

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

**Pedro Paulo Martins Serra**

Jornalismo e televisão em perspectiva comparada:  
Brasil e França

**VERSÃO CORRIGIDA**

São Paulo  
2020

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

Jornalismo e televisão em perspectiva comparada:  
Brasil e França

Pedro Paulo Martins Serra

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Sociologia

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria Arminda do Nascimento Arruda

São Paulo  
2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S487j Serra, Pedro Paulo Martins  
Jornalismo e Televisão em perspectiva comparada:  
Brasil e França / Pedro Paulo Martins Serra ;  
orientadora Maria Arminda do Nascimento Arruda. -  
São Paulo, 2020.  
247 f.

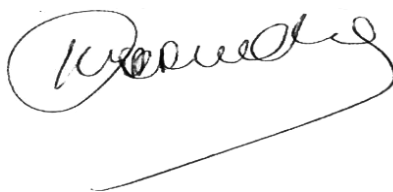
Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras  
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.  
Departamento de Sociologia. Área de concentração:  
Sociologia.

1. Sociologia da Televisão. 2. Jornalismo. 3.  
Indústria Cultural. 4. História da Televisão. 5.  
Sociologia Comparada. I. Arruda, Maria Arminda do  
Nascimento, orient. II. Título.

**ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE****Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)****Nome do (a) aluno (a): Pedro Paulo Martins Serra****Data da defesa: 11/12/2020****Nome do Prof. (a) orientador (a): Maria Arminda do Nascimento Arruda**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 26/01/2021



Maria Arminda do Nascimento Arruda

---

*(Assinatura do (a) orientador (a))*

*Para meus pais, Rosa e Paulo,  
e minha companheira, Renata.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ) a concessão de bolsa de mestrado e doutorado, que foram imprescindíveis para a realização desta pesquisa. Instituições que, como o CNPQ, estimulam e viabilizam a produção científica e intelectual em diversas áreas de conhecimento, são da maior importância para o enfrentamento coletivo dos desafios colocados pelo tempo presente. Por isso, deixo registrado meu apoio à manutenção desses mecanismos de financiamento à pesquisa.

Meus sinceros agradecimentos aos jornalistas que me reservaram gentilmente um pouco de seu tempo para me concederem entrevistas. Seus relatos foram cruciais para o amadurecimento de minhas indagações e para uma melhor compreensão dos meandros do trabalho telejornalístico.

À minha orientadora, Maria Arminda do Nascimento Arruda, que acreditou no potencial sociológico de meu projeto inicial, me auxiliou a desenvolver o ainda incipiente problema de pesquisa, conteve minhas inseguranças e apontou rumos para os desdobramentos posteriores do trabalho, e cujas leituras, críticas, comentários e correções foram decisivas.

Este trabalho é fruto de uma empreitada que contou com ricas interlocuções com diversos colegas e professores, que foram determinantes para o encaminhamento das indagações que resultou nesta tese. Sou muito grato pelos comentários e críticas de Alexandre Bergamo Idalgo, Fernando Pinheiro Filho - membros da banca de qualificação de Mestrado à qual foi submetida uma versão parcial da pesquisa e que a orientou para o nível de Doutorado Direto -, Sérgio Miceli e Luiz Carlos Jackson - membros da banca de qualificação de Doutorado -, que me permitiram desatar alguns nós em que a pesquisa se encontrava e apontaram rumos para o prosseguimento do trabalho.

A estadia de oito meses em Paris foi muito produtiva, e sou muito grato a Dominique Marchetti, que supervisionou minhas atividades durante o estágio de pesquisa na Escola de Altos Estudos em Ciências, se interessou pela minha pesquisa e cujos comentários e conselhos foram muito importantes. A ele e ao professor Louis Pinto, responsáveis pelos seminários sobre as ferramentas sociológicas de Pierre Bourdieu que acompanhei, deixo registrados meus agradecimentos. Bem como a Julien Duval, e a Géraud Lafarge, que participaram pontualmente dos seminários e cujas exposições inspiraram novas indagações e questões sobre meu objeto de pesquisa.

Agradeço também aos colegas e amigos com quem mantive encontros que provaram ser momentos de cumplicidade tão importantes para compensar o isolamento do processo da pesquisa. Aos colegas do grupo de orientandos da Prof<sup>a</sup> Maria Arminda do Nascimento Arruda: Max Gimenes, Rodrigo Amaral, Laysmara Carneiro Edoardo, Ivo Paulino Soares, João Ivo Duarte Guimarães, Marina Araújo Miorim, Fábio Maleronka Ferron, Jéssica Mazzini, Glícia Maria Pontes Bezerra e Beatriz Brandão, pelas leituras, discussões e conselhos. Aos do Núcleo de Sociologia da Cultura da USP (NSC – USP), que em mais de uma ocasião leram e comentaram meu trabalho: Allana Meirelles, Alice Chiaramonte, Paula Carvalho, Wesley Estradiote, Mônica Moraes, Márcia Malcher, Wellington Paschoal, Marcello Pocai Stella, João Victor Kosicki, William Santos, Flávia Brancalion, Darlan Praxedes e demais colegas; sou especialmente grato a Dimitri Pinheiro, Sérgio Miceli, Fernando Pinheiro e Luiz Carlos Jackson, pela generosidade das leituras de versões parciais de meu trabalho e pela notável perspicácia dos comentários e críticas.

Aos professores de disciplinas cursadas no Departamento de Pós-Graduação de Sociologia da USP e outros professores que tive o privilégio de ter como interlocutores em seminários e congressos durante o período da pesquisa: Maria Helena Oliva Augusto, Brasília Sallum Jr., Ricardo Musse, Lilia Schwarcs, Antônio Sérgio Guimarães, Lidiane Rodrigues, Sylvia Garcia, Carolina Pulici, Maria Celeste Mira, Fábio Henrique Pereira, Danilo Rothberg, além dos mencionados anteriormente.

Aos funcionários do Departamento de Sociologia da Universidade de São Paulo, em especial Gustavo Mascarenhas e Evânia Guilhon, que, sempre solícitos e compreensivos, propiciaram o enquadramento institucional necessário para o desenvolvimento da pesquisa. Às funcionárias Juliana Maria Costa e Simonia Rodrigues dos Santos Rosário, da diretoria da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, registro também meus agradecimentos pelo apoio em diversas etapas da pesquisa. Agradeço também ao professor Afrânio Raul Garcia, pelo trabalho de orientação institucional tão importante para a realização do estágio de pesquisa efetuado na Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais, em Paris. E ao prestativo serviço do corpo de funcionários do espaço INATHÈQUE, da Biblioteca François Mitterrand, que me auxiliou a explorar os diversos recursos à disposição de pesquisadores para a consulta dos materiais e bases de dados multimídia do acervo.

À minha mãe, Rosa, que sempre me acolheu e me apoiou, ao meu pai, Paulo, que inspirou e incentivou a minha curiosidade desde minha infância, e à minha futura esposa, Renata, que me fortaleceu constantemente e de diversas formas durante todo o processo de pesquisa e escrita, dedico este trabalho.

## RESUMO

Esta tese toma por objeto o telejornalismo, e empreende uma análise comparada das experiências francesa e brasileira. Esta pesquisa enfrenta o problema da formação deste âmbito de atividades, considerando o jornalismo televisivo, em suas formas atuais, como dotado de uma racionalidade própria ao mesmo tempo que marcado por delimitações profissionais sintomaticamente porosas. Trata-se de compreender as maneiras como formas culturais televisivas singulares, com suas hierarquias próprias, ensejaram a emergência e consolidação de determinados tipos profissionais de jornalistas de televisão em função das características gerais das formações sociais em que se inserem os dois casos cotejados, das relações entre televisão e política, e dos modos de organização que regem as produções jornalísticas para a televisão. Através de uma perspectiva histórica e comparada, busca-se contribuir para a compreensão dos constrangimentos postos por um senso prático diacronicamente constituído resultante de relações contíguas entre diferentes espaços profissionais como a política, a publicidade, o jornalismo e o entretenimento. Por meio sobretudo das evoluções morfológicas dos grupos envolvidos nas produções de telejornalismo nos dois países ao longo da segunda metade do século XX e da análise das trajetórias de suas figuras mais notórias, pretende-se elucidar as particularidades das formas dominantes do jornalismo televisivo brasileiro e francês e as razões históricas e sociológicas que as sustentam. Construo a hipótese de que o problema das relações e sobreposições entre duas formas televisivas – entretenimento e jornalismo - pode ser observado através da história da construção e legitimação de espaços jornalísticos dentro da televisão e, mais recentemente, nas frágeis delimitações profissionais que se estabelecem entre tipos diversos de profissionais da televisão, que busquei apreender por meio de categorias como “jornalistas multimídia”, “jornalistas na televisão” e “jornalistas de televisão”.



## **ABSTRACT**

This thesis takes television journalism as its object, and undertakes a comparative analysis of the French and Brazilian experiences. This research faces the problem of the formation of this scope of activities, considering television journalism, in its current forms, as endowed with its own rationality at the same time as marked by symptomatically porous professional boundaries. It's about understanding the ways in which singular cultural forms of television, with its own hierarchies, have given rise to the constitution and consolidation of certain professional types of television journalists, in function of the general characteristics of the social formations and of the relations between television and politics, and of the modes of organization that govern journalistic productions for television. Through a historical and comparative perspective, we seek to contribute to the understanding of the constraints posed by a practical sense that is diachronically constituted, resulting from contiguous relations between different professional spaces such as politics, advertising, journalism and entertainment. Above all, through the evolution of the morphological composition of the groups involved in television news productions in the two countries throughout the second half of the 20th century, and by analyzing the trajectories of their most notorious figures, we intended to elucidate the particularities of the dominant forms of television journalism, in France and in Brazil, and the historical and sociological reasons that support them. I construct the hypothesis that the problem of relations and overlaps between two television forms - entertainment and journalism - can be observed through the history of the construction and legitimation of journalistic spaces within television and, more recently, in the fragile professional boundaries that are established between a few types of television professionals, which I sought to apprehend through categories such as "multimedia journalists", "journalists on television" and "television journalists".

## RÉSUMÉ

Cette thèse a pour objet le journalisme de télévision, et entreprend une analyse comparative des expériences française et brésilienne. Cette recherche confronte le problème de la formation de ce domaine d'activités le considérant, dans ses formes actuelles, comme doté de sa propre rationalité en même temps que marqué par des délimitations professionnelles symptomatiquement poreuses. Il s'agit de comprendre les manières dont les formes culturelles singulières de la télévision, avec ses propres hiérarchies, ont donné lieu à la constitution et consolidation de certains types professionnels de journalistes de télévision en fonction des caractéristiques générales des formations sociales, des relations entre la télévision et la politique et des modes d'organisation qui régissent les productions journalistiques pour la télévision qui caractérisent les cas analysés. À travers une perspective historique et comparée, nous cherchons à contribuer à la compréhension des contraintes posées par un sens pratique qui se constitue diachroniquement, résultant de relations contiguës entre de différents espaces professionnels tels que la politique, la publicité, le journalisme et le divertissement. Par le biais surtout de l'évolution morphologiques des groupes impliqués dans les productions de journalisme télévisée dans les deux pays tout au long de la seconde moitié du XXe siècle, et en analysant les trajectoires de leurs figures les plus notoires, on entend élucider les particularités des formes dominantes de journalisme télévisuel brésilien et français et les raisons historiques et sociologiques qui les soutiennent. Nous construisons l'hypothèse selon laquelle le problème des relations et des mélanges entre deux formes de télévision - le divertissement et le journalisme - peut être observé à travers l'histoire de la construction et de la légitimation des espaces journalistiques au sein de la télévision et, plus récemment, dans les fragiles frontières professionnelles qui s'établissent entre les divers types professionnels de la télévision, que j'ai cherché à appréhender à travers des catégories telles que «journalistes multimédias», «journalistes à la télévision», et «journalistes de télévision».

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Distribuição da programação por categorias de programas (1958 - 1963).....	88
Tabela 2 - Distribuição não exaustiva da programação conforme os departamentos de produção (1963 - 1969) (%).....	88
Tabela 3 - Distribuição do total de verba de publicidade por veículo (1962-1982).....	119
Tabela 4 - Programas jornalísticos lançados até 1979 na TV Globo.....	129
Tabela 5 - Trajetórias profissionais de jornalistas políticos multimídia.....	145
Tabela 6 - Apresentadores do 20 heures de France 2 desde 1975.....	152
Tabela 7 - Trajetória de Patrick Poivre d'Arvor .....	154
Tabela 8 - Trajetória de Christine Ockrent e Anne Sinclair.....	156
Tabela 9 - Trajetória de Claire Chazal e Laurence Ferrari.....	157
Tabela 10 - Programação transmitida pela emissora TF1 das 18h às 23h em 2001.....	160
Tabela 11 - Proporção de programas de auditório na programação diurna (07h – 18h) de fim de semana .....	167
Tabela 12 - Principais apresentadores do Jornal da Globo.....	197
Tabela 13 - Principais apresentadores do Jornal Nacional.....	202
Tabela 14 - Evolução da participação de audiência das redes de televisão de 1993 a 1999 (de 7H00 a 24H00, de 2a a domingo).....	206
Tabela 15 - Evolução da participação da audiência das redes por período do dia em 1996 e 2000 (de 2a a domingo).....	207
Tabela 16 - Espelho da edição de 22/01/2015 do noticiário de TF1.....	216
Tabela 17 - Espelho da edição de 22/01/2015 do noticiário de France 2.....	217
Tabela 18 - Espelho da edição de 22/01/2015 do noticiário da Rede Globo.....	218

## SIGLAS

TF1	Télévision Française 1
CSA	Conseil Supérieur de l'Audiovisuel
CPDOC	Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil
DIP	Departamento de Imprensa e Propaganda
DOP	Departamento Oficial de Publicidade
DPCP	Departamento de Propaganda e Difusão Cultural
ECA/USP	Escola de Comunicação e Artes da UNiversidade de São Paulo
EMBRATEL	Empresa Brasileira de Telecomunicações
ENA	École Nationale d'Administration
HEC	École des Hautes Études de Commerce
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IBOPE	Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística
IDHEC	Institut des Hautes Études Cinématographiques
IEP	Institut d'Études Politiques
INSEE	Institut National de la Statistique et des Etudes Economiques
LCI	La Chaîne Info
PUC	Pontificia Universidade Católica
RDF	Radiodiffusion Française
RTF	Radiodiffusion-Télévision Française
SJRT	Syndicat des Journalistes de Radio et de Télévision
ORTF	Office de Radiodiffusion Télévision Française
UDN	União Democrática Nacional
UNR	Union pour la nouvelle République
UnB	Universidade de Brasília
USP	Universidade de São Paulo

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>12</b>
<b>PARTE I: O JORNALISMO TELEVISIVO E O ESTADO. ANOS DE FORMAÇÃO.....</b>	<b>24</b>
<b>CAPÍTULO 1 - A experiência francesa.....</b>	<b>28</b>
<b>CAPÍTULO 2 - A experiência brasileira.....</b>	<b>40</b>
<b>PARTE II: A PROFISSÃO DE JORNALISTA NA TELEVISÃO. ANOS DE CONSOLIDAÇÃO.....</b>	<b>67</b>
<b>CAPÍTULO 3 - A televisão francesa e o jornalismo político.....</b>	<b>68</b>
<b>CAPÍTULO 4 - A televisão carioca e o jornalismo factual.....</b>	<b>95</b>
<b>PARTE III: O LUGAR DO JORNALISMO NA TELEVISÃO. ANOS DE DIVERSIFICAÇÃO.....</b>	<b>137</b>
<b>CAPÍTULO 5 - A televisão francesa e o domínio dos jornalistas.....</b>	<b>139</b>
<b>CAPÍTULO 6 - Brasil. Um jornalismo dominado pela televisão.....</b>	<b>164</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>225</b>

## INTRODUÇÃO

A questão central que orientou esta pesquisa concerne a especificidade da construção do domínio de atividades singular do telejornalismo em âmbito nacional. Ao pensar o *métier* do jornalista televisivo em sua especificidade, pretende-se compreendê-lo como um ofício orientado por um *senso prático*, que consiste na assimilação de certos “modos de fazer” e permite aos agentes agirem eficazmente dentro de um determinado espaço, sem que necessite para isso elaborar estratégias conscientes (Bourdieu, 1980, p. 77). No âmbito dos noticiários televisivos, por exemplo, a reprodução de certas formas de se fazer jornalismo na televisão se dá pelo alinhamento das reportagens produzidas *in loco* com o “ângulo” jornalístico condizente com a forma cultural da televisão e com a posição da emissora dentro do espaço concorrencial da televisão, que funciona como critério de permanência nas redações. Se é possível entrever contornos específicos do trabalho jornalístico de televisão em sua forma atual, a análise diacrônica do processo de codificação do ofício requer observar as relações entre diferentes domínios de atividade que concorrem para a consolidação determinados “códigos profissionais”.

O uso das aspas para falar em “código profissional” impõe-se pois, embora o domínio de atividades do telejornalismo tenha se dotado, historicamente, de um certo grau de codificação (por meio de formas de institucionalização do ofício, notadamente, da formação acadêmica e, sobretudo, da organização interna e da rotinização de suas práticas de produção), não são “profissões” no sentido em que o termo aplica-se a outros domínios de atividade mais organizados que, como a advocacia, tem diretos de entrada mais claramente definidos e chancelados por instâncias próprias como é o caso da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB)<sup>1</sup>.

Conforme aponta a historiografia do jornalismo, nos Estados Unidos e na Europa, o jornalismo permaneceu diretamente submetido a constrições de natureza política até fins do século XIX, período a partir do qual passa a adquirir paulatinamente características de um ofício estrangido pela lógica do mercado, à medida que jornais a preços reduzidos e com tiragens ampliadas passaram a compor a oferta de jornais lado a lado com os tradicionais jornais destinados a elites políticas e econômicas. Como resultado, a rentabilidade econômica se impôs como princípio de ordenamento do mercado jornalístico.

---

<sup>1</sup> Dadas as singularidades do ofício telejornalístico, talvez fosse justificado o uso sistemático de aspas a cada vez que refere-se a ele como “profissão”. Contudo, optei, por um lado, pelo uso das noções alternativas de “ofício” e “domínio de atividades” e, por outro, sobretudo no que refere-se ao adjetivo “profissional”, por não fazer o uso sistemático das aspas exclusivamente por questões de fluidez da exposição.

Para além das restrições de ordem política e econômica, o jornalismo moderno passou, a partir da segunda metade do século XX, a empreender estratégias de autolegitimação que traduzem a ideia de que “nem tudo é possível na imprensa em nome da política ou da rentabilidade econômica” (Champagne, 2007, p. 51)<sup>2</sup>. Neste novo contexto, marcado pela aparição de um terceiro ator, o mundo universitário (Ibid, p. 49 - 51), o jornalismo passa a lidar com expectativas de camadas mais intelectualizadas que passam a compor o público leitor, e são elaborados de códigos de conduta (formalizados em Manuais de Redação ou em Códigos de Ética) dentro das próprias empresas e por parte de instâncias de organização profissional como os sindicatos, e transformam-se as vias de entrada para o ofício jornalístico, para o qual os cursos universitários - notadamente em comunicação ou jornalismo - passam a representar uma passagem cada vez mais comum. O caso brasileiro, embora preserve traços idiossincráticos e não siga os mesmos marcos temporais que balizaram os casos europeu e norte-americano, assimilou, ao longo do século XX, as características gerais desse mesmo processo histórico. Em função do período em que se desenvolve, a forma específica que toma o jornalismo televisivo insere-se nesse estágio já bastante avançado de constituição de uma “ideologia profissional” como estratégia de legitimação do jornalismo moderno.

Apesar das relações constitutivas do universo jornalístico contemporâneo delineadas acima, não é possível falar de um princípio de legitimidade (ou um capital) propriamente jornalístico e, conseqüentemente, de uma “autonomia jornalística”, o que dificulta a apreensão do jornalismo como um campo social. Isto é particularmente flagrante na televisão, onde a necessidade de produzir em um espaço composto por uma tripla polarização (política, econômica e profissional) é particularmente manifesta. Enquanto também no jornalismo de televisão é possível observar transformações gerais similares às que balizaram a constituição do universo jornalístico de forma geral, há de se reconhecer que, sobretudo a partir dos anos 1970, a análise esbarra em um traço marcante desses espaços de produção, qual seja, a alta porosidade entre gêneros televisivos reconhecidos como provenientes do “jornalismo” e do “entretenimento”, bem como das delimitações profissionais imprecisas de seus grupos produtores. Esse problema foi formulado de forma bastante eloquente pelo historiador e sociólogo Jérôme Bourdon, em termos de uma tensão entre “televisão” e “jornalismo” (Bourdon, 2011, p. 120). Conforme afirma o historiador e pesquisador francês especializado

---

<sup>2</sup> A emergência da figura do *ombudsman* (em francês, *médiateur*), que ocorre, no Brasil e na França, nos anos 1990, é um sinal disto. Para uma análise comparada das experiências de crítica de mídia nesses dois países neste contexto, ver o artigo “Os ‘observatórios de mídia’ na encruzilhada entre os campos jornalístico e intelectual” (Serra, 2019).

em comunicação, André-Jean Tudesq: “A noção de jornalistas não tem o mesmo significado na imprensa escrita e na radiotelevisão, onde a passagem do jornalismo para a *animation*<sup>3</sup> acontece frequentemente” (Tudesq, 1991).

Como o telejornalismo tornou-se, historicamente, um domínio de atividades específico? Em que medida o exame da evolução morfológica do domínio de atividades do telejornalismo contribui para a compreensão de suas práticas e suas hierarquias próprias em suas configurações atuais? Como se manifesta o fenômeno geral de aproximação entre “entretenimento” e “jornalismo” a partir das últimas décadas do século XX, em dois casos concretos herdeiros de histórias tão diversas e singulares como a França e o Brasil? Esta pesquisa pretende contribuir para a compreensão das formas atuais do telejornalismo através da análise comparada do telejornalismo brasileiro e francês. Construo a hipótese de que o problema das relações e sobreposições entre essas duas linguagens televisivas – entretenimento e jornalismo - pode ser observado através da análise histórica da construção de um *métier* dentro do jornalismo televisivo. Mais especificamente, nas relações entre distintos domínios de atividades que são constitutivas do ofício do jornalista de televisão e, mais recentemente, nas frágeis delimitações profissionais que se estabelecem entre duas categorias de profissionais da televisão: o “apresentador de televisão” e o “jornalista de televisão”.

Buscando compreender as maneiras específicas pelas quais essas relações se constituem em função das características gerais das formações sociais em que se inserem e das contingências históricas que permeiam a história específica da televisão, esta pesquisa adota como método a análise sociohistórica da constituição dos espaços de produção jornalística na televisão. A abordagem mobilizada privilegia a análise do polo de produção, ou seja, dos “emissores sob o ponto de vista de suas características sociológicas, culturais, dos *standards* de carreira que ele seguem, dos processos de socialização a que estão sujeitos, etc.” (Wolf, 1987, p. 79 -80) e dialoga, portanto, com construções de problemas de pesquisa característicos da sociologia das profissões, sem desconsiderar, contudo, que

a televisão oferece uma forma tecnológica e institucionalmente específica de enquadramento e expressão cultural, uma forma que só pode ser entendida, digamos assim, *in situ* (no próprio local), e também como uma expressão de forças sociais, políticas e econômicas mais amplas (Williams, 2016 [1974], p.15).

Busca-se elucidar, inspirando-se na abordagem relacional da teoria dos campos, as relações entre diferentes domínios de atividade que concorrem para a construção de um *métier* do jornalismo televisivo nos casos específicos aqui analisados. Na abordagem relacional

---

<sup>3</sup> O termo *animation* aproxima-se de “apresentação de programas”. Isso será tratado de forma mais aprofundada na parte 2 desta tese.



espera-se encontrar uma visada analítica capaz de evitar a assunção do sujeito criador isolado e autônomo ao introduzir na análise uma mediação entre ação e estrutura. Não se trata, contudo, de restituir o sujeito em relação direta à sua época, mas em relação ao sistema de relações que define um campo de produção simbólica

no interior do qual os indivíduos estão inseridos e em relação ao qual é possível encontrar determinações sociais fortes, em particular na relação que se estabelece entre as propriedades dos agentes (constitutivas de seu *habitus*), o sistema de posições possíveis que estrutura esse espaço e o universo de tomadas de posição possíveis (Champagne, 2007, p.42-43, tradução do autor).

Em outras palavras, a perspectiva relacional nos auxilia a superar a dicotomia indivíduo-estrutura.

O foco no nível médio do “campo” oferece uma ponte teórica e empírica entre os tradicionalmente separados modelos macro-sociais das mídias informativas, como a política econômica, hegemonia, teorias cultural e tecnológica e as abordagens micro-organizacionais (Benson, 1999, p. 463, tradução do autor).

A partir desta visada analítica, a ação individual é exercida dentro de um determinado espaço social que obedece a uma *lógica* que é, em alguma medida, *específica*. Em outras palavras, desloca-se a atenção posta sobre os indivíduos em direção ao sistema de relações de constrangimento que os vincula. Assim, ao mesmo tempo em que são reconhecidos os constrangimentos internos aos jornalistas (suas categorias de percepção e ideologia próprias), estes não são apreendidos como puramente subjetivos. Não o são pois os agentes inseridos em um mesmo domínio de atividades incorporam certas disposições do espaço social em que se encontram. Assim, o equívoco de uma centralidade excessiva atribuída ao emissor é superada, pois este teria subjetivado as estruturas objetivas em que se inserem sua ação e trajetória. Desta forma justifica-se a escolha pela análise morfológica dos grupos envolvidos nessas produções, atentando-se para as lógicas de recrutamento e trajetórias dos agentes inseridos no espaço de produção telejornalística, bem como para as mudanças na composição desses grupos, ou seja, no exame dos agentes que saem e entram no domínio de atividades, pois este estrutura-se igualmente em torno da oposição entre os “antigos” e os “novos”<sup>4</sup>.

### *Sobre a comparação*

---

<sup>4</sup> Para uma análise aprofundada sobre esse tipo de relações no jornalismo brasileiro moderno, ver o artigo de Alexandre Bergamo (2020).

A apreensão de experiências nacionais enquanto casos inscritos em “modelos” distintos faz parte de uma tradição de estudos comparados que recorrem a métodos quantitativos e analisam um grande número de casos nacionais a fim de elucidar traços comuns a países pertencentes a um mesmo modelo. Esta pesquisa não se inscreve nesta abordagem, pois sua proposta não é revelar dinâmicas características de determinados modelos a partir de casos particulares e assim fornecer insumos a uma análise normativa com pretensão à generalização aplicável a outros casos similares<sup>5</sup>. O que se busca aqui é, ao contrário, proceder a uma análise compreensiva de uma amostra limitada a apenas dois casos nacionais, apoiada em métodos qualitativos. A partir da análise comparada de um sistema predominantemente público de televisão e outro predominantemente comercial, pretende-se ultrapassar a dicotomia público/privado, pensando cada caso particular verdadeiramente como tal (Bourdieu, 1989b, p. 32). Um modo de pensamento que

realiza-se de maneira perfeitamente lógica pelo recurso ao método comparativo, que permite pensar relacionalmente um caso particular constituído em caso particular do possível, tomando-se como base de apoio as homologias estruturais entre campos diferentes (Ibid, p. 32-33).

A análise sociológica dos âmbitos de produção jornalística – ou telejornalística - em perspectiva comparada requer uma compreensão dos constrangimentos postos por um senso prático *historicamente* constituído em um determinado contexto nacional. Recurso ao qual os jornalistas recorrem, de maneira consciente ou não, para sanar o conhecimento incompleto de que dispõem sobre o gosto do público<sup>6</sup> ao qual se destina a sua produção. Ou seja, a referência de que dispõem os produtores para suas tomadas de decisão fundamenta-se não apenas no conhecimento disponível acerca do gosto ou expectativa do público, mas também em sua própria imersão dentro de uma determinada *forma cultural televisiva* (Williams, 2016 [1974]). Assim, é também no exame de traços gerais da produção televisiva dos dois países, e no surgimento e consolidação de gêneros específicos de programação televisiva, que busco

---

<sup>5</sup> Por exemplo em termos de televisão pública em contraposição à televisão comercial. Ou seja, de um lado, modelos que se instalam a partir de iniciativas estatais seguindo uma racionalidade atrelada à ideia de serviço público (que correspondem, *grosso modo*, a experiências europeias) e, de outro lado, aqueles sistemas televisivos que, como o estadunidense e os latino-americanos, sempre tiveram como princípio central a lógica comercial. Para trabalhos de jornalismo comparado que buscam a identificação de “modelos de mídia”, ver “Four Theories of the Press: The Authoritarian, Libertarian, Social Responsibility and Soviet Communist Concepts of What the Press Should Be and Do” (Siebert; Peterson; Schramm, 1963) e “Comparing Media Systems. Three Models of Media and Politics” (Hallin; Mancini, 2004)

<sup>6</sup> Ver o conceito de *missing link*, (ou “elo ausente”, em português) em Schlesinger (1997). Alexandre Bergamo aponta para o mesmo fenômeno, ao tratar da reportagem: “Considerar determinado evento um fato ou não é algo que depende muito menos das ocorrências do dia que do contexto de trabalho desses profissionais, isto é, ainda que o termo ‘fato’ possa ser aplicado a qualquer ocorrência, no contexto de trabalho desses profissionais ele tem uma significação bastante específica, ligada, em primeiro lugar, à sua própria rotina de trabalho” (Bergamo, 2011, p. 238).

compreender a especificidade do telejornalismo brasileiro no cotejo com o francês. No caso de uma abordagem comparada, como é o caso desta pesquisa, sobretudo quando se trata de histórias permeadas por relações de forças sociais significativamente díspares, é preciso ter em mente, conforme Bourdieu afirma a respeito da comparação entre a França e o Japão, que

a comparação só é possível *entre sistemas* e que a pesquisa de equivalentes diretos entre traços isolados, sejam eles diferentes à primeira vista, mas “funcional” ou tecnicamente equivalentes (como o Pernod e o *sochu* ou o saquê) ou nominalmente idênticos (a prática do golfe na França e no Japão, por exemplo), arrisca-se a uma identificação indevida de propriedades estruturalmente diferentes ou à dinstição equivocada de propriedades estruturalmente idênticas (Bourdieu, 1996a, p. 18).

É preciso incluir na análise não apenas as propriedades das posições concorrenciais das emissoras distribuídas no espaço telejornalístico, mas também as maneiras específicas pelas quais certas formas retóricas podem reproduzir programas de percepção e encontrar suporte no senso comum que lhe atribui sua própria eficácia (Néveu, 2005, p. 206). E também considerar que a eficácia das mensagens da televisão está relacionada a fatores demográficos. Há diferenças notáveis, por exemplo, a respeito da composição etária da população. De acordo com dados de 2019, no Brasil, há uma maior proporção de jovens - as faixas etárias mais numerosas estendem-se dos 15 aos 35 anos de idade<sup>7</sup> - do que na França - onde as mais numerosas são aquelas que abrangem dos 45 aos 59 anos de idade<sup>8</sup>. Também em termos educacionais há diferenças importantes. O Brasil tem uma taxa de analfabetismo de 6,8% da população com mais de 15 anos ao passo que na França este valor está entre 1% e 2%; tratando-se do analfabetismo funcional, essas taxas são, respectivamente, de 30% e 7%<sup>9</sup>. Ademais, ainda que a televisão seja uma fonte de informação importante nos dois países<sup>10</sup>, no Brasil, onde o hábito da leitura é menor, ela responde de forma mais importante às demandas de informação e lazer; mais do que isso, ela ocupa sem dúvida uma posição mais central dentro do sistema cultural do que o faz a televisão francesa.

---

<sup>7</sup> Fonte: IBGE, Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua, 2019.

<sup>8</sup> Fonte: United Nations, Department of Economic and Social Affairs, Population Division. World Population Prospects: The 2019 Revision.

<sup>9</sup> Esses dados provém de institutos de estatísticas (no Brasil, o IBGE, na França, o INSEE), exceto a taxa de analfabetismo funcional no Brasil, fruto de uma parceria da ONG Ação Educativa com o IBOPE. Os dados do Brasil são de 2019, os da França de 2014.

<sup>10</sup> De acordo com uma pesquisa realizada pelo *Institut Français d'Opinion Publique* em dezembro de 2018 a partir de uma amostra de 1.760 pessoas, a televisão é a principal fonte de informação dos franceses (47%), apenas 7% dizem informarem-se pela imprensa. Ainda que os mais velhos sejam o público privilegiado da televisão, também para os mais jovens a televisão é uma importante fonte de informação. Conforme os resultados de uma pesquisa do Ministério da Cultura em parceria com *Médiamétrie*, 49% dos jovens 15 a 34 anos dizem assistir ao noticiário televisivo (*Médiamétrie*, Pesquisa online a partir de uma amostra de 2000 internautas de 15 a 34 anos, Novembro de 2017).

Os contrastes entre a sofisticação dos empreendimentos de produção de bens culturais e a insuficiência dos níveis de renda, de oportunidades de emprego, de acesso aos direitos trabalhistas e previdenciários de parcelas significativas da população no Brasil

configuram o contexto no interior do qual tomou corpo a indústria cultural e, em seu interior, a televisão como ponta-de-lança comercial e técnica do sistema de produção industrial de cultura em seu conjunto (Miceli, 1994, p. 42).

Tanto mais quando a *Rede Globo*, emissora de televisão dominante, insere-se em um amplo conglomerado de grande influência no país.

Quando se diz, por exemplo, que a *Rede Globo* é de fato a formuladora da única política cultural de impacto em escala nacional, pretende-se sugerir que o conglomerado ocupando a posição de liderança na indústria cultural local dispõe de veículos cujo raio de influência abrange tanto o imenso público atingido pela programação televisiva como aqueles segmentos educados consumidores de jornais e revistas, daí derivando um potencial de mobilização capaz de interferir na própria agenda de debate político e institucional em curso no país (Ibid, p. 44).

A comparação com a França é original, por um lado, por se contrapor ao lugar-comum nas pesquisas sobre a televisão brasileira que consiste em comparar – e equiparar, de forma às vezes um tanto apressada – a televisão brasileira e a estadunidense. Por ser bastante distinto do brasileiro, o caso francês presta-se a servir de controle para pensar o caso brasileiro e iluminar suas especificidades no que diz respeito aos distintos usos sociais que são feitos da televisão, cuja forma cultural hegemônica é a expressão de forças sociais, políticas e econômicas mais amplas (Williams, 2016 [1974]). Espera-se encontrar na análise comparada do desenvolvimento do telejornalismo francês com o brasileiro insumos capazes de orientar a análise da experiência brasileira para traços pouco explorados. Em outras palavras, busca-se desnaturalizar o olhar sobre alguns de seus traços característicos.

Por outro lado, a falta de conhecimento específico dos casos comparados em uma pesquisa desta natureza poderia impor importantes obstáculos à análise. Assim, por razões de vivência pessoal, o caso francês apresentou-se a mim como uma escolha tanto mais interessante quanto trata-se de um país que me é familiar. A experiência de ter residido em Paris de junho de 2003 a dezembro de 2011 me permite analisar o caso francês com mais propriedade do que o faria se se tratasse de um país que me fosse estranho ou em cujo idioma não tivesse fluência. Foi, aliás, a experiência pessoal como consumidor de produções televisivas francesas – e notadamente o estranhamento que me suscitou alguns traços específicos de programas jornalísticos da televisão francesa - que me inspirou algumas reflexões iniciais acerca das especificidades do jornalismo televisivo brasileiro em relação ao francês, que resultaram, *a posteriori*, na construção desta pesquisa.

## *Metodologia e materiais*

Inicialmente, a proposta de pesquisar comparativamente o telejornalismo francês e brasileiro apoiava-se nos noticiários do chamado horário nobre, e privilegiava a análise das linguagens e os princípios de seleção e hierarquização das notícias. Para isso, foi construída uma base de dados a partir da composição do espelho<sup>11</sup> de 30 edições dos noticiários de duas emissoras de cada país transmitidas entre janeiro e junho de 2015 (uma semana de cada mês, escolhida aleatoriamente). Pretendia-se elucidar condicionamentos que se impõem ao trabalho das redações graças à identificação de padrões nas formas de selecionar e hierarquizar as pautas dos noticiários - conforme a incidência de reportagens tratando de ocorrências do dia em relação àquelas que tratam de fenômenos de médio e longo prazo, por exemplo – e de cobrir os eventos noticiados – os tipos de fontes de informação aos quais se recorrem, a predominância de certos tipos de imagens e de tipos de cobertura jornalística, etc. Baseando-me em uma amostra composta por duas emissoras de cada país, uma comercial e uma pública – no Brasil, *Rede Globo* e *TV Cultura*; na França, *TF1* e *France 2* –, buscava-se também delinear diferenças vinculadas a esses diferentes modos de organização e financiamento das emissoras.

Para realizar a pesquisa em seus moldes iniciais, teria sido importante realizar um trabalho etnográfico nas redações dos telejornais. Ainda que, graças a contatos pessoais estabelecidos durante a pesquisa, tenha sido possível realizar uma visita informal na redação da *TV Cultura* e outra nas instalações da *Rede Globo* de São Paulo, bem como entrevistas com alguns profissionais, um real acompanhamento do trabalho das equipes não foi possível. Minhas tentativas foram frustradas seja por não ter obtido resposta, seja por ter recebido respostas negativas, como foi o caso da *Rede Globo*, justificadas por se tratarem de “questões íntimas”, e pela impossibilidade de se revelarem as “receitas do bolo” do telejornalismo da emissora.

No que diz respeito ao banco de dados construído, por um lado, essa metodologia permitiu identificar padrões de seleção e hierarquização das pautas e de linguagens que distinguem, de forma geral, os noticiários franceses e brasileiros. Por outro lado, o cotejo de formas específicas de produção de emissoras públicas e emissoras comerciais não se mostrou

---

<sup>11</sup> No jargão telejornalístico, “espelho” refere-se ao conjunto de notícias de uma edição do noticiário. A base de dados é composta pela listagem do conjunto dos assuntos tratados e o tempo de duração dedicado a cada um deles.

tão profícuo. De forma geral, e notadamente a respeito dos noticiários franceses, revelou-se uma notável semelhança entre as pautas dos noticiários. No que diz respeito aos brasileiros, a discrepância entre o formato do telejornal da *Rede Globo* e o da *TV Cultura* dificultou a comparação. Não apenas a proposta dos dois noticiários se distingue pelo fato do *Jornal da Cultura* destinar-se prioritariamente a um público paulista, e não nacional, mas também pelo formato dos programas – o importante espaço dedicado aos comentários dos convidados no jornal da *TV Cultura*, que reduz de forma significativa o tempo dedicado de fato ao noticiário, tornou difícil a comparação dos tempos de duração das matérias. Ademais, o intuito inicial de classificar as matérias em categorias distintas de notícias – como “política”, “economia”, “internacional”, “fait-divers” - mostrou-se problemático, entre outras razões pelo fato de uma mesma matéria poder enquadrar-se em distintas categorias. O bando de dados não foi totalmente descartado - no último capítulo deste tese são apresentados apontamentos a partir deste material – mas ele deixou de constituir um material central para a pesquisa.

Ademais, a proposta inicial da pesquisa revelou-se de forma geral, frágil, pois para tratar de casos tão notadamente distintos, a análise de suas formas atuais resultaria insuficiente. Assim, foi incluída na pesquisa uma abordagem diacrônica do processo de construção histórica de suas respectivas formas dominantes, cujo desenho, em sua forma final, é portanto o resultado de um longo processo de reflexão e de interlocução com profissionais da área e pesquisadores em que buscou-se construir uma abordagem analítica e metodológica adequada ao objeto de pesquisa. O enfoque inicial posto nos noticiários foi deslocado em direção a uma análise sociohistórica de constituição do domínio de atividades do jornalismo televisivo entendido de forma muito mais ampla, em que os traços característicos dos respectivos casos são apreendidos como fruto de histórias coletivas diversas, com suas respectivas particularidades.

Tal construção do problema de pesquisa me levou a lidar com a forma como evoluíram as lógicas sociais de recrutamento profissional para o jornalismo de televisão, a fim de compreender a formação do domínio de atividades específico do jornalismo televisivo por meio da evolução de sua composição morfológica, ou seja, a partir das características que distinguem os perfis profissionais dos agentes que se sucedem dentro desse espaço profissional em constituição a partir dos anos 1950, período de real surgimento da televisão nos dois países. A pesquisa encaminhou-se, portanto, em direção a problemas de pesquisa bastante próximos àqueles aos quais se dedica a sociologia das profissões.

Diante da dificuldade prática de se realizar uma análise exaustiva de períodos tão extensos, privilegiou-se a análise das trajetórias de seus principais artífices. As dificuldades

práticas impostas pelo longuíssimo recorte temporal adotado impuseram, sem dúvida, vários limites, notadamente no que se refere às primeiras décadas da história da televisão, sobretudo no que diz respeito ao caso brasileiro<sup>12</sup>. Parte substantiva da bibliografia disponível sobre esse período é lacunar, e costuma sobrevalorizar a importância de alguns programas de televisão e determinadas personalidades, reproduzindo muitas vezes os discursos que elas veiculam de si mesmas em autobiografias, em publicações promovidas pelas próprias emissoras e em depoimentos publicados em livros que reúnem entrevistas<sup>13</sup>.

Esses materiais não deixam de ser preciosos para pesquisas que, como esta, tratam da história da televisão. Esta pesquisa recorreu a eles, e se confrontou, não raras vezes, com o risco de se adotar um olhar seletivo do passado. Contudo, à medida que foram confrontados diferentes trabalhos de pesquisa, foi possível elucidar algumas dessas lacunas. Pude notar, por exemplo, que diversas experiências pioneiras de emissoras cujas concessões públicas foram cassadas nos anos 1970, e cuja história é mais escassamente registrada, prefiguraram formas que seriam consagradas pelo mercado televisivo expandido a partir dos anos 1970 e 1980, sobretudo nas grades programáticas da *TV Globo*. Muitas dessas experiências tiveram como partícipes agentes que seriam consagrados em posições dominantes do jornalismo televisivo posteriormente. Também as entrevistas semiestruturadas que pude fazer com profissionais que atuaram ou atuam no jornalismo televisivo forneceram insumos complementares importantes para a pesquisa.

Buscarei demonstrar que às especificidades de cada caso corresponde, entre outras coisas, a consolidação de trajetórias profissionais típicas, aferidas a partir do levantamento de dados biográficos de personalidades importantes do jornalismo televisivo<sup>14</sup>. Em outras palavras, tratar-se-á de contribuir para a compreensão de especificidades nacionais a respeito das lógicas de recrutamento e de consagração profissional evidenciadas pela análise de trajetórias de agentes que conquistam grande notoriedade no jornalismo de televisão, dentre os quais destacam-se aqueles que assumem postos de direção dos departamentos de

---

<sup>12</sup> Sob este aspecto, a análise do caso francês apresentou menos obstáculos. Entre outros fatores, porque sua história se mostra menos fragmentada, dado o caráter centralizado do sistema televisivo francês sob o monopólio da empresa estatal de rádio e televisão. Com efeito, a duradoura ausência de uma real concorrência no sistema televisivo francês tornou mais simples não apenas a identificação de um círculo pioneiro como o acompanhamento da evolução das formas dominantes do trabalho do jornalismo televisivo francês. Além disso, a consolidação de linhas de pesquisas sobre a história desses grupos produtores engendrou a publicação de trabalhos cuja consulta facilitou esta análise.

<sup>13</sup> Para uma análise sobre as relações entre as disciplinas acadêmicas que se dedicam ao estudo da cultura e seus objetos de estudo, referir-se ao trabalho de Dimitri Pinheiro e Alexandre Bergamo (2018).

<sup>14</sup> Para isto, materiais como o dicionário biográfico *Who's Who in France* – ao qual tive acesso na Bibliothèque François Mitterrand, em Paris – e os verbetes publicados no sítio do Memória Globo bem como no CPDOC, da Fundação Getúlio Vargas, e livros de entrevistas com jornalistas foram cruciais.

jornalismo das emissoras e dos programas jornalísticos, e aqueles que produzem e/ou apresentam esses programas. Para isso, foi preciso identificar alguns marcadores de legitimidade profissional que caracterizam essas trajetórias bem sucedidas e evidenciam elementos biográficos que servem como trunfo aos indivíduos para inserem-se e consagrarem-se no domínio de atividades do jornalismo televisivo.

Ainda que o grupo de apresentadores não possa ser apreendido como verdadeiramente representativo do grupo “jornalistas de televisão”, que abrange uma grande diversidade de profissionais, a escolha analítica de considerar o grupo dos apresentadores como uma amostra pertinente justifica-se pelo fato do posto de apresentador servir, para muitos, como uma sorte de coroação profissional – situando os apresentadores em uma espécie de “topo” da hierarquia do telejornalismo – recompensada por altos salários e elevada notoriedade – suscetível, inclusive, de reconversão profissional posterior em outros espaços de produção cultural como a publicidade e o entretenimento. Além disso, se tomarmos como exemplo os apresentadores de noticiários, é notável, em graus variáveis de acordo com contextos específicos, a atribuição de importantes responsabilidades dentro do processo produtivo dos programas. A partir dos anos 1980, por exemplo, atribui-se cada vez mais a eles funções de chefia, notadamente no acúmulo da função da apresentação com a de editor-chefe ou editor-executivo desses programas.

Em suma, atraíram a minha atenção profissionais ocupando postos de direção, aqueles de grande notoriedade pública, e os agentes envolvidos na produção de formas dominantes do trabalho jornalístico de televisão ou em produções que prefiguraram formatos que se consagrariam posteriormente. Os casos estudados foram analisados a partir do exame de algumas trajetórias representativas não do conjunto de jornalistas de televisão, mas antes das particularidades de cada um dos dois caso estudados.

A pesquisa se baseou em diversos materiais: dicionários biográficos como o *Who's Who In France* e verbetes de acervos como o Memória Globo e o Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC)<sup>15</sup>, publicações na imprensa, livros sobre a história da imprensa e da televisão, trabalhos sociológicos e outras publicações científicas, depoimentos concedidos por

---

<sup>15</sup> Convém destacar, contudo, que as condições de produção dos dicionários biográficos mencionados os distinguem do acervo Memória Globo, um arquivo corporativo. Apesar do vieses que isso pode representar, a consulta deste material se impôs no âmbito desta pesquisa por trazer dados relevantes e inacessíveis por outras vias.



jornalistas para veículos de comunicação ou para a publicação de livros, vídeos de programas televisivos e algumas entrevistas obtidas no âmbito desta pesquisa<sup>16</sup>.

O trabalho foi estruturado cronologicamente. A primeira parte trata sobretudo dos círculos de sociabilidade e origens profissionais dos pioneiros do noticiário televisivo nas décadas de 1950 e 1960. Na segunda parte, abordo o desenvolvimento – ainda incipiente - do jornalismo televisivo como domínio de atividades e mercado de trabalho específico, nos anos 1960 e 1970, à medida que instituem-se vias de entrada privilegiadas para o ofício. Nota-se de forma bastante clara, neste período, os distintos rumos pelos quais enveredariam a televisão brasileira e francesa como formas culturais próprias, com linguagens telejornalísticas predominantes e hierarquias específicas entre os gêneros televisivos, que já prefiguravam suas configurações posteriores. Nos anos 1970 também já despontavam alguns grupos ascendentes no jornalismo televisivo, alguns dos quais figurariam como uma elite do *métier* nas décadas posteriores.

Na terceira e última parte, tratei sobretudo dos anos 1980 e 1990. Conforme veremos, a década de 1980 foi um período de inflexão, no Brasil e na França. Já nesse período, os traços gerais das programações televisivas apresentam uma forma bastante consolidada que permaneceria, no fundo, mais ou menos constante a partir de então. São traços marcantes do período dos anos 1980 e 1990 tanto a multiplicação e diversificação dos programas, e renovação de suas linguagens - que assumem cada vez mais explicitamente uma hibridez com as formas do entretenimento -, quanto os princípios de hierarquização interna a esse mercado de trabalho, marcado por mudanças nas relações da televisão com o poder político, que vinham se tornando cada vez menos diretas e atingem sua forma mais bem acabada nesse contexto. Lado a lado com essas transformações, consolidam-se as configurações mais recentes do ofício telejornalístico.

---

<sup>16</sup> Parte das entrevistas, de duração de entre 30 e 90 minutos, ocorreu de forma presencial, outras à distância. As questões foram adaptadas às trajetórias de cada entrevistado e não seguiram, portanto, um roteiro de entrevista fixo. Foram entrevistados a ex-repórter e ex-apresentadora da afiliada da *Rede Globo* em Brasília Bruna Roma, o ex-jornalista da *TV Cultura* Laurindo Leal Filho e o ex-chefe de redação da mesma emissora, Sérgio de Castro, o ex- chefe de redação da emissora Francesa *France 2*, Hervé Brusini, o jornalista do jornal francês *Le Monde* Remi Dupré, e o jornalista de televisão francês Fabien Ortiz, que trabalha atualmente em Washington para uma emissora catalã *TV3*, além de dois profissionais brasileiros que preferiram manter o anonimato. Deixo registrado meus sinceros agradecimentos a todos eles.

## PARTE I: O jornalismo televisivo e o Estado. Anos de formação

Na história do cinema, o desenvolvimento capitalista foi principalmente em produção; a distribuição capitalista em grande escala se deu muito mais tarde, como uma forma de controlar e organizar um mercado para determinada produção. Na radiodifusão, no rádio e depois na televisão, o grande investimento foi nos meios de distribuição. Investiu-se na produção apenas o necessário para fazer a distribuição tecnicamente possível e atraente. Ao contrário de todas as tecnologias de comunicação anteriores, o rádio e a televisão foram *sistemas concebidos principalmente para transmissão e recepção como processos abstratos, com pouca ou nenhuma definição anterior de conteúdo*. Quando levantada a questão do conteúdo, observa-se que ela foi resolvida, em grande parte, de forma parasitária. Eventos do Estado, acontecimentos esportivos públicos, teatros e assim por diante seriam distribuídos comunicativamente por esse novos meios técnicos. *Portanto, não apenas o fornecimento de instalações de radiodifusão precedeu a demanda, mas os próprios meios de comunicação precederam seu conteúdo* (Williams, 2016 [1974], p. 37, grifos no original).

Esta primeira parte consistirá em uma incursão na história específica da constituição de espaços de produção do noticiário televisivo no Brasil e na França durante, *grosso modo*, os anos 1950 e 1960. Este recorte temporal corresponde ao período em que a televisão, que inicialmente apresentava baixas taxas de equipamento em televisor dos domicílios, começou paulatinamente a assumir os contornos de um importante meio de comunicação. Durante este período, é possível entrever um estágio embrionário do processo ao cabo do qual a televisão se configuraria como um suporte de comunicação com impactos políticos e econômicos crescentes, os quais alterariam seus modos de gestão e, conseqüentemente, transformariam as rotinas de produção jornalística de televisão e suas lógicas de recrutamento.

Os modos de fazer noticiários de televisão da época que nos interessa aqui não correspondem aos modos produção modernos, que caracterizam os modelos predominantes de noticiários televisivos a partir dos anos 1970 e 1980. A reportagem, por exemplo, não ocupava, nesses momentos iniciais, um lugar central, devido não somente a limitações técnicas como à forte imbricação dessas produções a interesses políticos de governos autoritários que marcaram a época em que é inaugurado o gênero do noticiário televisivo, e

que resultou em uma fortíssima submissão dos noticiários a fontes de informação seja oriunda de instâncias oficiais vinculadas ao poder político, seja proveniente das poucas agências de notícias então existentes. Conforme argumentarei, essa primeira fase do jornalismo televisivo corresponde a um período que precede a emergência de delimitações profissionais que caracterizem um grupo de “jornalistas de televisão”.

Diferentemente das condições em que se encontram as rotinas de produção do noticiário televisivo moderno, no período aqui considerado havia apenas um espaço restrito para o trabalho de seleção e apuração de informação, característicos da profissão jornalística. Desta forma, não surpreende que tratem-se, em grande medida, de iniciativas empreendidas por agentes oriundos sobretudo de outros *métiers*. Por essa razão, os agentes que compõem os grupos analisados, ou seja, os que considero como “principais artífices” dessas produções, cujas carreiras se iniciaram em grande medida conforme sua pertença a círculos socialmente próximos e ideologicamente alinhados com os grupos no poder, são ora pioneiros de produções radiofônicas e televisivas de forma mais ampla - pertencentes a grupos idealizadores de um empreendimento televisivo nascente e que exercem funções de direção e comando nesses espaços de produção simbólica -, ora aqueles que alcançam a posição de apresentadores de noticiário e que, dado o estágio precário da divisão do trabalho dentro dessas equipes, frequentemente, assumiram outras funções dentro dessas rotinas de produção.

Considerando as notáveis diferenças que caracterizam os casos aqui cotejados, a fim de descrever esses estágios de formação de grupos articulados em torno da produção de jornalismo televisivo, além das evoluções de ordem morfológica através das quais é possível observar a constituição de determinadas “portas de entrada” privilegiadas ao jornalismo televisivo, é preciso observar também as disputas econômicas e políticas que condicionaram o uso social das tecnologias de telecomunicação audiovisual.

Devido à relativa proximidade do rádio e a da televisão - em termos de linguagem (e portanto de algumas habilidades que credenciavam seus profissionais) mas também em termos de uso político (que é determinante para a constituição morfológica dos grupos envolvidos nas produções) -, os espaços sociais de produção do primeiro forneceram, sobretudo nos anos 1950 e 1960, uma parte significativa dos agentes que comporiam os restritos círculos de pioneiros do segundo. Como a estruturação profissional dos jornalistas do rádio no Brasil e na França apresentava distinções importantes em meados do século XX, serão abordadas algumas características centrais da produção radiofônica no período de emergência da televisão nos dois países.

Os espaços de produção cinematográfica são passíveis de fornecer, junto ao rádio e ao mundo do espetáculo, mão-de-obra para o incipiente mercado de produções televisivas. Os graus desiguais de institucionalização e socialização, por meio de instâncias de formação cinematográfica, de conhecimentos mobilizáveis na confecção de produtos audiovisuais permite, contudo, aferir os diferentes níveis de desenvolvimento dessas atividades e, conseqüentemente, de suas possíveis influências sobre os incipientes espaços de produção televisiva. A título de comparação, nos Estados Unidos, a partir de 1929, a *University of South California* já oferecia uma formação artística especializada em filmes, concebida juntamente com a nascente *Academy of Motions Picture Arts and Sciences*; em 1947 a *University of California* inaugura o que se tornaria, posteriormente, a *School of Theater, Film and Televisivion*; e na década de 1960 a quantidade de escolas de cinema cresce fortemente. Na França, a criação de instâncias de formação cinematográfica precede o advento da televisão: a *École Nationale Supérieure Luis-Lumière* é fundada em 1926, e o *Institut des Hautes Études Cinématographiques*, em 1943, em plena 2ª Guerra Mundial. No Brasil, a primeira formação em cinema é criada em 1966, na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo; dois anos mais tarde é criado o Curso de Cinema da Universidade Federal Fluminense, pelo cineasta Nelson Pereira dos Santos. É significativo que a criação da Escola de Propaganda em São Paulo em 1951, com o apoio do jornalista e empresário Assis Chateaubriand, preceda o surgimento das instâncias de formação em cinema e tenha ocorrido apenas poucos anos após a criação do primeiro curso de jornalismo<sup>1</sup>. Esses primeiros dados, ainda que pontuais, fornecem uma primeira aproximação da estruturação institucional que balizou a construção de um *savoir-faire* que seria cada vez mais requerido pelo mercado de produção simbólica nascente da televisão e do jornalismo televisivo.

Nos Estados Unidos e na França, o desenvolvimento prévio de um mercado de produções cinematográficas permitiu que estes forneçam mão-de-obra qualificada para a televisão. No caso brasileiro, foi mais forte a dependência em relação ao mercado de trabalho da publicidade - *métier* marcado por uma profissionalização precoce no país (Arruda, 2004).

O processo de emergência de verdadeiras profissões na televisão acompanha a evolução quantitativa e qualitativa de seus públicos, à medida em que este crescimento impulsiona a rentabilidade simbólica e econômica do veículo e enseja a estruturação de carreiras dentro dela. Os dados que nos permitem aferir a evolução das dimensões do público

---

<sup>1</sup> O curso de jornalismo da Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil é fundado em 1948 por força do Decreto-Lei nº 5.480 que instituiu o curso de jornalismo como parte do sistema de ensino superior. A título de comparação, a primeira escola de jornalismo da França – *École supérieure de journalisme de Paris* - surge em 1899 e, em 1924, é criada a *École supérieure de journalisme de Lille*.

de televisão, ou seja, da inserção de televisores nos hábitos de consumo cultural, revelam a correlação íntima entre esta e as dinâmicas de urbanização de cada país e de expansão do consumo.

A constituição de um público de televisão nos Estados- Unidos precede à dos outros dois casos<sup>2</sup>: a proporção de domicílios equipados com aparelhos televisivos passa de 2% a 70% de 1948 a 1956 (Chalvon-Demersay; Pasquier, 1990, p. 297). No caso francês, a popularização da televisão se dá tardiamente se comparada ao caso norte-americano - em 1960, a taxa de penetração da televisão nos domicílios franceses não passa de 13%, mas atinge 61% em 1968 (Bourdon, 1991, p. 124, 131), mas também em relação a outros países europeus como a Inglaterra - antes da 2ª Guerra Mundial, o público da televisão inglesa, por exemplo, era de 20.000 pessoas, enquanto o número de televisores na França não passava de 400 aparelhos (Sauvage; Veyrat-Masson, 2012, p. 28). No caso brasileiro, no qual o processo de urbanização e de expansão do consumo se dá tardiamente em relação aos dois casos mencionados, a proporção da população exposta à televisão atinge 56% apenas em 1970; em 1982, esse valor chegaria a 73% da população (Brasil, 1983, p. 87).

Não surpreende, portanto, que os Estados Unidos tenham sido um país pioneiro na criação de formatos televisivos que inspiraram, conforme o grau de êxito comprovado pelas experiências originais, os intentos de outros países de frutificar formatos idênticos ou similares. Assim, as produções televisivas americanas foram diretamente compradas e retransmitidas no resto do mundo, a partir dos anos 1960, bem como um grande número de produções televisivas norte-americanas serviu de inspiração para adaptações.

Tendo em vista a centralidade da televisão estadunidense, que suscita mimetismos que serviriam de insumo para a formação de uma cultura televisiva, ainda que em diferentes medidas, tanto para a televisão brasileira quanto para a francesa, esta análise fará também referência a traços significativos da história da televisão americana.

É preciso levar em consideração a posição de um campo mediático nacional dentro do campo mundial e, por exemplo, a dominação econômica, técnica e especialmente simbólica da televisão americana que é um modelo e uma fonte de ideias, fórmulas, e procedimentos para muitos jornalistas (Bourdieu, 1996b, p. 47, tradução do autor).

A televisão brasileira nasceu muito depois da televisão americana e, portanto, nasceram lá fora quase todas as ideias e soluções para a televisão. [...] eles equacionaram muitos problemas antes de nós e superaram vários desafios que só

---

<sup>2</sup> As características geográficas e políticas dos Estados Unidos - organização político-administrativa menos vertical e menos centralizada - bem como o forte desenvolvimento econômico do país em meados do século são bastante propícios ao desenvolvimento de um amplo sistema de telecomunicações. A Europa e os Estados- Unidos viviam momentos econômicos bastante diversos nos anos do pós-guerra. Enquanto os Estados- Unidos experimentavam uma enorme expansão comercial mundo afora, os países europeus, sobretudo a França, tratavam de recuperar suas capacidades produtivas e financeiras abaladas pela Segunda Guerra Mundial.

enfrentamos muito mais tarde, como, por exemplo, a implantação de um telejornal de rede (Oliveira Sobrinho, 2011, p. 239).

As características do mercado de trabalho da televisão americana, gestadas sob o modelo concorrencial mas que contava também com empreendimentos públicos, também servem como referência para a análise comparada de processos específicos de profissionalização das atividades envolvidas em produções televisivas em outros países. Nos Estados Unidos, em 1955, já havia 432 estações de televisão, incluindo 13 educativas não comerciais. Mais da metade delas eram servidas apenas por três cadeias - *ABC*, *CBS* e *NBC* (Peterson, T. Jensen, W. Rivers, W. 1966, p. 109). Nos casos francês e brasileiro, nos quais destacam-se as reduzidas dimensões do mercado de produções para a televisão nos anos 1950 e 1960<sup>3</sup>, é mais notável a ausência de qualquer espécie de codificação profissional baseada, por exemplo, em instâncias de preparação ao seu exercício, em um mercado de trabalho amplo ou em experiências anteriores em território nacional. Resulta disso que, nesses países, por um longo período, não foi possível que essas produções assimilassem diretamente linguagens ou formas de organização do trabalho originadas dentro da televisão; elas tiveram de ser “inspiradas” em outros *métiers* e adaptadas ao meio televisivo. Portanto, o exame das lógicas sociais que regeram o recrutamento para essas primeiras experiências requer que sejam identificados sobretudo os espaços de produção cultural que, conforme o contexto histórico e a concepção predominante do que deveria ser a televisão, puderam fornecer os agentes que passaram a ser responsáveis por essas produções pioneiras.

## Capítulo 1 - A experiência francesa

Na década de 1930, havia, na França, três projetos de criação de canais de televisão no setor privado: *Télé-Poste-Parisien*, do jornal diário *Le Petit Parisien*, um projeto da *Radio Toulouse* com a participação de Henri de France – engenheiro fundador da Companhia Geral de Televisão, fabricante de receptores televisivos - e outro da *Radio Lyon* com a participação de Marc Chauvierre – engenheiro pioneiro na área de tecnologias usadas em aparelhos de gravação e recepção audiovisual. Os projetos são anunciados pelo então Ministro das

---

<sup>3</sup> Notemos, contudo, a notável expansão da produção televisiva brasileira a partir dos anos 1960. Em 1964, o Brasil era o país latino-americano com o maior número (33) de estações geradoras de conteúdo (Fonte: *U.S. Information Agency (Research Reference Service), Overseas Televisions Developments in 1964*, R-51-65, p. 51). Em 1977 a proporção de produção própria da TV Globo era de 75% do total de sua programação, fenômeno único no mundo inteiro (Sodré, 1977, p. 100)

Comunicações<sup>4</sup>, Georges Mandel, jornalista que iniciara sua carreira profissional em jornais de Georges Clemenceau<sup>5</sup>, a quem acompanha na vida política. Em 1936, um ano após o anúncio dos projetos, o sucessor de Mandel no Ministério - Robert Jardillier, de uma coalizão de esquerda<sup>6</sup> -, abandona o projeto por “hostilidade à televisão capitalista”. A eclosão da 2ª Guerra Mundial interrompe as tratativas para a implementação da televisão e, no pós-guerra, é o modelo do monopólio estatal que se impõe.

Durante as décadas de 1940 e 1950, diferentes projetos de regulamentação para a radiodifusão se sucedem, e a questão do financiamento é tanto mais decisiva quanto problemática: o desenvolvimento do novo veículo de comunicação requeria fortes investimentos no período em que se fazia urgente reconstruir a infraestrutura do país, e a introdução do financiamento por meio da publicidade só seria feita em 1968 (Sauvage; Veyrat-Masson, 2012, p. 91). Em 1949, a “redevance” - taxa cobrada na compra de um aparelho receptor e destinada ao financiamento da empresa pública de radiodifusão - é estendido à televisão; as verbas disponíveis para as produções televisivas acompanham portanto a presença de televisores nos domicílios: eram 297<sup>7</sup> televisores declarados em 1949, 260.000 em 1955, 1.900.000 em 1960, 6.500.000 em 1965 (Mercier, 1996, p. 36). Em 1950, as transmissões se restringiam a Paris e Lille, e iriam progressivamente expandir sua cobertura: chegam a Strasbourg em 1953, e a Lyon e Marseille em 1954, quando foi lançado um vasto plano de expansão da cobertura do sinal. O tempo total das transmissões, inicialmente de 12 horas semanais, passa a 34 horas semanais em 1953 (Almeida; Delporte, 2003, p. 154).

Apesar de ter sido um dos primeiros países a se dotar de espaços de produção televisiva, até o final da segunda guerra a televisão permanecia pouco conhecida não apenas pela imensa maioria do público mas também pela maior parte dos políticos (Bourdon, 1994, p. 29). O jornal televisivo, estreado em 1949, acaba por cumprir a função de acelerar a compra de televisores, mas a popularização do veículo só ocorreria de fato nos anos 1960. A essa evolução corresponde um importante aumento do número de jornalistas de televisão do serviço público: em 1960, a empresa empregava 30 jornalistas de televisão, em 1968, são 317 (167 em Paris e 150 nas estações regionais de televisão). É portanto nos anos 1960 que se

---

<sup>4</sup> À época, o ministério denominava-se “Correios, Télégraphes e Téléphone” – Postes, Télégraphes et Téléphone (PTT).

<sup>5</sup> Georges Clemenceau (1841 – 1929) foi um político republicano – ocupou posições como deputado (em 1871 e de 1876 a 1893), senador (de 1902 a 1920), e chefe do governo (de 1906 a 1909 e de 1917 a 1920) - e jornalista francês - trabalhou em *L'Aurore* e fundou os jornais *L'Homme Libre* e *La Justice*.

<sup>6</sup> *Front Populaire*, coalizão de esquerda que governou a França de 1936 a 1938

<sup>7</sup> A título de comparação, em 1946, havia 120.000 receptores na Inglaterra (Sauvage; Veyrat-Masson, 2012, p. 38).

inicia o processo de constituição da profissão do jornalista de televisão na França (Ibid, p. 123).

Submetido ao monopólio estatal por mais de três décadas, o desenvolvimento da radiodifusão e da televisão francesas se caracterizou, por um lado, por fortes e duradouras injunções políticas e, por outro, por um rechaço das lógicas do mercado no âmbito da radiodifusão e da televisão. Em 1939, quando eclode a 2ª guerra mundial, o rádio torna-se uma administração vinculada diretamente à presidência do Conselho dos Ministros, autônoma inclusive em relação ao Ministério das Telecomunicações da época. Em 1944, o Comitê Francês da Libertação Nacional<sup>8</sup> cria, por decreto, uma direção da Radiodifusão Nacional, nomeada pelo poder executivo. Também por decreto definem-se, em 1945, os princípios que regeriam o sistema midiático francês por três décadas, como a “criação de uma administração dependente do poder executivo”, o “monopólio estatal da difusão, de exploração e de programação” e a “desconfiança em relação às forças econômicas” (Sauvage; Veyrat-Masson, 2012, p. 33). Como, até então, no âmbito das telecomunicações, a principal preocupação das instâncias do poder político era o rádio, as atividades de televisão eram marginais, reunidas sob o chamado “Serviço de televisão experimental” até 1949, ano em que a televisão é oficialmente submetida ao monopólio público estatal<sup>9</sup>.

Tributária dos espaços profissionais do rádio, a televisão francesa herda tantos os problemas quanto as vantagens daquele. Em primeiro lugar, a televisão, como o rádio, se submete ao controle direto do poder político, que evolui à medida da evolução do contexto de instabilidade e crise política do pós-guerra. A divisão da França, durante a guerra, entre uma parte do território ocupada pelos alemães e uma outra governada pelo Regime de Vichy - em colaboração com os ocupantes - e as dificuldades em resolver a situação da Guerra da Argélia<sup>10</sup> (1954 – 1962) são elementos conjunturais importantes para compreender a forte concentração de poder nas mãos do presidente – característica da 5ª República Francesa,

---

<sup>8</sup> Governo instaurado na França em 1943, durante a 2ª Guerra Mundial.

<sup>9</sup> Em 1949, é criada, por decreto, a Radiodiffusion-télévision Française (RTF), que substitui a empresa do serviço público de rádio Radiodiffusion Française (RDF).

<sup>10</sup> A cobertura jornalística da Guerra da Argélia foi objeto de estrito controle do Estado francês. Os “acontecimentos da Guerra da Argélia” – como eram denominados os desdobramentos do conflito, inclusive nos manuais escolares, foram marcados por atos terroristas perpetrados tanto por grupos de defesa da Argélia quanto pelas forças militares francesas e pelos franceses que residiam no país (chamados *pieds-noirs*).



implementada em 1958 e vigente até os dias atuais. É o general Charles De Gaulle<sup>11</sup> que assume esse poder<sup>12</sup>.

A radiodifusão e a televisão foram ferramentas de dominação simbólica decisivas que De Gaulle soube explorar. No contexto da guerra, quando encontrava-se exilado em Londres, foi em transmissão pela rádio *BBC* que fez um apelo exortando os franceses a resistirem à ocupação alemã. Após a guerra, o Comitê de Libertação Nacional, sob sua liderança, foi o responsável pela reconstrução e elaboração dos princípios que regeriam os serviços públicos de radiodifusão e televisão. Posteriormente, ele fez extensivamente uso da televisão; um exemplo disso é o anúncio, em 1962, do referendo popular pelo sufrágio universal direto nas eleições presidenciais feito por ele próprio na televisão.

Em segundo lugar, a televisão herda a organização profissional já conquistada pelos jornalistas do rádio, que gozam de uma regulamentação profissional similar à dos jornalistas da imprensa escrita (Bourdon, 1991, p. 124-125). No que diz respeito ao rádio, o elemento central do estatuto da profissão é a conquista de um relativo poder através de uma comissão paritária que é consultada a respeito do recrutamento de profissionais e acolhe os recursos dos jornalistas em caso de conflito com a direção; o estatuto dos jornalistas da radiodifusão e televisão francesa seria objeto não apenas de avanços, mas também de revezes em função do controle político, cujo peso sobre os jornalistas do serviço público acompanha os desdobramentos da política francesa da segunda metade do século XX.

Enfim, a sindicalização. Os jornalistas de rádio, assim como os do jornalismo impresso, já dispunham de uma sólida tradição sindical que trazem para o conjunto de profissionais da empresa pública de radiodifusão e televisão nos anos 1950. Em 17 de junho de 1958, por exemplo, os presidentes dos sindicatos *Force Ouvrière* e *Syndicat des Journalistes Français* (SJF – CFTC) publicaram uma carta no jornal *Le Monde* reivindicando a nomeação do diretor da RTF pelo Conselho de Administração da empresa - e não mais pelo Conselho de Ministros - e a criação de um Alto Conselho da Informação, que não se concretizariam (Bourdon, 1991, p. 124 - 125).

Apesar da contestação e da organização sindical por parte dos jornalistas e técnicos do rádio e da televisão, a submissão das produções jornalísticas audiovisuais ao uso exclusivo do poder executivo se manteria. Os anos de 1961 e 1962 são significativos das tentativas de

---

<sup>11</sup> Líder da França Livre - governo no exílio que organizou e apoiou os movimentos da Resistência desde Londres de 1940 e 1944, durante a ocupação da França pelas tropas alemãs -, líder do governo provisório da França de 1944 a 1946 e presidente da França 1959 a 1969, eleito em 1958 por sufrágio indireto e reeleito em 1965 por sufrágio universal direto.

<sup>12</sup> Sobre a história da televisão francesa sob De Gaulle, ver o livro *Histoire de la télévision sous de Gaulle* (Bourdon, 1990).

organização inicial dos jornalistas de televisão enquanto grupo profissional, das oposições que subsistiam entre poder executivo e parte desses jornalistas, e das intransponíveis dificuldades que afetavam as tentativas dos jornalistas de se desvencilhar da tutela do poder executivo. Em 1961, foi organizada uma Assembleia Geral dos jornalistas da radiodifusão e televisão que, aspirando a um reconhecimento como jornalistas, reivindicam um estatuto profissional mais próximo ao dos jornalistas da imprensa escrita. Neste momento, surge o primeiro sindicato de jornalistas de rádio e de televisão (SJRT)<sup>13</sup>.

O ano de 1962 é decisivo para a história política francesa: neste ano, além de serem organizadas eleições legislativas, é realizado o referendo popular sobre a eleição presidencial por sufrágio direto. Neste momento de fortes tensões políticas, o chefe de redação do jornal televisivo do então canal único da televisão francesa, Max Petit, edita uma reportagem exibida com a assinatura do jornalista a quem coube a autoria da reportagem original. Resulta disso a eclosão de uma greve do SJRT junto com o Sindicato Unificado dos Técnicos<sup>14</sup>, cujos participantes interrompem o jornal televisivo exibindo panfletos dos sindicatos durante 20 minutos. O episódio ilustra tanto a capacidade de organização dos jornalistas de televisão, quanto os importantes obstáculos que obstruíam a obtenção de resultados a partir desse tipo de iniciativa. Como resultado da mobilização, Joseph Pasteur – um dos apresentadores do jornal televisivo desde 1959, secretário geral do SJRT e um dos líderes do movimento - foi demitido.

A partir desse tratamento geral das relações entre os jornalistas da televisão francesa e a conjuntura política, podemos tratar da dinâmica específica que orientou os recrutamento iniciais do jornalismo televisivo francês.

É no bojo dos desdobramentos dos conflitos da 2ª Guerra Mundial que surgem, na França, algumas clivagens entre frações da classe política e da imprensa escrita e radiofônica que seriam estruturantes para a edificação de grupos que assumiriam o comando nas décadas iniciais do jornalismo televisivo francês. O ano de 1944, foi um momento de reconstrução do sistema midiático francês. A intenção dos grupos no poder<sup>15</sup> de liquidar as empresas que colaboraram com os alemães e de rechaçar aqueles que aderiram ativamente a eles também será determinante para as lógicas de recrutamento dos primeiros artífices da televisão francesa.

---

<sup>13</sup> *Syndicat de Journalistes de Radio et de Télévision* – SJRT

<sup>14</sup> *Syndicat Unifié des Techniciens*.

<sup>15</sup> Trata-se do Comitê Francês de Libertação Nacional, liderado pelo general De Gaulle e que organiza a retomada da França, que se encontrara dividida entre a França ocupada e a “França Livre”, esta última governada pelo Regime de Vichy, que colaborara com os alemães.

Esse contexto de depuração do sistema midiático do pós-guerra orientou de forma decisiva as escolhas daqueles que assumiriam posições de comando no departamento jornalístico (denominado de “informação”) na radiodifusão. A pertença ao círculo de fiéis ao general De Gaulle e aos movimentos da Resistência contra a ocupação são traços comuns dentre aqueles que tomam parte - e sobretudo aqueles que assumem posições de poder – da empresa pública de radiodifusão e das instâncias políticas de controle das telecomunicações de maneira geral.

A instabilidade política do pós-guerra engendra uma alta rotatividade nos cargos de poder na empresa pública de radiodifusão. Em 1946, um jornalista do rádio afirmava: “Tudo se passa como se o diretor do rádio tivesse posição de ministro. Tão logo a França muda de governo, o rádio deve mudar de diretor” (Jean Quéval, citado em Frichot, D. 1987, pp. 61-62, tradução do autor).

O caso de Jean Guignebert é um exemplo disso. Nomeado Diretor-Geral da RDF<sup>16</sup> em 1944, é afastado no ano seguinte. As qualidades demonstradas por Guignebert, jornalista na imprensa escrita e radiofônica, mas também, e talvez sobretudo, a confiança que inspira seus feitos nos movimentos da Resistência, subjazem à sua nomeação. De uma família de intelectuais progressistas, formado em medicina e convertido ao jornalismo, esse dissidente do Partido Comunista coordenara em 1942 os profissionais do rádio que trabalharam ativamente em várias redes da Resistência para preparar a organização posterior do rádio, e teve papel importante na formulação das propostas do Comitê de Libertação Nacional para a reorganização da imprensa francesa (Sauvage; Veyrat-Masson, 2012, p. 34).

Seu afastamento por parte do Ministério da Informação ocorreu pela busca de assegurar sua autoridade sobre o jornal falado da rádio estatal, percebida como ameaçada sob a direção de Guignebert. Sua curta permanência nesta função é ilustrativa não apenas da influência política direta que caracterizaria, por um longo período, a nomeação e manutenção dos cargos de decisão da RDF (e, posteriormente, da RTF), mas também do alinhamento ideológico cada vez mais imperfeito entre as instâncias do poder político no pós-guerra e de jornalistas atuantes na Resistência. A adesão de muitos dos resistentes se enfraqueceria, com efeito, à medida das crescentes intervenções do poder político que significariam um afastamento cada vez maior em relação aos projetos da Resistência. A esse respeito, Guignebert diria, já em 1951:

---

<sup>16</sup> O monopólio estatal do rádio era assumido pela *Radiodiffusion Française* (RDF), criada em 1944, que seria substituída pela *Radiodiffusion-Télévision Française* (RTF) em 1949.

Progressivamente, essa rádio da nação que havíamos criado a partir dos escombros de Vichy se tornou a rádio do Governo, e apenas do Governo. Em todos os domínios, a intervenção do poder se faz cada dia mais sensível. Tenta-se – de tempos em tempos – salvar as aparências mas, na verdade, só a política governamental é proposta aos auditores, apenas são difundidas as notícias que parecem explicá-la ou justificá-la enquanto são escamoteadas aquelas que poderiam incomodar seu imprudente desenvolvimento (*Radio-Liberté*, 4 de fevereiro de 1951, citado por Brochand, 1994, p. 72, tradução do autor)

Conforme foi dito, a instabilidade política foi um marco do período da Quarta República francesa (1946 – 1958): entre 1944 e 1958, dezoito Ministros da Informação se sucederam. As mudanças nos cargos de direção da empresa estatal de radiodifusão eram, contudo, menos frequentes<sup>17</sup>, e o pequeno grupo que se instala nas posições de comando da empresa de radiodifusão e televisão francesa acaba por se beneficiar da instabilidade política do período, embora tivera que se manter submetido às diretivas governamentais.

Os recrutamentos para a posição de diretor da radiodifusão na década de 1940 seguem uma lógica que, ainda que política, privilegiava figuras que detinham alguma consagração advinda da prévia experiência profissional na imprensa escrita ou no rádio, espaços que se encontram neste momento relativamente organizados. São escolhidos não apenas nomes próximos a grupos que ascendem ao poder político após a guerra, mas também com formação técnica ou experiência no rádio, ou em intentos pioneiros da televisão na década de 1930.

Outro traço marcante é a pertença a uma elite cultural já consolidada, traço evidenciado pela posse de diplomas das “grandes escolas”, por trajetórias profissionais construídas na imprensa escrita, pela proximidade com círculos de elites artísticas e intelectuais, pela autoria de livros publicados ou pelo pertencimento dos pais a profissões artísticas.

Nomeado diretor da RDF em 1946, Wladimir Porché tornou-se em 1949 administrador geral da Radiodifusão-Televisão Francesa (RTF), que permanece sob sua responsabilidade até 1958. Além de ter servido durante a 2ª Guerra Mundial, era habituado a frequentar os círculos intelectuais e artísticos<sup>18</sup>, tinha experiência no rádio estatal e em períodos experimentais da televisão na segunda metade da década de 1930, como diretor de programação (Sauvage ; Veyrat-Masson, 2012, p. 35 - 36).

Vital Gayman, nomeado Diretor de Informações<sup>19</sup> da RDF em 1946, é o responsável pela direção do jornal falado do rádio e, a partir de 1956, do jornal televisivo. Jornalista da

---

<sup>17</sup> De 1958 a 1962, diante dos desdobramentos da Guerra da Argélia e da implementação da Quinta República que concentra os poderes na mão do presidente De Gaulle, eleito em 1958, contudo, a rotação dos dirigentes do jornal televisivo é particularmente rápida (Bourdon, 1991, p. 125).

<sup>18</sup> Nascido em 1910, filho de um poeta reconhecido (François Porché), sua madrasta era também escritora.

<sup>19</sup> O setor de informações corresponde ao departamento de jornalismo.

imprensa escrita que atuara em diversos jornais - exercera a função de secretário de redação e chefe do serviço internacional do jornal do Partido Comunista *L'Humanité* – trabalhara também no rádio antes de assumir essas posições (Ibidem).

A figura mais emblemática nomeada por Porché para a direção da televisão francesa, que também tomara parte nas ações militares da guerra, é Jean d'Arcy. Filho de um oficial da cavalaria francesa, condecorado cavaleiro da Legião de Honra<sup>20</sup>, formado na Faculdade de Direito de Paris e na renomada Escola de Altos Estudos Comerciais<sup>21</sup>, funcionário público de alto nível hierárquico<sup>22</sup>, foi diretor de programação da televisão francesa de 1952 a 1958 e se encarregava das relações internacionais da RTF até o início dos anos 1960 (*Who's Who in France*, 1967). Marcel Bluwal, um dos primeiros diretores artísticos (*réalisateurs*) da televisão francesa, descreve a chegada de d'Arcy na RTF:

Somos informados que é um ex-soldado e que está lá para desenvolver a televisão. [...] A televisão deve se tornar algo importante. Esse é seu lema, e ele está aqui apenas para fazê-lo. Ele está respaldado pelo governo. A notícia não demora a circular, em vinte quatro horas, pelo pequeno círculo de iniciados (Bluwal, M. 1974, p. 101, tradução do autor).

A composição morfológica da equipe pioneira do jornal televisivo também segue, em grande medida, essas mesmas lógicas de sociabilidade, de pertença a círculos constituídos durante a Resistência e oriundos de determinadas camadas da elite cultural e intelectual francesa. Mas a passagem do rádio para a televisão era mais uma aventura digna de jovens de perfis profissionais variados do que uma promoção profissional para jornalistas consagrados durante as décadas de 1940 e 1950<sup>23</sup>.

Quando o jornal televisivo é criado, em 1949, ao lado de Pierre Sabbagh (31 anos), estavam Pierre Desgraupes (31 anos), Jacques Sallebert (29 anos), Pierre Tchernia (21 anos), Michel Droit e Pierre Dumayet - ambos com 26 anos de idade. Além destes, Sabbagh tinha ao seu lado o *cameraman* de cinema Michel Wakhevitcha, e sua câmera pessoal de 16 mm.

Desses pioneiros, Michel Droit é o que acumula o maior número de características típicas desses grupos. Antigo militante da Resistência, torna-se repórter de guerra em 1944 (aos 21 anos); entretém uma contínua fidelidade e proximidade com os espaços do poder

---

<sup>20</sup> *Légion d'honneur*, instituição responsável por atribuir as mais altas condecorações por parte do Estado francês.

<sup>21</sup> *École des Hautes Études de Commerce* (HEC).

<sup>22</sup> Trabalhara, a partir de 1945, como chefe de gabinete nos Ministérios do Exército, dos Prisioneiros e Deportados e em seguida em dois Ministérios da Informação: como diretor de gabinete de Pierre Bourdan (em 1947) e como conselheiro técnico de François Mitterand (em 1948 e 1949).

<sup>23</sup> Quando a direção de programas envia ao ministro competente um dossiê referente ao primeiro noticiário da televisão francesa, recebem o documento com os seguintes dizeres em margem: “Deixem os meninos brincarem no quintal, e que nos deixem em paz” (Blanckeman, 1961, p. 165).

político, sobretudo com De Gaulle: foi o único jornalista de televisão a entrevistar o general De Gaulle, em 1965, 1968 e 1969<sup>24</sup>. Formado em Letras e Ciências políticas<sup>25</sup>, filho do pintor e ilustrador Jean Droit, segue carreira altamente consagrada como escritor<sup>26</sup> e jornalista<sup>27</sup>.

Quanto a Pierre Desgraupes, é provável que sua experiência em órgãos governamentais<sup>28</sup> e como chefe de redação do jornal falado a partir de 1947 (até 1957) tenha inspirado confiança decisiva para sua inclusão neste pequeno círculo pioneiro. Além disso, sua origem familiar<sup>29</sup> o predispõe a uma familiaridade com as novas tecnologias e sua formação humanística<sup>30</sup> e publicação de livros<sup>31</sup> são outros elementos de sua trajetória que auxiliam a compreender os trunfos que lhe permitem exercer funções importantes, no jornal televisivo e em outros programas de televisão com vocação cultural<sup>32</sup> por três décadas. Com efeito, essas experiências lhe permitem se consagrar não apenas como produtor de diversos programas televisivos. Como outros desses pioneiros, Desgraupes assumiria as mais altas posições hierárquicas da televisão francesa<sup>33</sup>, além de complementar sua atuação na televisão com publicações em jornais e revistas nos anos 1960 e 1970.

A trajetória profissional de Jacques Sallebert aponta para uma trajetória internacional, e uma carreira profissional mista entre imprensa escrita e audiovisual. Nascido em 1920, foi jornalista da RTF e da revista ilustrada *Paris-Match*<sup>34</sup>, diretor dos escritórios das duas empresas na Grã-Bretanha de 1952 a 1958, chefe adjunto de redação de uma publicação

---

<sup>24</sup>Disponível em: <http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/michel-droit>. Acesso: 08/2018.

<sup>25</sup> Na Faculdade de letras de Paris (*Faculté de lettres de Paris*) e na Escola livre de ciências políticas (*École libre de sciences politiques*)

<sup>26</sup> Publica mais de 30 livros e é eleito, em 1980, à Academia Francesa.

<sup>27</sup> Ocupa o cargo de chefe de redação da atualidade televisiva da RTF, e do *Figaro Littéraire*, do jornal *Le Figaro*, onde trabalha como cronista e editorialista. Escreve e dirige séries documentais históricas para a televisão, e tem uma crônica regular no rádio *France-Inter* de 1969 a 1981 (Academia Francesa. Disponível em: <http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/michel-droit>).

<sup>28</sup> Iniciara sua carreira no serviço de imprensa do ministério dos Antigos Prisioneiros em 1944 (*Ministère des Anciens Prisonniers*) (*Who's Who in France*, 1987).

<sup>29</sup> Filho de um engenheiro (*Who's Who in France*, 1987).

<sup>30</sup> Tem formação em Letras e Filosofia (*Who's Who in France*, 1987).

<sup>31</sup> Rainer Maria Rike (1949), Prage, l'été des tanks (1968), En direct de la médecine (1976), le Mal du siècle (1977), Non-lieu (1981) (*Who's Who in France*, 1987).

<sup>32</sup> *Lecture Pour Tous* (1953-1968), *En votre âme et conscience* (com Pierre Dumayet; 1954 – 1970), *Cinq Colonnes à la Une* (com Pierre Lazareff; 1958 – 1968), *Les Jours de Notre vie* (1979). Dumayet fará também o roteiro e diálogos do programa *Dossiers éclatés* (1980) (*Who's Who in France*, 1987).

<sup>33</sup> Entre 1969 e 1972 ele é o Diretor da informação do canal 1 de televisão, entre 1981 e 1984, presidente-diretor geral da Sociedade nacional de televisão *Antenne 2* (o canal 2 da televisão francesa) (*Who's Who in France*, 1987).

<sup>34</sup> Revista semanal de informações lançada em 1949 com o slogan “O peso das palavras, o choque das imagens”, cuja fórmula inspira-se na revista americana *Life*.

popular sobre televisão<sup>35</sup>, produtor de televisão e, a partir de 1962, diretor da empresa pública de radiodifusão e televisão francesa na América do Norte (*Who's Who in France*, 1967).

Pierre Sabbagh, considerado o principal responsável pela criação do primeiro jornal televisivo, é filho de um pintor, Georges Sabbagh, e de uma curadora de museus, Agnès Humbert (*Who's Who in France*, 1987). Com formação artística na Escola de Artes Aplicadas à Indústria<sup>36</sup>, inicia sua vida profissional em atividades artísticas. Trabalha como 'artista dramático' (Ibidem) com o diretor de teatro e ator Charles Dullin em 1937, na empresa Draeger de cartazes artísticos e publicitários em 1938, em seguida como decorador de teatro e marionetista, antes de aproximar-se do jornalismo como fotógrafo, repórter e correspondente de guerra na RDF (1944 – 1949) (Ibidem). Sabbagh atribui a si a criação do primeiro jornal televisivo francês (em 1949) e assume, de 1949 a 1954, as funções de diretor dos serviços de reportagens e atualidades e de chefe de redação do jornal televisivo e, entre 1959 e 1962, de diretor adjunto de atualidades da televisão (Ibidem).

A variedade de ocupações que caracteriza a trajetória de Sabbagh antes e depois de seus trabalhos no jornal televisivo francês é sintomática da indefinição profissional característica dos espaços de produção jornalística audiovisual de meados do século XX, mas também da permanência desses primeiros artífices na televisão em posições hierárquicas cada vez mais elevadas. A partir dessas experiências, Sabbagh trabalha como produtor, apresentador e diretor de programas televisivos e, a partir do final da década de 1960, assume, entre outras funções, a direção de emissoras de televisão: é diretor do canal 1, de 1968 a 1971 e do canal 2 de 1971 e 1975. Sabbagh é também autor de 4 livros, publicados entre 1963 e 1984<sup>37</sup>.

O caso de Pierre Dumayet se distingue dos outros justamente por não haver ocupado, após a experiência no jornal televisivo, qualquer posição de direção na gestão de instâncias de produção televisiva. Nascido em 1923, casado em 1946 com Françoise Taron, produtora de programas televisivos, Dumayet tivera apenas dois anos de experiência na radiodifusão francesa antes de tomar parte no jornal televisivo em 1949. Conforme relatou em entrevista a Jérôme Bourdon: “Entrei no jornal em 1949. Gayman tentava persuadir as pessoas do rádio a irem lá, no estilo: Alistem-se na Marinha!” (Bourdon, 1994, p.36, tradução do autor). Formado em Letras, Dumayet assumiu a função de roteirista, produtor ou co-produtor em

---

<sup>35</sup> *Télé-7-Jours* lançada em 1960 pelo jornalista Pierre Lazareff, se tornaria a publicação mais vendida da imprensa francesa na década de 1980.

<sup>36</sup> *École des Arts Appliqués à l'Industrie*.

<sup>37</sup> Um livro sobre a televisão, um romance, um guia para fumantes de cachimbo, e uma autobiografia (Ibidem).

vários programas culturais da televisão - muitos relacionados à literatura –, publicou livros<sup>38</sup> e contribuiu para adaptações ou roteiros de filmes<sup>39</sup> (*Who's Who in France*, 1993).

O recrutamento do mais jovem do grupo, Pierre Tchernia, sinaliza outros princípios de seleção. Nascido em 1928, não poderia ter tomado parte nas ações da Resistência; tampouco passara por qualquer veículo jornalístico ou órgão governamental antes de integrar o grupo pioneiro do jornal televisivo. No dicionário biográfico *Who's Who in France*, define-se como “autor, diretor artístico (*réalisateur*) e apresentador (*animateur*) de programas televisivos”, mas na descrição de sua carreira consta, como primeira experiência: “jornalista no jornal televisivo (1949 – 1955)”. Essa contradição é significativa da indefinição profissional característica do jornalismo de televisão, sobretudo nos anos iniciais da profissão. Muitos elementos biográficos o distinguem, assim como Dumayet em alguns aspectos, dos precedentemente citados: além de não ter participado da Resistência<sup>40</sup>, não assumiu altas posições hierárquicas na televisão, tampouco na produção de programas. Inversamente, sua trajetória prévia lhe atribui um trunfo que os outros não possuem e parece explicar a particularidade de Tchernia: a formação em técnicas de produção de imagens. Além de ser formado pelo Instituto de Altos Estudos Cinematográficos (IDHEC)<sup>41</sup>, também havia passado por uma formação em técnicas de imagens na Escola Técnica de fotografia e cinematografia<sup>42</sup> (*Who's Who in France*, 1967).

Além de Pierre Tchernia, Jean-Marie Coldéfy e Claude Loursais, também envolvidos nas produções iniciais do jornal televisivo, eram também formados pelo IDHEC. Eles deixariam o noticiário para dirigir outros programas de televisão posteriormente (Sauvage, Veyrat-Masson, 2012, p. 54).

Enfim, o empreendimento inicial do noticiário televisivo francês, que tinha inicialmente 15 minutos de duração, foi levado a cabo por um pequeno grupo de “jovens aventureiros”. As experiências da primeira equipe do jornal televisivo francês serviriam, conforme demonstram as trajetórias delineadas acima e será tratado na parte seguinte desta tese, como uma porta de entrada para carreiras promissoras na televisão e fora dela. Essas figuras presentes nessas experiências pioneiras teriam participação - em funções diversas como a direção, produção e apresentação - em diversos programas e nos mais altos cargos da

---

<sup>38</sup> *Vu et entendu* (1965), *Monsieur a-t-il bien tout dit aujourd'hui?* (1967), *La Tête* (1980), *Narcisse* (1986), *Brossard et moi* (1989), *La Nonchalance* (1991), *La vie est un village* (1992) (*Who's Who in France*).

<sup>39</sup> *Mourir d'aimer* (1971), *Il n'y a pas de fumée sans feu* (1973), *L'Argent des autres* (1978), *Malevil* (1981), *Mal d'aimer* (1986) (*Who's Who in France*, 1993).

<sup>40</sup> É o único deste grupo a não ter sido condecorado pela *Légion d'honneur*.

<sup>41</sup> *Institut des Hautes Études Cinématographiques*.

<sup>42</sup> *École Technique de photographie et cinématographie*.



administração da televisão francesa nas décadas seguintes. O noticiário televisivo francês dos anos 1950 foi, portanto, uma espécie de incubadora de uma elite dirigente da televisão francesa.

Apesar de, como já foi dito, figurar entre os primeiros países a se dotar de espaços de produção televisiva, a televisão francesa, que até o final da segunda guerra a televisão permanecia pouco conhecida não apenas pela imensa maioria do público mas também pela maior parte dos políticos (Bourdon, 1994, p. 29), tardaria a conquistar a confiança do público e dos franceses. Em 1954, em uma pesquisa por questionário empreendida pelo INSEE<sup>43</sup> que buscava saber quais eram as principais fontes de informação dos franceses, a televisão sequer figurava no questionário (Ibid, p. 43)<sup>44</sup>. O jornal televisivo acaba por cumprir a função de acelerar a compra de televisores, através da cobertura de grandes eventos como as edições do *Tour de France* ou o coroamento da rainha da Inglaterra em 1953 (Sauvage; Veyrat-Masson, 2012, p. 54 - 55). Em 1952, pela primeira vez, aparecem imagens de políticos na televisão, e são transmitidas imagens ao vivo de dentro do Palácio do Eliseu<sup>45</sup>. A eleição (indireta) de René Coty à presidência em 1953, transmitida pela televisão<sup>46</sup>, suscita reações em grande parte negativas da classe política. À ocasião, um antigo ministro da Informação, François Mitterrand, se indaga sobre “as consequências que terá sobre nossa vida política a desmontagem permanente do mecanismo parlamentar” e pondera que “por ameaçadora que seja esta perspectiva, não podemos, afinal, pensar que ele assustará a tal ponto que preferamos a paralisia da televisão francesa”<sup>47</sup>. Ou seja, ainda que suscitasse desconfiança, já reconhecia-se o caráter inevitável da entrada da televisão na vida política francesa.

Essa desconfiança estaria por trás das inflexões ocorridas nos modos de produção dos programas jornalísticos da televisão francesa a partir de fins da década de 1950; a eleição de De Gaulle, em 1958, é considerada um marco neste processo. A partir de então, os jornalistas da empresa pública de televisão veriam cada vez mais seu trabalho enquadrado pelo poder executivo.

## Capítulo 2 - A experiência brasileira

---

<sup>43</sup> *Institut National de la Statistique et des Études Économiques*, equivalente ao IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística).

<sup>44</sup> Os resultados da pesquisa apontavam que 37% dos franceses afirmou informar-se sobretudo pelo rádio, 44% pelo rádio e pelos jornais, 14% pelos jornais.

<sup>45</sup> Residência oficial do presidente da República Francesa onde está localizado seu gabinete e onde se reúne o Conselho de Ministros.

<sup>46</sup> Realizada por Claude Darget, Roger Debouzy e Claude Perrot sob a direção de Pierre Sabbagh (Bourdon, 1994, p. 40).

<sup>47</sup> Cf. *L'Express*, edição do dia 2 de janeiro de 1954 (publicado em Bourdon, 1994, p. 41, tradução do autor)

Ao passo que no caso francês nota-se uma permanência dos pioneiros na televisão, os desdobramentos da história dos programas jornalísticos na televisão brasileira seguiram de forma característica dinâmicas descontínuas, à medida que o mercado brasileiro de televisão se renovou em função das conjunturas políticas internas e de suas relações com o contexto internacional, determinando a construção de suas formas dominantes. O paroxismo desses movimentos de renovação se dá quando da entrada da *TV Globo* no mercado na segunda metade da década de 1960 e, sobretudo, sua ascensão na década seguinte.

Considerando as sucessivas reorganizações que marcaram o mercado televisivo brasileiro sobretudo nos anos 1950 e 1960, é útil retomamos brevemente as grandes linhas dessa história. Três conglomerados de comunicação disputavam fatias do incipiente mercado televisivo dos anos 1950 e 1960. O então predominante conglomerado dos Diários e Emissoras Associadas, liderado por Assis Chateaubriand - que geria a *TV Tupi*, inaugurada em 1950 e falida em 1980; a pequena *Rede de Emissoras Unidas de Televisão*<sup>48</sup>; e as *Organizações Victor Costa*<sup>49</sup>. Esta última era a segunda maior rede de rádio e televisão do país na década de 1950. Em decadência desde a morte de Victor Costa em 1959, o grupo foi comprado em 1966 pelo jornalista proprietário do jornal *O Globo*, Roberto Marinho, dando início ao que se tornaria as *Organizações Globo*, à qual pertence a emissora *TV Globo*, que se consolidaria de forma definitiva em posição dominante no mercado televisivo brasileiro nos anos 1970.

Assim como no caso francês, a história da constituição e consolidação de veículos brasileiros de comunicação ampliada não pode ser devidamente compreendida sem que se considerem não somente a conjuntura internacional, mas também as instabilidades políticas e a forma autoritária de exercício do poder político, predominante no período.

No Brasil, na década de 1930, houve projetos de constituição de uma televisão com vocação educativa e com referência a uma organização de veículo público de comunicação. A *TV Roquette-Pinto* deveria operar como uma pequena *BBC*, segundo a Comissão Técnica de

---

<sup>48</sup> Criada em 1955, fruto da associação entre Paulo Machado de Carvalho, proprietário da *TV Record* - criada em 1953 - e seu cunhado João Batista do Amaral, proprietário da *TV Rio* - criada em 1955 -, contou também, no início dos anos 1960, com a *TV Alvorada*, instalada em Brasília, capital do país recém inaugurada. Na segunda metade da década de 1960, a associação iniciou um processo de desintegração devido a desentendimentos entre as emissoras.

<sup>49</sup> Victor Costa foi um dos mais importantes diretores da *Rádio Nacional* do Rio de Janeiro, emissora incorporada ao patrimônio da União por Getúlio Vargas em 1940. Em 1954, Costa deixa a *Rádio Nacional* após a morte de Vargas, de quem era um homem de confiança (Mattos, 2002, p. 163).

Televisão, que era formada por Edgard Roquette-Pinto<sup>50</sup> (que a presidia), o engenheiro Oliveira Reis (da prefeitura do Rio de Janeiro, então Distrito Federal), o general Lauro de Medeiros (uma referência em eletrônica no país) e Fernando Tude de Souza, diretor da Rádio Roquette-Pinto e principal responsável pelo projeto. Segundo o depoimento de Tude de Souza, em 1952 o projeto de instalação da estação de televisão já estava praticamente concretizado: o contrato havia sido aprovado pelo Tribunal de Contas, a prestação inicial do contrato já havia sido paga, o equipamento encontrava-se pronto para embarque em Nova York e o projeto havia sido tão detalhadamente planejado que os técnicos haviam se comprometido a instalar a estação em apenas 15 dias uma vez o material se encontrasse no Rio de Janeiro (Milanez, L. 2006, p. 20 - 27).

Voltando ao Brasil, desembarquei no Rio numa quarta-feira (novembro de 1952). No princípio da semana seguinte o prefeito João Carlos Vital foi levado a se exonerar, sendo imediatamente substituído pelo cel. Dulcídio Cardoso. No outro domingo, fui acordado em minha casa com um telefonema do Prof. Roquette-Pinto em que me disse com voz desolada: ‘Meu filho, já leu o Correio da Manhã de hoje? Você foi demitido. E agora?’. E a partir desse instante ninguém mais falou comigo ou com Roquette-Pinto sobre televisão educativa no Rio de Janeiro. O nosso projeto estava praticamente concretizado, desapareceu dentro das gavetas do Palácio da Guanabara, sem que nenhum outro prefeito quisesse se preocupar com o assunto. [...] Deixando a direção da *Rádio Roquette-Pinto*, as obras dos estúdios de TV foram imediatamente paralisadas, já que o meu substituto não demonstrou grande interesse pelo assunto (Depoimento de Tude de Souza<sup>51</sup>).

Ao exonerar-se em dezembro de 1952, após intensas polêmicas na imprensa devido à apresentação de um projeto de lei tributária no Legislativo carioca<sup>52</sup>, o engenheiro formado pela Escola Politécnica João Carlos Vital é substituído pelo coronel Dulcídio Cardoso, de carreira militar, cuja promoção parece ter ocorrido por proximidade com os grupos no poder federal: criador do comitê pró-Getúlio Vargas, ascendera ao cargo por nomeação do presidente, que retorna ao poder em 1950<sup>53</sup>, e de cuja campanha havia participado (Abreu et al, 2001)<sup>54</sup>.

Este episódio deixa entrever que, apesar de se tratar de um mercado capitaneado por iniciativas privadas, injunções políticas determinariam os desdobramentos da história da televisão brasileira, de forma semelhante ao que ocorrera com o rádio anteriormente. No que

---

<sup>50</sup> Edgard Roquette-Pinto, cujo projeto de uma televisão educativa só se concretizaria em 1975, fora um pioneiro do rádio no Brasil e entusiasta da radiodifusão não-comercial. Ele esteve à frente da criação da primeira rádio a transmitir regularmente no Brasil (a Rádio Educadora do Rio de Janeiro), na década de 1920.

<sup>51</sup> Depoimento publicado em Revista Publicidade e Negócios (“O escândalo da TV Educativa no Brasil”, Revista semanal, Rio de Janeiro, 19/12/1960, Ano XXI, nº457, p. 16-19. Biblioteca Nacional, classificação 659. 105, loc. 1-129,01,17)

<sup>52</sup> Fonte: Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro pós 1930, 2ª edição. Rio de Janeiro: Ed. FGV 2001.

<sup>53</sup> Após ter governado o país de 1930 a 1945, período que inclui o governo autoritário do Estado Novo, que se estendeu do golpe de Estado de 1937 a 1946.

<sup>54</sup> CPDOC, Verbetes “Dulcídio do Espírito Santo Cardoso”.

diz respeito a estruturas de difusão de notícias, essas determinações são tanto mais fortes quando tratam-se de conjunturas políticas altamente polarizadas, como foi o caso do contexto da Revolução e Golpe de 1930, ou do Golpe de Estado de 1937, que inaugura o período autoritário do Estado Novo.

Não há consenso na literatura pertinente a respeito das consequências da Revolução de 1930 para o jornalismo brasileiro (Aguiar; Lisboa, 2017, p. 2). Para alguns, a revolução teria exposto “o conflito entre a posição dos grandes jornais diários e as tendências majoritárias, dominantes na sociedade brasileira, francamente favoráveis às mudanças que os revolucionários encarnam” (Bahia, 2009, p. 209), para outros, a Revolução teria beneficiado a imprensa “ao projetar uma ampliação do mercado consumidor” e ao efetivar tendências como a adoção de uma “feição administrativa empresarial” dos jornais e de um “caráter mais informativo que doutrinário” (Romancini; Lago, 2007, p. 96). Seja como for, o contexto político turbulento e a concentração de poder nas mãos de Vargas<sup>55</sup> ensejaram as condições para que este implementasse uma política pública de comunicação com importantes consequências para a consolidação das formas dominantes de noticiário radiofônico e televisivo a partir dos anos 1930. Já em 1931, é criado o Departamento Oficial de Publicidade (DOP), responsável por gerenciar os anúncios e comunicados do governo junto à imprensa e ao rádio. Em 1934, o DOP é substituído pelo Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC) que incorporou divisões específicas para cinema e rádio<sup>56</sup>. Em 1938, o DPDC passa a se chamar Departamento Nacional de Propaganda (DNP) que dá lugar, em dezembro de 1939, ao Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP); todos estes órgãos faziam parte da estrutura administrativa do Ministério da Justiça (Aguiar; Lisboa, 2017, p. 4).

A partir do Golpe do Estado de 1937, não tardou para que o Estado brasileiro passasse a dispor de uma estrutura própria para difundir seus boletins noticiosos cujo alcance se estenderia, notadamente, aos jornais de interior e de pequeno porte, desinteressantes aos olhos da imprensa privada brasileira (Aguiar; Lisboa, 2016). Esta experiência ensejou a “concretização de uma velha ideia: a fundação de uma agência nacional de notícias nos moldes das grandes organizações internacionais, como a *Havas*, *United Press*, *Associated Press*” (Costa, 2002, p. 70). Assim, em 1937, no mesmo ano em que Vargas instituiu o Estado Novo, foi fundada a Agência Nacional, a primeira agência pública de notícias no Brasil. Sem

---

<sup>55</sup> Nascido no Rio Grande do Sul em 1882, bacharel pela Faculdade de Direito de Porto Alegre, Vargas teve longa carreira política. Líder do movimento revolucionário de 1930, assume a presidência do país no mesmo ano e se elege em 1934. Durante os períodos em que assume a presidência do país (de 1930 a 1945 e de 1951 a 1954), implementa políticas de estruturação do Estado e intervenção estatal na economia. Dentre seus principais opositores na imprensa figuram Chateaubriand e Carlos Lacerda.

<sup>56</sup> O DPDC era dirigido pelo jornalista sergipano Lourival Fontes, simpático aos integralistas e fascistas.

autonomia administrativa - era parte do DPDC/DIP – tinha como função o abastecimento da imprensa nacional e informar ao mundo o que ocorria no Brasil.

Na imprensa, a uniformização das notícias era garantida pela Agência Nacional. O DIP as distribuía gratuitamente ou como matéria subvencionada, dificultando assim o trabalho das empresas particulares. Contando com uma equipe numerosa e altamente qualificada, a Agência Nacional praticamente monopolizada o noticiário (FGV, 2001, apud Aguiar; Lisboa, 2017, p. 7-8).

O mercado de trabalho era limitadíssimo, porque os jornais tinham tudo pronto da Agência Nacional. Vinha tudo mastigado. As redações tinham quatro ou cinco pessoas que faziam o jornal todo. Vinha tudo pronto, com ordem, inclusive, de publicar em tal página, com tal destaque. O DIP chegava ao ponto de dizer que tipo devia ser usado: negrito, corpo 9, à esquerda. E (a) qualquer sinal de rebeldia cortavam o papel e a publicidade. A publicidade o governo controlava, vamos dizer, 60% e ao mesmo tempo intimidava as empresas privadas. Ninguém queria ficar contra o Banco do Brasil (Folha de S. Paulo, 1979, apud Ibidem)<sup>57</sup>.

Durante a década de 1930, período em que o rádio se desenvolve no país, um dos mais importantes empresários de rádio de São Paulo era Paulo Machado de Carvalho. Ele se dedicou ao negócio do rádio apenas em 1931 quando, junto com seu cunhado - João Batista do Amaral - comprou a *Rádio Record* e uma casa de discos também chamada *Record*. A *Rádio Record* se tornou a emissora líder de São Paulo em 1932, como porta-voz da Revolução Constitucionalista contra o governo de Getúlio Vargas (Mattos, 2002, p. 148 - 149). Em 1933, Machado de Carvalho fundaria a *Rádio Excelsior*<sup>58</sup>, cuja programação se dirigia às camadas de elite da população, ao contrário da *Rádio Record*, de cunho popular.

Também em São Paulo, em 1934 foi inaugurada a *Rádio Difusora*, dos *Diários Associados*. Em 1935, o grupo inaugurou a *Rádio Tupi* do Rio de Janeiro e, em 1937, em São Paulo, a *Rádio Tupi*. Diferentemente de Paulo Machado de Carvalho, o jornalista pernambucano Assis Chateaubriand estava à frente de um conglomerado que já se destacava desde a década anterior no jornalismo. Além de ser proprietário, desde 1924, do veículo de imprensa *O Jornal* e da revista ilustrada *O Cruzeiro* - ambos baseados no Rio de Janeiro -, comprara o vespertino *Diário da Noite* em 1925 e fundara o *Diário de São Paulo* em 1929 – ambos baseados em São Paulo. Apoiando-se na enorme influência econômica e política acumulada por Chateaubriand, os *Diários Associados* se tornariam o principal conglomerado atuante no mercado de jornais, rádio e televisão nos anos 1950 e 1960 no Brasil<sup>59</sup>.

---

<sup>57</sup> Depoimento de Joel Silveira ao repórter Gilberto Negreiros (Folha de S. Paulo, terça-feira, 9 de janeiro de 1979).

<sup>58</sup> A Rádio Excelsior faria parte das Organizações Victor Costa, que viriam ser compradas por Roberto Marinho na década de 1960.

<sup>59</sup> Na década de 1950, o conglomerado acumulava cerca de 34 jornais e 36 emissoras de rádio pelo país (Saroldi; Moreira, 1984, p. 18). O grupo foi responsável pelo lançamento da bem sucedida revista ilustrada *O Cruzeiro* (em 1928) e da primeira emissora de televisão brasileira, a *TV Tupi* de São Paulo (em 1950). Além da grande

Considerando as dimensões da rede dos *Diários Associados* e de sua experiência no jornalismo, não surpreende que tenha sido pioneiro em algumas iniciativas importantes na organização moderna de serviços jornalísticos no país. A *Rádio Difusora*<sup>60</sup> foi a primeira estação de rádio da América Latina a possuir um equipamento especial para reportagens extra-estúdio (Rocha; Vila, 1993, p. 95)<sup>61</sup>, e o grupo foi pioneiro na criação de uma agência de notícias. Em 1931, ano em que havia apenas 5 agências de notícias de grande porte no mundo - três europeias (*Havas, Reuters e Wolff*) e duas norte-americanas (*Associated Press e United Press*) -, Chateaubriand inaugurou a agência de notícias dos *Diários Associados* (Morais, 2011, p. 227). A *Agência Meridional* era, então, a maior e principal agência brasileira de notícias, e formalizou a circulação de conteúdo entre os jornais do grupo.

Nos primeiros anos da década de 1950 - a *TV Tupi* de São Paulo<sup>62</sup>, primeira emissora de televisão do país, inaugurada em 1950 -, a programação da televisão, apesar de priorizar shows e teleteatros, também contava com programas de entrevistas e noticiários que logram firmar parcerias com anunciantes e cujos títulos passam, em pouco tempo, a estampar o nome do patrocinador. Chateaubriand convoca então alguns dos jornalistas de suas redações para produzirem programas jornalísticos na televisão; os conteúdos dos noticiários de televisão, assim como o que ocorria no rádio, eram, contudo, praticamente restritos à leitura dos jornais diários impressos.

Às 22h00 do dia 19 de setembro de 1950, a primeira edição de *O que é que há?* colocava em cena Maurício Loureiro Gama lendo nervosamente uma crônica política de sua autoria (Mattos, 2002, p. 172). Jornalista com experiência em diversos jornais da época como o *Correio Paulistano* e *A Gazeta*, Gama integrou os *Diários Associados* na primeira metade da década de 1930, quando começou a trabalhar nos jornais *Diário de São Paulo* e *Diário da*

---

influência política de Assis Chateaubriand, as receitas proporcionadas por importantes contratos assinados com anunciantes de produtos norte-americanos fortaleceram capacidades financeiras dos *Diários Associados* e possibilitaram a modernização gráfica de seus produtos por meio da importação de equipamentos e serviços dos Estados Unidos e da Europa (Morais, 2011, p. 426).

<sup>60</sup> Primeira emissora de rádio em São Paulo a se organizar como uma sociedade anônima, cujo grupo de acionistas era composto por figuras dos setores bancários, comerciais e culturais de São Paulo (Mattos, 2002, p. 159).

<sup>61</sup> Além disso, segundo Fernando Reis (1976), em 1932, Chateaubriand participou de uma iniciativa precoce de programação jornalística regular no rádio, o jornal falado, em uma parceria dos *Diários Associados* com a rádio *Record*, que sinaliza a vantagem que detinha o grupo no incipiente mercado audiovisual de noticiários.

<sup>62</sup> Nos anos 1950 e 1960, foram inauguradas várias emissoras de televisão no país. Dentre elas, destacam-se: a *TV Tupi* de São Paulo, em 1950, a *TV Tupi* do Rio de Janeiro em 1951, a *TV Paulista* em 1952, a *TV Record* em 1953, a *TV Rio* em 1955, a *TV Cultura* em 1958 (sob regime comercial, pertencente ao grupo dos *Diários Associados*), a *TV Continental* em 1959, a *TV Excelsior* em 1960, a *TV Globo* do Rio de Janeiro em 1965 e de São Paulo (1967) e a *TV Bandeirantes* em 1967.

*Noite*, do qual foi diretor<sup>63</sup>. Gama, que não tinha qualquer experiência de locução de rádio, era autor de uma crônica política lida pelo locutor Homero Silva, que permaneceria na programação da *Rádio Tupi* durante 10 anos sob o título *Ponta de Lança*.

A programação jornalística da emissora paulista de Chateaubriand, inicialmente sob responsabilidade sobretudo de jornalistas com altos cargos em jornais dos *Diários Associados*, que aprenderam o ofício jornalístico portanto na imprensa escrita, carecia de uma linguagem própria, já que esses jornalistas lhe imprimiam linguagens do jornalismo escrito. Gama conta como sua crônica política evoluiria e resultaria no telejornal da *TV Tupi* que ia ao ar às 22h, cujo título – *Diário de São Paulo na TV* - traduz bastante bem a ausência de uma linguagem televisiva própria.

Depois (de *O que é que há?*) criei uma coluna que se chamava *Revista Diária dos Diários e Revistas*. E eu então aproveitava porque tinha poucas matérias e não tínhamos um elenco produtor de jornal, eu produzia, eu datilografava e eu dizia, tudo era eu, eu, eu [...]. A gente tinha que ganhar tempo então eu criei essa coluna e eu mostrava o que diziam os jornais, *O Correio da Manhã*” do Rio de Janeiro, *O Jornal do Brasil*, o *Correio Paulistano*, *O Estado de S. Paulo* [...]. Já estava nascendo o jornal, o jornal estava crescendo e tomando vulto, ficando mais nítido e ficando parecido com o jornal mesmo. Foi assim. E assim foi se caracterizando como jornal, como embrião do jornal<sup>64</sup>.

Dentre esses primeiros jornalistas de televisão, assim como dentre jornalistas de forma geral, era comum a formação em Direito. Ademais, diante das facilidades que isso pode ensejar no que diz respeito ao acesso a informações de bastidores da política e das possibilidades de realizar entrevistas com personalidades políticas, a proximidade com a classe política constituía um trunfo tanto mais determinante para as carreiras dos jornalistas quanto as relações entre a imprensa e os políticos eram menos institucionalizadas do que atualmente.

Mauricio Loureiro Gama foi um nome importante do jornalismo televisivo dos anos 1950. Bem como tantos outros jornalistas e locutores que iam para São Paulo iniciar a carreira profissional, vinha do interior paulista. Filho de mãe professora e diretora de internato e cujos irmãos eram todos professores<sup>65</sup>, Gama, nascido em 1921 em Tatuí, pretendia ser professor. Dissuadido pela mãe<sup>66</sup>, passou então a aspirar um lugar no mundo das letras (depoimento de

---

<sup>63</sup> Mauricio Loureiro Gama, em entrevista publicada em “A Terceira Idade”, São Paulo, Vol 15, Nº 30, Maio 2004, p. 89 – 92 .

<sup>64</sup> Maurício Loureiro Gama, depoimento à Associação Paulista dos Pioneiros da Televisão em 23 de julho de 1997.

<sup>65</sup> Ibidem

<sup>66</sup> Mauricio Loureiro Gama, em entrevista publicada em “A Terceira Idade”, São Paulo, Vol 15, Nº 30, maio de 2004, p. 89 – 92 .

Gama a David José Lessa Mattos<sup>67</sup>). Uma vez em São Paulo, cursou Direito na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco e, ciente de que as redações de jornais eram locais de encontro de intelectuais, logo se aproximou de colegas que trabalhavam na imprensa (Ibidem). Depoimentos de Gama em entrevistas às quais pôde-se ter acesso sugerem uma aproximação com a classe política ao longo de sua experiência na imprensa: “Eu, no começo, era repórter geral, eu fazia assuntos gerais, era repórter de rua, mas depois comecei a me fixar em política e fui escalado para ir pra Assembleia Legislativa”<sup>68</sup>. Contudo, ainda segundo seus relatos, trataram-se também de relações extra-profissionais já que entreteve estreitas amizades com figuras importantes da política, como Ulysses Guimarães e Mário Covas, de quem diz ter sido “amigo íntimo e fraterno”<sup>69</sup>.

Outro jornalista de televisão proeminente na primeira década da televisão brasileira, José Carlos de Moraes, apresenta trajetória bastante semelhante à de Gama, de quem era amigo pessoal. Conhecido como “Tico Tico”, Moraes nasceu em 1922 também no oeste paulista, em Angatuba. Segundo Gama, a mãe de Moraes, professora, era também de Tatuí. As origens familiares de Moraes já o aproximavam da classe política: seu pai fora prefeito de Angatuba e, de acordo com depoimento de Gama, Moraes lhe contara ser parente do Presidente Prudente de Moraes<sup>70</sup>. Uma vez em São Paulo, formou-se também na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco e conseguiu emprego na *Agência Nacional*, graças a José de Freitas Nobre, uma figura importante da política do período<sup>71</sup>.

Ainda na década de 1950, Gama produziu e apresentou um telejornal vespertino: o *Edição Extra* era transmitido ao meio-dia e foi transmitido por mais de uma década pela *TV Tupi*. A equipe do programa contava também com Moraes e Carlos Spera<sup>72</sup>; todos tiveram passagem pelo *Diário de São Paulo*<sup>73</sup>. O programa, que trazia notícias locais, nacionais e internacionais, trazia também entrevistas com grandes personalidades – nacionais e internacionais – feitas em estúdio. Até os anos 1970, o alcance das transmissões as restringia a um mercado local, ensejando condições para a produção de um jornalismo de prestação de

---

<sup>67</sup> Publicado em Mattos (2002, p. 173).

<sup>68</sup> Maurício Loureiro Gama, depoimento à Associação Paulista dos Pioneiros da Televisão – APPITE (23/07/1997).

<sup>69</sup> Maurício Loureiro Gama, em entrevista publicada em “A Terceira Idade”, São Paulo, Vol 15, Nº 30, Maio 2004, p. 89 – 92 .

<sup>70</sup> Ibidem.

<sup>71</sup> Museu da TV, verbete “Tico-Tico”.

<sup>72</sup> Spera foi outro jornalista importante da televisão neste período. Antes da televisão, tivera importante atuação nos noticiários da *Rádio Difusora* de São Paulo dos *Diários Associados*. Spera faleceu precocemente, em 1966.

<sup>73</sup> Cf. Artigo “O telejornalismo paulista nas décadas de 50 e 60”, de Edgard Ribeiro de Amorim, Centro Cultural de São Paulo. Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/livros/pdfs/telejornalismo.pdf>. Acesso em 03 de março de 2020.



serviços: o mesmo programa também servia também como um espaço de reivindicações – o público era convidado a comparecer ao estúdio para fazer denúncias, pedidos e reclamações.

Nesse período, o telejornalismo paulista passou a contar com produções jornalísticas transmitidas por outras emissoras recém inauguradas: a *TV Paulista* e a *TV Record*, inauguradas, respectivamente, em 1952 e 1953. Na primeira, foi lançado o programa semanal *A Cidade Reclama* - que produzia um jornalismo de prestação de serviços que trazia denúncias sobre problemas urbanos da cidade - e *Momento Político*, a exemplo de programas similares surgidos na *TV Tupi*. A segunda cria o telejornal *BCR*, transmitido diariamente às 19h45 - patrocinado pelo Banco Crédito Real - que concorria com o principal noticiário da época, o *Repórter Esso*, sem lograr, contudo, os mesmos índices de audiência; e o *Record em Notícias*<sup>74</sup>, transmitido às 21h e que permaneceria vários anos na programação da emissora.

As notícias eram, então, pouco ilustradas e apenas algumas matérias muito significativas recebiam cobertura especial feita pelas emissoras. Paralelamente, as emissoras veiculavam programas de entrevistas; aqueles dedicados à política eram programados para horários tardios da noite, reservando-se os horários de maior audiência para entrevistas de interesse artístico-cultural. A partir de meados da década, quando a *TV Paulista* foi vendida às *Organizações Victor Costa*, proprietária da *Rádio Nacional*, todas as três emissoras paulistas possuíam o respaldo de fortes emissoras de rádio, cujas equipes jornalísticas participavam das produções televisivas<sup>75</sup>.

A literatura pertinente aponta para os três jornalistas-repórteres da *TV Tupi* já mencionados como os principais jornalistas que se destacaram no jornalismo televisivo paulista dos anos 1950. Além dos programas mencionados, o jornalismo da *TV Tupi*, capitaneado por Armando Figueiredo, também vindo do *Diário de São Paulo*, oferecia também um programa de debates políticos chamado *Pinga Fogo*, estreado em 1955 e que permanece mais de duas décadas em transmissão.

O nome se inspirava na seção livre de debates parlamentares que ocorria, com grande animação, antes das seções formais da Câmara [Federal, na época no Rio de Janeiro, capital do Brasil]. Vivíamos a época de João Goulart e o tempo era de total politização. *Pinga Fogo* surgiu para ser o programa de debate político e realmente se tornou o ponto culminante de nosso jornalismo. Escolhemos o horário das sextas, após a programação, para não ter limite e muitos dos debates passaram das 3 horas da manhã, com uma audiência inacreditável. O segredo do programa era manter um

---

<sup>74</sup> De responsabilidade de profissionais como Raul Duarte, Murilo Antunes Alves, e Fernando Vieira de Melo. Este último teria uma longa carreira no jornalismo da emissora e assumiria, na década de 1970, a chefia do departamento de jornalismo da *TV Record*.

<sup>75</sup> Cf. Artigo “O telejornalismo paulista nas décadas de 50 e 60”, de Edgard Ribeiro de Amorim, Centro Cultural de São Paulo. Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/livros/pdfs/telejornalismo.pdf>. Acesso em 03 de março de 2020.

debate ao vivo, com a participação do telespectador. Recebíamos inúmeros telefonemas (Figueiredo, 1982, p. 206).

Contudo, a fim de compreender a constituição da forma que se tornou dominante nos anos 1950 e 1960 na televisão brasileira, é preciso considerar não apenas as dinâmicas internas do mercado nascente do jornalismo televisivo, mas também as disputas geopolíticas que desenhavam a cena internacional. Quando Getúlio Vargas tomou o poder em 1930, a geopolítica mundial atravessava por uma fase de reestruturação. O enfraquecimento da hegemonia cultural europeia na 1ª Guerra Mundial (1914 – 1918) abriu espaço para uma maior atuação norteamericana. Após a estratégia do uso da força física (*hard power*) que caracterizara as intervenções norte-americanas na América Central sobretudo até os anos 1920, no contexto da 2ª Guerra Mundial (1939 – 1945) os Estados Unidos passaram a recorrer à chamada “política da boa vizinhança” (*soft power*) com a América latina, cujo objetivo era estreitar as relações econômicas e culturais entre os países do continente.

A visita do presidente norteamericano Franklin Roosevelt (1933 – 1945) a Getúlio Vargas em 1936 foi um marco do processo de invasão cultural americana no Brasil. Roosevelt contava com o apoio de Nelson Rockefeller, um rico empresário que se tornou o grande ideólogo da estratégia de “americanização” do continente por meio da cultura, e os meios de comunicação seriam uma peça central dessa política. Em 1940, alguns meses após o início do terceiro mandato de Roosevelt, foi criado o *Office for Coordination of Commercial and Cultural Relations between the Americas*<sup>76</sup>, sob direção de Rockefeller.

Em 1938, Oswaldo Aranha, que fora embaixador nos Estados Unidos, foi nomeado para a pasta das Relações Exteriores do Estado Novo (1937 – 1946), contrabalanceando com as pastas pró-Alemanha (Góes Monteiro, chefe do Estado-Maior do Exército, e Eurico Dutra, ministro da Guerra). Se até 1941 o Brasil manteve-se oficialmente neutro em relação à guerra, as pressões internacionais por um alinhamento e a necessidade de financiamento externo para pôr em prática o projeto de desenvolvimento nacional Varguista levaram o Brasil a se alinhar aos Estados Unidos.

As agências europeias *Havas* e *Reuters*, que tinham entrado no Brasil já no século XIX, dividiam esse mercado com as norteamericanas *United Press* (desde 1920) e a *Associated Press* (desde 1919). Nos anos 1940, é oficializado o alinhamento cultural dos interesses do Estado brasileiro com os Estados Unidos.

Em 1940, e não em 1937, eu criei o Departamento de Imprensa e Propaganda, para controlar e acompanhar de perto a infiltração estrangeira no Brasil.

---

<sup>76</sup> Em 1941, passa a chamar *Office of the Coordinator of Inter America Affairs* (Ociaa), conhecido no Brasil como Bureau Interamericano.

Atuavam então em nosso país a *United Press* e a *Associated Press*. A *Havas*, francesa, estava controlada pelos alemães. A *Havas* era a agência de maior irradiação no Brasil e distribuía os serviços de todas agências europeias, inclusive a *Reuter* <sic>. Ao lado da *Havas*, a *Transocean*, diretamente alemã, cobria todo o território, bloqueando a *United*... A *Havas* e a *Transocean* distribuía o serviço telegráfico nacional. Tinham um excepcional poder de ação interna. Vários jornais em língua alemã, italiana e japonesa infestavam as zonas povoadas por núcleos de origem destes povos. A propaganda britânica também se intensificou. Mas eu não devia resolver os nossos problemas de acordo com as conveniências da propaganda internacional, e, sim, na base das conveniências do Brasil e da América (Vargas, 1949 pp. 82-83, grifos do autor).

Nas palavras de Vargas<sup>77</sup> expressa-se de forma sintomática a percepção de uma convergência de interesses entre Brasil e Estados Unidos, explicitada na dicotomia entre “propaganda internacional”, de um lado, e “Brasil e América”, de outro.

Desta forma, compreende-se melhor que aquele que é apontado pela literatura pertinente como o principal noticiário de televisão dos anos 1950 – o *Repórter Esso*, transmitido de 1952 a 1971 - foi transmitido, inicialmente, pela *Rádio Nacional* do Rio de Janeiro, que se consolidou como a principal rádio do país a partir de 1940, quando foi incorporada ao patrimônio da União<sup>78</sup> por Getúlio Vargas e passou a ser o principal veículo de difusão do ideário varguista.

O tumultuado contexto político interno e externo, o governo autoritário do Estado Novo, a propaganda americana e o anseio por notícias internacionais durante a 2ª Guerra Mundial foram determinantes para a forma como se organiza e se consagra o modelo dominante de noticiário na radiodifusão brasileira, o de um “Programa de Notícias Mundiais”, conforme era referido o *Repórter Esso* em alguns de seus materiais publicitários (Klöckner, 2011, p. 28). Do ponto de vista da linguagem, a narrativa sucinta da notícia do *Repórter Esso* do rádio contrapunha-se aos longos jornais falados da época, concorrendo para a conformação de demandas simbólicas afeitas a um jornalismo sintético e tornando o noticiário um símbolo do jornalismo radiofônico moderno.

Em 1941, a *Rádio Nacional* do Rio de Janeiro começa a transmitir o *Repórter Esso*<sup>79</sup>. Inicialmente transmitido apenas no Rio de Janeiro, então capital do país, o noticiário integrou

---

<sup>77</sup> Então senador, entre os dois períodos presidenciais.

<sup>78</sup> Em 8 de março de 1940, Vargas, por meio do Decreto-Lei no 2.073 cria a *Empresas Incorporadas ao Patrimônio da União*, legalizando a incorporação, por parte do governo, da *Rádio Nacional*, inaugurada em 1936.

<sup>79</sup> Em setembro de 1942, o *Repórter Esso* era transmitido por 34 emissoras de rádio nos Estados Unidos, 9 na Argentina, 5 no Brasil, e uma em cada um dos seguintes países: Costa Rica, Cuba, Honduras, Nicarágua, Panamá, República Dominicana, Porto Rico, Venezuela, Colômbia, Peru, Chile e Uruguai (Klöckner, 2011, p. 58).

a programação de rádios de São Paulo (SP), Belo Horizonte (MG), Porto Alegre (RS) e Recife (PE) a partir de 1942<sup>80</sup>. O noticiário, que não admitia a presença de repórteres, alcançaria tamanho peso simbólico que, conforme relatam muitos observadores da época, “se o Esso não confirmasse era como se não tivesse havido a notícia” (Lago, 1977, p. 107 – 108).

Em 1952, o sucesso do noticiário radiofônico é convertido para a televisão quando é lançado na *TV Tupi* do Rio de Janeiro, um ano antes da *TV Tupi* de São Paulo começar a transmitir o programa.

Como o fornecimento de boletins noticiosos cabia a agências norte-americanas, o noticiário não era produzido no Brasil. A consagração do *Repórter Esso* como modelo dominante do noticiário televisivo no Brasil dos anos 1950 é significativa da rentabilidade simbólica de produtos importados, e constitui um traço sintomático da dominação simbólica que caracteriza a posição dependente do capitalismo retardatário do país no sistema geopolítico e econômico mundial<sup>81</sup>.

O *Repórter Esso* era produzido pela agência de publicidade americana *McCann-Erickson* com material da *United Press International*. Além da dependência tecnológica, financeira e do alinhamento geopolítico com os Estados Unidos, os modos de produção da informação noticiada pelo *Repórter Esso* são também ilustrativos da importância adquirida, no Brasil, de espaços profissionais da publicidade nos âmbitos da produção cultural em larga escala - inclusive de noticiários.

Paralelamente à consolidação do *Repórter Esso* como noticiário televisivo dominante, a televisão brasileira passa a recorrer cada vez mais a personalidades, do rádio e de outros gêneros da televisão, como estratégia para atrair audiência aos programas jornalísticos. Um movimento semelhante é notável nos momentos iniciais do *Repórter Esso* no rádio. Inicialmente apresentado pelo locutor que estivesse em atividade no horário de transmissão do noticiário, o programa passou a ter um locutor fixo em 1944, alavancando a carreira de seus locutores, como Heron Domingues, locutor do noticiário no Rio de Janeiro de 1944 a 1962. De forma semelhante, o *Repórter Esso* na *TV Tupi* de São Paulo, lançado em 1953, teve dois apresentadores diferentes até 1955, quando passou a ser apresentado por Kalil Filho, que permanece muitos anos no programa e foi seu apresentador mais célebre.

---

<sup>80</sup> A retransmissão dos jornais falados da *Rádio Nacional*, pelas ondas curtas, por dezenas de emissoras do interior do Brasil é possível apenas em 1953, graças à criação da *Rede Nacional de Notícias* (Ortriwano, 2003, p.74).

<sup>81</sup> Sobretudo neste contexto inicial, marcado por significativas disparidades entre os países em termos tecnológicos.

O noticiário televisivo *Mappin Movietone*, transmitido inicialmente pela *TV Tupi* mas que se consolida em 1953 na *TV Paulista*, também fornece alguns exemplos das novas estratégias de legitimação por meio dos índices de audiência buscadas pelos programas jornalísticos de televisão. Por um lado, seu apresentador, Roberto Corte Real, imprimia sua marca pessoal por sua extrema elegância – o uso de gravatas-borboleta lhe era característico. Por outro lado, o programa passou a recorrer à participação de figuras do mundo do espetáculo e da publicidade na apresentação do noticiário: em 1959 a atriz de cinema Cacilda Lanuza e a garota-propaganda Branca Ribeiro assumiram esta função no noticiário (Ricco; Vannucci, 2017, p. 10).

Cada vez mais, a racionalidade própria da indústria da publicidade concorreria para a construção das formas dominantes do jornalismo televisivo. Assim, a fim de compreender a aproximação entre esses dois espaços de produção cultural, é preciso delinear as especificidades do desenvolvimento do mercado da publicidade no Brasil.

A publicidade se configura nas décadas de 1930 e 1940 como um espaço profissional em forte desenvolvimento no Brasil, determinando de forma significativa as lógicas de recrutamento para o rádio e a televisão a partir do momento em que tornam-se importantes veículos publicitários.

A década de 1920 já sinalizava a transformação do setor da publicidade em um espaço profissional emergente e altamente promissor, que se mostraria capaz de aglutinar os melhores recursos - financeiros e humanos - para as produções de rádio e televisão. O êxito comercial da revista *Cruzeiro*<sup>82</sup> (criada em 1928), e a chegada da primeira agência de notícias norte-americana em 1929 (a *J. W. Thompson*) são sinais iniciais do desenvolvimento desse mercado de trabalho<sup>83</sup> (Arruda, 2004, p. 116-117).

O desenvolvimento do rádio no Brasil, a partir dos anos 1920, se deu paralelamente ao desenvolvimento do mercado publicitário brasileiro, que emerge precocemente no Brasil e integra as atividades do rádio a partir de 1933, quando é iniciada a utilização comercial do rádio (Ibid, p. 120). A expansão do setor pode ser aferida quantitativamente: na década de 1920, existiam 19 emissoras, 111 em 1945 e 300 em 1950 (Haussen, 2001, p. 56); eram 30 mil radiorreceptores em 1926, e 659.762 em 1942 (Wainberg, 1997, p. 43-44).

---

<sup>82</sup>A revista *O Cruzeiro* trouxe inovações gráficas proporcionadas pelo uso de modernas rotativas importadas dos Estados Unidos e também uma inédita rapidez na transmissão de imagens graças à compra de serviços fotográficos da *Wide World Press*, da França (Morais, 2011, p. 301). No início da década de 1930, a revista vendia quase 80.000 exemplares semanais, em 1952, 370.000, e chegaria a vender quase 800.000 antes de ser desbancada pela revista *Manchete*, criada em 1953 (Ibid, p. 226, 449, 516).

<sup>83</sup> A agência *J. W. Thompson*, no entanto, concentrou-se no formato impresso; foi, ao menos até os anos 1950, uma agência conservadora, mantendo, para a produção do rádio, uma estrutura bastante limitada (Clark; Priolli, 1991, p.51).

As raízes do desenvolvimento precoce da publicidade no Brasil, que se antecipa, inclusive, às necessidades do mercado (Arruda, 2004, p. 116 – 117), estão diretamente relacionadas às especificidades do desenvolvimento econômico vinculados à posição periférica do país no capitalismo mundial.

É do próprio caráter da industrialização retardatária queimar etapas, uma vez que o desenvolvimento industrial periférico, ao surgir, encontra as economias europeias e americana num processo crescente de monopolização (Ibid, p. 120).

Dado que, até meados dos anos 1950, quase nenhum produto tinha por fabricante empresas cujos capitais fossem nacionais, a organização empresarial do setor da publicidade foi praticamente ‘criada’ pelos investimentos estrangeiros, daí seu caráter prematuro. Assim, a economia brasileira do período dos anos 1930 e 1940 é marcada pelo início da organização do mercado publicitário numa forma empresarial sob a égide de agências americanas e pela transformação do rádio, pela publicidade, em seu principal veículo (Ibid, p. 122 - 129).

A partir da década de 1930, quando as rádios passam a ser usadas comercialmente, o desenvolvimento do sistema de radiodifusão brasileiro permanece a reboque da expansão do mercado de consumo e cada vez mais submetido ao estabelecimento de contratos publicitários. Nesta década, outras agências de publicidade norte-americanas se implantam no Brasil: a *Standard*, em 1933, foi a primeira a investir intensamente em mídia eletrônica (Clark; Priolli, 1991, p. 51).

Um exemplo eloquente disso é o desenvolvimento das radionovelas, em um primeiro momento estrangeiras, em seguida brasileiras, transmitidas pela *Rádio Nacional* do Rio de Janeiro sob a égide da agência *Standard Propaganda*, e financiadas, principalmente, pelas indústrias *Colgate-Palmolive*. Conforme relata Heloisa Castelar - novelista, autora, produtora e diretora de rádio e televisão – a respeito do início de sua carreira radiofônica em 1943, quando contratada por essa agência

A *Standard* era a única empresa de propaganda que tinha um departamento de rádio [...] Neste sentido, a *Standard* foi a pioneira. [...] Pagando um salário muito bom, ela criou um corpo de redatores de novelas, do qual participavam o Raimundo Lopes, o José Castelar, o José Roberto Penteado, o Péricles do Amaral e o Rubens do Amaral. [...] No começo tínhamos que traduzir novelas cubanas, argentinas, e só depois nossos autores entraram. Primeiro entraram os estrangeiros, e só depois nossos autores entraram<sup>84</sup>.

A *McCann-Erickson*, implantada em 1931 no Brasil, também investiria significativamente em rádio e, a partir da década de 1950, em televisão. De acordo com relatos de Walter Clark publicados em sua autobiografia, o departamento de produções da

---

<sup>84</sup> Depoimento de Heloisa Castelar, em: “A história da telenovela”, Secretaria Municipal de Cultura, Centro Cultural São Paulo, Idart, Arquivo Multimédios (15/03/1979)

*McCann-Erickson* para esses veículos “funcionava como uma espécie de filial de seus clientes internacionais, sobretudo a *Esso* e a *Coca-Cola*, adaptando as ideias lançadas na matriz” (Ibidem).

Enquanto no rádio prevaleciam modos desorganizados de trabalho, as agências de publicidade tinham uma estrutura rigidamente hierarquizada e muito controlada, graças à importação de modelos de gestão mais desenvolvidos (Arruda, 2004, p. 111). Segundo Walter Clark, nos anos 1950, “os patrocinadores eram donos de seus horários, mandavam e desmandavam. Em alguns casos remuneravam diretamente os artistas e a produção” (Clark; Priolli, 1991, p. 43).

Tanto no rádio quanto na televisão cabia ao anunciante estabelecer o seu tipo de programação, principalmente quando se tratava de realizações mais sofisticadas, que requeriam uma soma maior de investimento. Isso significava que a agência de publicidade cuidava de tudo: escrevia, produzia, contratava elenco e até mesmo complementava o salário do pessoal técnico da emissora que se limitava a entrar com o parco equipamento existente e com o horário. Os publicitários confirmam que em alguns casos havia quase que uma inversão de papéis, pois a agência que produzia os programas deixava para a emissora simplesmente o trabalho de comercializar o espaço (Ortiz, 1994, p. 60-61).

A forma pouca organizada das relações de trabalho no rádio e o poder de que gozavam os anunciantes sobre a programação, tanto no rádio quanto na televisão, atribuíam grande margem de autonomia aos locutores. Ou seja, havia espaço para que os anunciantes exercessem um influência direta sobre a programação bem como para que os locutores decidissem sobre espaço de fato dedicado aos anúncios, ensejando práticas de suborno dos locutores (no rádio) ou dos “operadores” (na televisão) para que aumentassem o tempo efetivamente concedido aos comerciais (Clark; Priolli, 1991, p. 44, p. 89).

Essa autonomia de que gozava o locutor reforça o poder que detinha. Já altamente valorizada graças à popularidade do rádio, a profissão do locutor segue em ascensão: eram eles os protagonistas de grande parte dos anúncios publicitários no rádio e, logo, também na televisão.

A atração que a televisão exercia aos olhos dos profissionais do rádio aumentava conforme crescia seu público e passava a se impor como um importante veículo publicitário do país, ainda que não se equiparasse, na década de 1950, com o rádio e as revistas<sup>85</sup>. Nesse contexto, após o período inicial que descrevemos anteriormente, o recrutamento profissional

---

<sup>85</sup> Em 1962, as revistas figuravam como principal veículo publicitário do país (com 27,1% do total do bolo publicitário) e a participação da televisão ultrapassa à do rádio (respectivamente 24,7% e 23,6%). Em 1964 a televisão se tornou o principal veículo publicitário do país, concentrando 36% dos gastos em publicidade. A partir de então, concentrou proporções cada vez maiores desse montante, consolidando-se, com impressionante vantagem, como o principal veículo publicitário do país. Fonte: Meio e Mensagem e Grupo Mídia. Publicado em Mattos (1990, p. 7 – 8).

para o jornalismo de televisão passou a seguir princípios muito similares aos que orientavam os profissionais do rádio, de maneira que a consagração do locutor de rádio servia também como critério de recrutamento do apresentador de noticiários televisivos, que às vezes assumia igualmente outras funções dentro do processo produtivo.

Dada a ausência de instâncias de preparação profissional, o ofício do jornalista de rádio/televisão era aprendido sobretudo na prática e aqueles que assumiam responsabilidades nesses âmbito de produção encarregavam-se também da locução dos noticiários. O caso de algumas figuras consagradas sugere que se tratam de agentes que, por meio de participações seja em empresas americanas, seja em empresas incorporadas ao patrimônio da União, haviam conquistado, a um só tempo, as simpatias de determinadas camadas da classe política e a familiaridade com as técnicas e rotinas produtivas necessárias para assumir cargos de direção<sup>86</sup>.

Um exemplo disso é Herón Domingues, cuja trajetória acompanha importantes noticiários do rádio e da televisão entre as décadas de 1940 e de 1960. Nascido em 1924 no interior do Rio Grande do Sul, como Vargas, passou por cursos pré-jurídicos de Porto Alegre, ingressou no rádio aos 17 anos como locutor, até se mudar para o Rio de Janeiro em 1944. Na então capital do Distrito Federal, apresentou o *Repórter Esso* na *Rádio Nacional*, veículo de comunicação então de propriedade do Governo Federal, posto no qual permanece até 1962. O acúmulo de funções que assumiu é ilustrativo da importância que concentraram algumas poucas figuras com ampla experiência em âmbitos de produção simbólica a públicos ampliados ainda pouco desenvolvidos. Com efeito, suas atividades extrapolaram à de locutor: fundador da Seção de Jornais Falados e Reportagens na *Rádio Nacional*, Herón Domingues foi pioneiro na organização de um sistema de equipe (composta de um chefe, quatro redatores e um colaborador do noticiário parlamentar) com rotina e hierarquia própria em uma redação de jornalismo radiofônico, e assumiu a direção do veículo (Moreira, 1991, p. 27; Abreu et al, 2001).

A permanência de Herón Domingues a serviço da *Rádio Nacional* enquanto locutor exclusivo do *Repórter Esso* por 18 anos lhe atribuiu grande popularidade, um trunfo passível de ser rentabilizado posteriormente na televisão. Mais do que isso, sua experiência lhe propiciou o domínio das técnicas da produção jornalística audiovisual passíveis de serem

---

<sup>86</sup> Herón Domingues, cuja trajetória trataremos a seguir, é um exemplo eloquente disso. Embora os tipos de trajetórias que levam ao acúmulo da função de apresentador de noticiário com outras funções de comando como a de editor-chefe tenha passado por transformações significativas ao longo da segunda metade do século XX, este acúmulo de funções é também característica de trajetórias típicas de jornalistas de televisão a partir das últimas décadas do século XX, tanto na França quanto no Brasil.



rentabilizadas em outros espaços profissionais. Domingues, que foi também redator da agência noticiosa *United Press*, colunista e comentarista em vários jornais do país, redator e narrador de jornais cinematográficos, diretor da emissora *TV Continental*<sup>87</sup>, assumiu a apresentação do noticiário *Telejornal Pirelli* na *TV Rio*<sup>88</sup>, do *Jornal Nacional* e *Jornal Internacional* na *TV Globo*, na primeira metade da década de 1970 – e trabalhou como professor do curso de jornalismo e opinião da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (Abreu et al, 2001).

No mercado de trabalho dos locutores, dentre aqueles que se consagrariam nos principais programas jornalísticos, no rádio e na televisão, além das habilitações requeridas para a locução – sobretudo voz grave e boa dicção – e das simpatias com o poder político, vínculos com os Estados Unidos poderiam representar um trunfo profissional. A rentabilidade deste trunfo pode ser observada na trajetória de Luis Jatobá, um exitoso locutor de rádio da época. Locutor de rádio, televisão e *trailers* cinematográficos, sua voz serviu como modelo para a padronização de voz dos locutores de rádio nos anos 1940 e 1950 quando trabalhava na *Rádio Jornal do Brasil*<sup>89</sup>. Nascido em Maceió em 1915, uma vez formado em medicina vai para os Estados Unidos para dar seguimento aos seus estudos. Ao regressar ao Brasil, passou a trabalhar para jornais cariocas e tornou-se locutor do noticioso radiofônico oficial, *A Hora do Brasil*. Posteriormente, trabalhou como locutor em Nova York, na rede de emissoras de televisão *Columbia Broadcast System (CBS)*, antes de voltar ao Brasil e atuar como apresentador de programas jornalísticos de televisão nos anos 1950 e 1960. Na televisão, Jatobá participaria, entre outros, do programa *Jornal de Vanguarda*, estreado em 1962 na emissora paulista *TV Excelsior*<sup>90</sup>, que é apontado pela literatura como um marco da televisão brasileira por trazer inovações nas linguagens do telejornalismo – tanto do ponto de vista gráfico como do texto – e por contar com uma equipe composta por jornalistas da imprensa. Posteriormente, Jatobá iria para a *TV Globo*, onde apresentaria o telejornal *Jornal Hoje*, criado em 1971.

Outra figura desta mesma geração de profissionais envolvidos nos principais noticiários de rádio e televisão da época é Hilton Gomes. Carioca nascido em 1924, Gomes, cujo pai trabalhara no jornal *A Noite* - de Irineu Marinho (pai de Roberto Marinho, herdeiro dos negócios do pai), que, junto com a *Rádio Nacional* do Rio de Janeiro, foi incorporado ao

---

<sup>87</sup> Emissora de televisão carioca, inaugurada em 1959 e falida em 1971, que prefigurou padrões modernos de gestão da programação e de relações com a publicidade.

<sup>88</sup> O telejornal, transmitido de 1961 a 1970, teve Walter Clark como diretor e Armando Nogueira como editor de esportes. Ambos assumiriam as mais altas posições hierárquicas na *TV Globo* em meados dos anos 1960.

<sup>89</sup> Verbete “Rádio Jornal do Brasil AM”, CPDOC.

<sup>90</sup> O caso do programa *Jornal de Vanguarda* será tratado de forma mais detida no capítulo seguinte desta tese.

patrimônio da União pelo Decreto-Lei nº 2.073 em 1940 por Vargas. Gomes trabalhou em uma agência de publicidade como redator de textos publicitários para rádio e televisão antes de apresentar, em 1959 na *TV Rio*, o *Telejornal Bendix*. Passou também pela *TV Excelsior*, que representou nos Estados Unidos para fazer a cobertura do assassinato de John Kennedy; ao seu retorno, foi contratado pela *TV Globo*. Foi, ao lado de Cid Moreira, apresentador do noticiário *Jornal Nacional* na estreia do programa em 1969. Além de apresentar telejornais, foi “narrador de futebol, de concursos de miss universo e de desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro na década de 1970 e 1980, também fez sucesso como apresentador de programas de auditório”<sup>91</sup>.

Ainda que não se trate de uma análise exaustiva é significativo que, dentre as trajetórias aqui analisadas, de figuras que tiveram um papel importante nos noticiários de rádio e televisão dominantes nos anos 1950 e 1960, foi possível notar que a atuação profissional ou proximidade com veículos oficiais dos governos varguistas e americanos como vias de entrada privilegiadas a este embrionário espaço de produção do jornalismo televisivo: Herón Domingues, Luiz Jatobá e Hilton Gomes são exemplos disso.

Na conjuntura da década de 1960, o modelo dominante de noticiário televisivo do *Repórter Esso* entra em um paulatino processo de esgotamento, ao mesmo tempo que tem lugar um processo de relativa redefinição do perfil dos locutores e dos responsáveis por programas jornalísticos de televisão, levando ao recrutamento de profissionais de outros perfis profissionais.

A trajetória de Gomes pode ser interpretada como a de um caso limite, entre uma primeira geração de locutores envolvidos nos noticiários de rádio e que se impõem como figuras importantes dos noticiários de televisão – representados por Jatobá e Domingues<sup>92</sup> - e uma segunda geração de profissionais, de estilo menos pomposo e atuação profissional mais “versátil”, cuja trajetória no rádio e na televisão é marcada por passagens pela publicidade, atividades às vezes conduzidas de forma concomitante. Conforme foi delineado por meio da trajetória de alguns dos principais locutores de noticiário do *Repórter Esso*, já na década de 1950, a televisão passou a atrair locutores de rádio. O depoimento de Luiz Mendes, locutor de rádio que migrou para a televisão em 1955, é eloquente:

Em 1955, saí da (rádio) *Globo* para inaugurar a *TV Rio*. Fizem uma pesquisa para saber quais eram os locutores do rádio que o público queria ver nos programas da nova emissora. Surpreendentemente, fiquei em primeiro lugar. Eu não esperava, já

---

<sup>91</sup> Verbete “Hilton Gomes”, Memória Globo.

<sup>92</sup> Assim como os locutores Kalil Filho e Gontijo Teodoro – que apresentaram, respectivamente o *Repórter Esso* na *TV Tupi* de São Paulo e do Rio de Janeiro.

que era o mais novo entre todos. No rádio, eu ganhava 11 mil cruzeiros por mês; na TV, me ofereceram 35 mil. Saí correndo!<sup>93</sup>

O depoimento sinaliza que a passagem para a televisão já podia representar, em 1955, uma promoção profissional para o grupo profissional dos locutores que havia passado por um processo de importante valorização profissional nas décadas anteriores. Em programas transmitidos por emissoras ascendentes durante a década de 1960, as duas gerações estiveram lado a lado. Ao lado de Herón Domingues (nascido em 1924) na apresentação do *Telejornal Pirelli* na *TV Rio*, estava Léo Batista (nascido em 1932), filho de imigrantes italianos. Segundo relata ao Memória Globo, o ingresso de Batista no jornalismo radiofônico teria sido fruto de sua familiaridade com o rádio e notadamente com profissionais de serviços de alto-falantes no interior paulista. Conforme relata, ao se aproximar de um grupo de conhecidos que faziam a instalação de um serviço de alto-falantes na rua, foi convidado para fazer um teste. Contratado como locutor, afirma: “não demorou uns 15 dias, eu já fiz um noticiário”<sup>94</sup>.

Após trabalhar em diversas rádios do interior paulista, muitas delas montadas com sistemas de alto-falantes [...] (Batista) passou a participar da elaboração de noticiários e resenhas esportivas, feitos a partir de boletins informativos da *BBC*, da *Voz da América*<sup>95</sup> e da *Rádio Belgrano*, de Buenos Aires (Ibidem).

Contratado pela *Rádio Globo* em 1952, Batista assumiu a redação de notícias e anúncios publicitários, bem como a locução de programas jornalísticos e esportivos (Ibidem). A trajetória profissional de Batista é ilustrativa não apenas da pertinência da passagem pela publicidade dentro deste tipo de trajetória, mas também da notável ausência de delimitações profissionais dos comunicadores que transitavam entre publicidade, comunicação esportiva e noticiários, inscrevendo-se portanto dentro da segunda geração de locutores mencionada anteriormente. Depoimentos de Batista apontam, também, para uma valorização profissional que a atuação na narração esportiva representava em relação aos noticiários nesse contexto: sua contratação para trabalhar nos noticiários ocorrera, inclusive, por impossibilidade de integrar a editoria de Esportes:

Brunini<sup>96</sup> me levou à editoria de Esportes, onde o Luiz Mendes estava fazendo um concurso que já havia selecionado dois locutores, Otávio Nami e o Braga Júnior. Sobrara apenas uma vaga de redator no noticiário “Globo no ar”. Mendes então me apresentou ao Oto Schneider, *Diretor de Broadcasting*, que me mandou escrever

---

<sup>93</sup> Entrevista concedida a Cláudia Souza, Associação Brasileira de Imprensa.

<sup>94</sup> Verbete “Léo Batista”, Memória Globo.

<sup>95</sup> Serviço oficial de radiodifusão internacional financiado pelo governo dos Estados Unidos.

<sup>96</sup> O responsável pela contratação de Batista na *Rádio Globo*, em 1952, foi Raul Brunini, então no comando da rádio. A trajetória de Brunini no rádio também é significativa dos mecanismos de promoção profissional característicos a partir da locução radiofônica. Brunini foi, aos 22 anos de idade, vencedor do concurso para locutores da Rádio Tupi do Rio de Janeiro em 1941. Graças à consagração adquirida no rádio e aproximação com o cenário político, orienta-se para a carreira política (Verbete “Raul Brunini”, CPDOC).

uma edição do jornal e chamou o redator encarregado do programa, Rubens Santos. Ele viu o meu trabalho e aprovou minha contratação<sup>97</sup>.

A notoriedade de que gozava como locutor esportivo podia, inclusive, ser reconvertida em trunfo para valorizar o seu trabalho em noticiários.

Brunini: Vem cá, domingo passado eu estava em Rio Claro. Foi você que transmitiu XV de Piracicaba e Palmeiras, pelo Campeonato Paulista? Cara, você torce demais pro XV, mas é muito bom (Ibidem).

O Oto Schneider disse que só podia me pagar 1,5 mil cruzeiros, o que só dava para uma refeição por dia, almoço ou jantar. Condução, nem pensar. O Rubens Santos ouviu, se levantou e disse a ele: “Você não tem vergonha de oferecer uma miséria ao rapaz? Ele tem talento, é bom. Me disseram que também é locutor, de repente pode até apresentar o noticiário. Dá um aumento pra ele (Ibidem).

Convidado por Luiz Mendes para entrar na *TV Rio* em 1955, Batista assumiu como comentarista esportivo no programa *TV Rio Ring*<sup>98</sup> – ao lado de Mendes - além de apresentar diariamente o *Jornal Pirelli*, dirigido por Walter Clark e que tinha Armando Nogueira como editor de esportes<sup>99</sup>. Apesar de não haver trabalhado previamente com jornalismo, as responsabilidades de Batista no noticiário não se restringiam à leitura das notícias; neste telejornal, “participou de todas as etapas de produção”<sup>100</sup>. Quando deixou a *TV Rio*, em 1968, Batista foi substituído por Cid Moreira na apresentação do telejornal. Em 1970 começou uma longa carreira em noticiários da *TV Globo*, onde apresentaria, ao lado de Luís Jatobá, o *Jornal Hoje*, criado em 1971.

Cid Moreira também faz parte dessa segunda geração. Como Batista e tantos outros profissionais do telejornalismo carioca da *TV Rio*, migraria para a *TV Globo*. Nascido em 1927 em Taubaté, no interior paulista, foi locutor de comerciais de televisão ao vivo na *TV Rio* durante a primeira metade da década de 1960. Em 1963, estreou como locutor de noticiários na equipe do *Jornal de Vanguarda*<sup>101</sup>, função que exerceu também no *Telejornal Pirelli*. Na *TV Globo*, em 1969, integrou a equipe do *Jornal Nacional*, na qual permaneceu por 27 anos<sup>102</sup>.

De forma similar ao surgimento da nova categoria profissional do agenciador de anúncios nas primeiras décadas do século XX a reboque do desenvolvimento do mercado de revistas e do rádio (Arruda, 2004, p. 109), a partir da década de 1950 o crescimento da

---

<sup>97</sup> Entrevista concedida por Léo Batista a José Reinaldo Marques, Associação Brasileira de Imprensa.

<sup>98</sup> O programa, inaugurado em 1956, transmitia lutas de boxe nas noites de domingo e foi um sucesso de audiência.

<sup>99</sup> Nogueira assumiria a diretoria de jornalismo da *TV Globo* durante mais de 20 anos.

<sup>100</sup> Verbete “Léo Batista”, Memória Globo.

<sup>101</sup> O *Jornal de Vanguarda* foi um programa jornalístico emblemático da televisão brasileira dos anos 1960, e será abordado de forma mais aprofundada na parte seguinte desta tese.

<sup>102</sup> Verbete “Cid Moreira”, Memória Globo.

televisão como veículo publicitário criou demandas por profissionais que fizessem a mediação entre as equipes de televisão e as empresas anunciantes<sup>103</sup>.

Assim, as relações entre a publicidade e o desenvolvimento das empresas brasileiras de radiodifusão e televisão são indissociáveis, sobretudo nas duas primeiras décadas da história da televisão brasileira, marcadas pela ausência de uma forma organizada do uso dos veículos pelos anunciantes, pois as agências não apenas usavam os horários dos programas para anunciar seus produtos, mas também produziam os conteúdos veiculados. Daí a habilitação e migração de profissionais da publicidade não apenas para a função de locutores, mas também para posições dominantes na estrutura hierárquica das emissoras de televisão.

A trajetória de Péricles do Amaral, que passa do rádio à publicidade e, em seguida, à televisão, é exemplar da proximidade entre os três espaços profissionais, e da atratividade que representava profissionalmente o mercado de trabalho da publicidade para os profissionais do rádio.

Após ter sido um grande responsável pelo sucesso da *Rádio Tupi* e, em seguida, ter dirigido a *Rádio Tamoio* (Clark; Priolli, 1991, p. 38; p. 48) - as duas pertencentes ao conglomerado dos *Diários Associados* - Amaral tornou-se chefe de redação da agência de publicidade *Interamericana*<sup>104</sup> com o projeto de implantar um núcleo de produção para o rádio (Ibid, p. 48, 51). A partir da experiência na agência *Interamericana*, passou a gozar de um conhecimento interno do “mundo da propaganda”, que o preparou para a próxima etapa de sua carreira profissional. Em 1956 assume a direção artística da recém inaugurada *TV Rio*, que mais tarde assumiria, ainda que brevemente, a liderança de audiência no Rio de Janeiro<sup>105</sup>.

A publicidade constituiu-se como elemento distintivo da trajetória profissional de uma segunda geração de profissionais que seria responsável pelos desdobramentos que conduziram ao desenvolvimento do jornalismo televisivo em sua forma moderna.

Ao passo que a trajetória de Péricles do Amaral ilustra bastante bem o que representou o trabalho em agências de publicidade para carreiras ascendentes de profissionais do rádio em direção à televisão a partir dos anos 1960, os percursos profissionais de Walter Clark e José Bonifácio de Oliveira Sobrinho permitem entrever o papel do mercado publicitário na formação de profissionais que concorreram diretamente para a implementação formas

---

<sup>103</sup> Referindo-se ao início da década de 1950, Walter Clark testemunha: “Naquele tempo, as verbas de propaganda quase não vinham das agências e isso obrigava as emissoras a terem corretores de anúncios muito eficientes, para buscar o dinheiro diretamente junto ao anunciante.” (Clark; Priolli. 1991, p. 43).

<sup>104</sup> A agência *Interamericana* disputava a liderança do mercado da publicidade com a agência *Standard*, e ainda não trabalhava com rádio e TV (Ibid, p. 51)

<sup>105</sup> Em 1964, a *TV Rio* transmite *O Direito de Nascer*, novela de grande sucesso na década.

dominantes da televisão a partir dos anos 1970. Tratam-se de figuras importantes para a fase de desenvolvimento e expansão da televisão brasileira que culmina na ascensão da *TV Globo*, e atuantes na implementação e supervisão do *Jornal Nacional* que, criado em 1969, consolida-se na posição inequívoca de principal noticiário televisivo do país. Conforme afirma-se em publicação de comemoração aos 35 anos do *Jornal Nacional*, inspirando-se na experiência estadunidense, a direção da emissora carioca buscava constituir uma rede de televisão no Brasil, e “o telejornal era parte estratégica de um ambicioso projeto de Walter Clark e José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, para transformar a *Globo* na primeira rede de televisão do Brasil” (Memória Globo, 2004, p. 28).

Nascido em 1935 em Osasco, Oliveira Sobrinho mudou-se aos 15 anos para o Rio de Janeiro<sup>106</sup>. Seu interesse pelo rádio se deu principalmente por influência familiar; seu pai, dentista, era violonista de um programa de calouros na *Rádio Cultura* de São Paulo (Ibidem); tinha uma tia cantora e um tio editor, José Ito<sup>107</sup>, responsável pelo lançamento dos livros de Dias Gomes<sup>108</sup>, então diretor artístico na *Rádio Clube Brasil*. Graças à aproximação com Dias Gomes, Oliveira Sobrinho cursou a escola de rádio da *Rádio Roquette Pinto* no Rio, aos 14 anos, familiarizou-se com a rotina de produção da *Rádio Clube Brasil*, e foi empregado pela *Rádio Nacional* para integrar a equipe de redatores de um programa juvenil chamado *Clube Juvenil Toddy*. Conheceu Teófilo de Barros Filho, diretor geral da *Rádio e Televisão Tupi*, e foi contratado como redator da *TV Tupi*.

Devido à baixa remuneração que proporcionava sua função na época, decide largar tudo e ir para a publicidade (depoimento de Oliveira Sobrinho, In: Silva Jr, 2001, p. 43 - 46). Após experiências na agência de publicidade *J.W. Thompson*, na Inglaterra, e na *TV NBC*, em Nova York, em 1957, dirige a criação da *Linx Filmes*, a primeira empresa de filmes comerciais para a televisão (Ibidem). Em 1959, é na condição de representante de uma agência de publicidade – a agência *Lintas* – que conhece, na *TV Rio*, Walter Clark (Clark; Priolli, 1991, p. 128), responsável por sua entrada à *TV Globo* em 1967, onde assume a direção de programação e produção e supervisiona o jornalismo da emissora até 1995.

Walter Clark, nascido em São Paulo em 1936, é filho de Milton Bueno - técnico de eletrônica “que instalou a maioria dos serviços de alto-falantes no interior do Estado de São Paulo, no final da década de 30” - e de Lúcia Clark – descendente de americanos, “pianista

---

<sup>106</sup> Verbete “Boni”, Memória Globo.

<sup>107</sup> Com a morte precoce de seu pai, seu tio terá um papel importante em sua criação.

<sup>108</sup> Alfredo de Freitas Dias Gomes, escritor, autor de telenovelas, membro da Academia Brasileira de Letras. Casado, em 1950, com Janete Clair, também escritora, autora de parte significativa das novelas de sucesso na televisão brasileira de meados da década de 1960 até a década de 1980.

diplomada e dona de uma fidalguia, uma nobreza de modos bem característica da aristocracia paulista mais antiga” (Ibid, p. 24 - 25). Durante a 2ª Guerra Mundial, seu pai é chamado pela companhia aérea *Panair* para supervisionar o sistema de rádio dos aviões no Rio de Janeiro. A família muda-se, então, para o então Distrito Federal em 1942.

A trajetória profissional de Clark seguiu um percurso similar à de Oliveira Sobrinho e de Péricles do Amaral<sup>109</sup>: começou no rádio, passou pela publicidade e culminou na televisão. Em 1952, iniciou sua vida profissional como ajudante do novelista Luis Quirino, que, segundo Clark, fora um dos grandes responsáveis pelo sucesso da *Rádio Tupi* ao lado de Péricles do Amaral, quando dirigira o departamento artístico da emissora. Clark começou escrevendo textos comerciais na *Rádio Tamoio*, de programação popular. Como toda a programação do rádio era, na época, roteirizada, e o consumo de textos gerava um enorme volume de trabalho, Quirino delegou a Clark a redação de textos de programas. Ali, começou a ter contato com os artistas e técnicos da *TV Tupi*, que ficava no mesmo prédio da *Rádio Tamoio*. Em 1953, pelo “dobro do salário”, Clark entrou na agência *Interamericana*, então “uma das maiores agências de publicidade do Brasil” que “disputava as melhores fatias do mercado com as duas gigantes americanas, a *McCann Erickson* e a *J. W. Thompson*; com a *Grant*, que tinha seus clientes internacionais – *Souza Cruz*, *Texaco* -; e especialmente com a *Standard*” (Ibid, p. 35 - 50).

Foi nos círculos que passou a frequentar com os profissionais da publicidade que se aproximou de círculos intelectuais e artísticos da então capital do país. No *Em pé*, um botequim situado em frente à Faculdade de Filosofia situado na rua Graça Aranha, “grande reduto da comunidade publicitária” com a qual ele convivia, e no “Vilarinho”, “reduto de toda a intelectualidade carioca” (Ibid, p. 58 - 59) conheceu, além nomes que se consagrariam na música - como Vinícius de Moraes e Tom Jobim -, personalidades com atuação em diferentes espaços de produção cultural e pioneiros da televisão como Sergio Porto – radialista, cronista, compositor que participaria do programa *Jornal de Vanguarda* exibido pela *TV Tupi* e pela *TV Globo* -, Antônio Maria – diretor de produção da *TV Tupi* em seus anos iniciais, roteirista, poeta e compositor - e Haroldo Barbosa – compositor e roteirista com passagem na *TV Rio*, *TV Excelsior* e *TV Globo* (Ibidem). Além destes, Clark conheceu também o locutor Luís Jatobá. Após trabalhar na *TV Rio*, a partir de 1956, e ocupar o cargo de principal executivo na emissora carioca em ascensão, Walter integrou, a partir de 1967, a cúpula da direção da *TV*

---

<sup>109</sup> A trajetória profissional de Clark segue estreitamente os passos de Péricles do Amaral, com quem trabalha no rádio (*Rádio Tamoio*). Péricles seria responsável pela entrada de Clark na publicidade (agência *Interamericana*) e na televisão (*TV Rio*) (Clark; Priolli, 1991).

*Globo*. Neste período, o proprietário da emissora Roberto Marinho dedicava-se sobretudo ao seu jornal *O Globo*, e intervinha pouco nos trabalhos da televisão.

Durante a década de 1960, agências de publicidade, como a *McCann Erickson*, foram responsáveis pela produção de noticiários televisivos, que levavam o nome dos patrocinadores cujas contas a agência detinha. No acervo Memória Globo, o verbete do noticiário *Ultranotícias*<sup>110</sup> - exibido pela *TV Globo* em 1966 e 1967 - é ilustrativo do protagonismo das agências de publicidade e das produções jornalísticas da televisão norte-americana na *TV Globo* nos anos 1960:

O programa foi ao ar numa época em que as agências de publicidade tinham grande influência na elaboração e na orientação dos telejornais. [...] O *Ultranotícias* oferecia diariamente um panorama completo das principais notícias do Brasil e do mundo. Sua fonte de informação mais frequente eram os filmes da *CBS News*<sup>111</sup>.

Conforme já foi dito, de forma semelhante era confeccionado o *Repórter Esso*. O noticiário era produzido pela agência de publicidade responsável pela sua criação e produção - a *McCann Erickson*<sup>112</sup>, detentora da conta da petroleira *Esso* - e baseado em notícias fornecidas pela agência *United Press International* (Abreu; Paula, 2007, p. 92). Logo, o trabalho de pauta, apuração e investigação não fazia parte das práticas dominantes do jornalismo audiovisual no Brasil. Isso é reiterado em relatos de quem esteve diretamente envolvido no empreendimento do *Jornal Nacional*, que pretendia desbancar esse modelo. Segundo Oliveira Sobrinho, “o *Repórter Esso*, da *TV Tupi* [...], na prática, era um jornal impresso lido na televisão” (Oliveira Sobrinho, 2011, p. 239). O jornalista Armando Nogueira, que assumiria a direção do jornalismo da *Globo* por mais de duas décadas a partir de 1966, descreve o *Repórter Esso* da seguinte forma:

A *TV Tupi* limitava-se a colocá-lo no ar. A agência usava muito mais material internacional, filmes importados da *UPI* e da *CBS* (agências fornecedoras de serviços de filmes), do que material nacional (Nogueira, 1988, p. 86).

A cobertura das enchentes que ocorreram no Rio de Janeiro em 1966, logo depois que Walter Clark assume a direção-geral da *TV Globo* é um exemplo eloquente do trunfo que poderia representar para o telejornalismo o tino publicitário dentro de um sistema concorrencial de televisão. Graças à filmagem das enchentes, iniciativa atribuída por Clark a ele próprio (isso é contestado por outras fontes), “a *TV Globo*, que desde a estreia apresentava

---

<sup>110</sup> O telejornal, assim como o *Repórter Esso*, era produzido pela *McCann Erickson*; “o programa era todo elaborado na redação da agência de notícias *United Press Internacional* (UPI), que entregava prontos o rolo de filme e o script à emissora, cabendo ao locutor, simplesmente, ler diante da câmera” (Memória Globo, 2004).

<sup>111</sup> Verbetes “*Ultranotícias*”, Memória Globo.

<sup>112</sup> Isso não foi exclusividade do Brasil. Na chamada “política da boa vizinhança”, programas semelhantes foram introduzidos por empresas norte-americanas em outros países latinoamericanos.



baixos índices de audiência”, conseguiu “um espaço até então dividido pela *TV Tupi*, a *TV Rio* e a *TV Excelsior*” (Memória Globo, 2004, p. 19).

O modelo, então dominante, de telejornal sem repórteres em que todas as notícias eram dadas apenas na voz dos locutores, encontrava-se tanto mais esgotado quanto as filmadoras portáteis se desenvolviam rapidamente. Assim, se inicialmente o consagrado *Repórter Esso* havia atraído o interesse da *TV Globo*<sup>113</sup>, os rumos que tomou o telejornalismo foram no sentido de se dotar de um telejornal próprio.

Ao mesmo tempo que o *Jornal Nacional* se consolida, há uma inflexão nos modos de produção e na composição das equipes do telejornalismo, de que trataremos na parte seguinte desta tese.

### *Análise comparada das experiências francesa e brasileira dos anos 1950 e 1960*

A fim de caracterizar a periodização da história do noticiário televisivo francês, Jérôme Bourdon qualifica a década de 1950 como o “nascimento de um gênero, marginal e incerto”, precedida por uma fase de “desenvolvimento e politização” (Bourdon, 2011, p. 121). Pode-se dizer o mesmo sobre a experiência brasileira, se pensarmos em produções outras que o *Repórter Esso*. No que diz respeito a este último, não se tratou realmente de um gênero “marginal”, dado o enorme peso simbólico de que gozava. Tampouco se tratava verdadeiramente de um gênero à parte, mas sim da retransmissão de um programa radiofônico popular e que seguia moldes de programas americanos que passavam em diversos países do mundo. O *Repórter Esso* certamente continha elementos de politização, já que se inscrevia dentro do alinhamento nacional a uma estratégia geopolítica estadunidense, mas não representou uma fase de desenvolvimento para o telejornalismo brasileiro, dado seu caráter exógeno marcado pela ausência do trabalho de reportagem.

Ademais, pode-se dizer que a fase “incerta” do noticiário televisivo brasileiro, no sentido de não se haver ainda consolidado modos de produção semelhantes aos que caracterizam os noticiários televisivos modernos, se estende não até a década de 1960, mas até a década de 1970, momento a partir do qual se consolida, na *TV Globo*, o *Jornal Nacional* - criado em 1969 – que substituiu o *Repórter Esso* enquanto modelo dominante do noticiário televisivo.

---

<sup>113</sup> Nas palavras de Walter Clark, Roberto Marinho, proprietário da *TV Globo* – amigo do presidente da *Esso*, Roberto Furtado - “tinha o sonho de transmitir o *Repórter Esso*” (Clark; Priolli, 1991, p. 214)

Mesmo tendo em mente que a noção de ‘jornalista’, quando aplicada a produções destinadas à televisão ou ao rádio, não tem o mesmo sentido quando refere-se ao jornalismo escrito, a diversidade de origens profissionais evidenciadas pela análise de trajetórias empreendida neste capítulo torna difícil a mera mobilização da categoria “jornalista” para qualificar, de forma geral, os grupos envolvidos nas produções de noticiários dentro deste contexto - se desconsiderarmos algumas experiências brasileiras pioneiras, da *TV Tupi* por exemplo, protagonizadas por profissionais dos jornais do conglomerado dos Diários Associados.

Os dados biográficos levantados sugerem que, embora a afinidade dessas figuras pioneiras com o campo do poder político não se restrinja ao caso francês, neste é maior o grau de integração entre elites políticas e camadas intelectualizadas que se apropriam da televisão. Com efeito, o caráter notadamente centralizador do Estado francês no âmbito da produção do monopólio da radiodifusão e da televisão se contrapõe aos espaços de produção televisiva brasileira, em que a relação com o Estado é mediada por grupos detentores de veículos de comunicação e pelas agências de publicidade. Neste último, as transmissões esportivas e as locuções de comerciais são propulsores de carreiras no jornalismo televisivo, ou seja, espaços de atuação profissional vinculados ao mercado de trabalho em ascensão da publicidade e a bens culturais destinados a públicos ampliados como a transmissão de eventos esportivos. Na França, por sua vez, a constituição dos grupos pioneiros do jornalismo audiovisual esteve relacionada ao maior grau de profissionalização de camadas intelectualizadas, apoiado na consolidação prévia de instâncias de produção cultural em que credenciais para a comunicação em larga escala são gestadas. As trajetórias acadêmicas e autoria de livros no que diz respeito à amostra francesa são ilustrativas disto.

Enquanto sobretudo nos Estados Unidos mas igualmente, em menor medida, na França, o desenvolvimento prévio de um mercado de produções cinematográficas permitiu que estes forneçam mão-de-obra qualificada para a formação dos profissionais da televisão nas primeiras décadas de desenvolvimento da televisão, no caso brasileiro, é mais forte a dependência em relação ao mercado de trabalho da publicidade - *métier* marcado por uma profissionalização precoce no país (Arruda, 2004).

No Brasil e na França, a constituição dos grupos pioneiros do jornalismo televisivo vincula-se à predominância de determinadas elites culturais próximas ao campo político, sobretudo no caso francês em que o trabalho na televisão corresponde a carreiras no funcionalismo público obtidas por nomeação. Na França, parece tratarem-se de elites culturais já consolidadas, enquanto esses espaços nascentes de produção televisiva brasileira parecem

servir para a ascensão e formação de novas camadas da elite. Notemos, contudo, que essa proximidade com o campo político não significa, neste período, que tais agentes tenham ocupado cargos políticos ou demonstrem ambições propriamente políticas, mas antes, que a proximidade com grupos articulados em torno do poder executivo aparece como determinante.

Embora as conjunturas políticas sejam próprias a cada contexto nacional, a conjuntura de embate geopolítico que caracterizou o período pós 2ª Guerra Mundial – que culmina na vitória dos aliados e na ascensão dos Estados Unidos na cena internacional - atravessam a história específica dos dois países. Em ambos os casos, a atuação profissional internacional, sobretudo nos Estados Unidos ou na Inglaterra, aparece como um real trunfo profissional: Hilton Gomes, Luiz Jatobá, nomes importantes do noticiário de rádio que migram para a televisão para ali ocupar posições de destaque, valeram-se, além da experiência no rádio, de trajetórias internacionais com passagem pelos Estados Unidos; os casos de Heron Domingues e de José Bonifácio de Oliveira Sobrinho se assemelham a estes. O mesmo ocorrera, na França, como se nota no caso de Jacques Sallebert, diretor dos escritórios da *RTF* e da revista ilustrada *Paris-Match* na Grã-Bretanha (de 1952 a 1958) (*Who's Who in France*, 1967).

Na França, a conjuntura da 2ª Guerra Mundial talvez tenha promovido uma valorização do repórter, já que engendrou demandas profissionais deste tipo, devido à relevância que adquiriu a informação dos fronts de batalha e cujo trabalho de apuração e comunicação recaía sobre esse tipo específico de jornalistas, recrutados nas redes de resistência contra a ocupação alemã. Dentre aqueles que assumiram cargos importantes no noticiário televisivo, vale lembrar, muitos se afirmaram pela pertença a grupos organizados pelas redes de resistência e legitimados por suas atuações no jornalismo radiofônico durante a guerra.

Ao passo que o impulso inicial do noticiário da televisão francesa fora dominado por figuras oriundas de grupos organizados durante o pós-guerra que lideraram o Estado francês no período, a partir dos anos 1960, marcado pelo desenvolvimento de infraestruturas de telecomunicação, a influência exercida pelo poder executivo se conjugaria com pressões de outras ordens. Os jornalistas da *RTF* (rebatizada *ORTF*) seriam fortemente enquadrados por sucessivas regulamentações. É neste mesmo período que o grupo profissional dos jornalistas de televisão – em expressivo crescimento quantitativo - passou a apresentar formas organizadas, apoiadas em experiências prévias de sindicalização. A experiência brasileira, por sua vez, marcada pelo domínio de empreendimentos familiares, se construiu de forma mais desorganizada e fragmentada, e foi determinada sobretudo por políticas empresárias por parte

das emissoras, cuja sobrevivência e êxito comercial dependeram de afinidades com o regime militar.

## Parte II: A profissão de jornalista na televisão. Anos de consolidação.

Quando há investimento tão pesado em um determinado modelo de comunicação social, tem-se um conjunto restritivo de instituições financeiras, de expectativas culturais e de desenvolvimentos técnicos específicos, que, embora possa ser visto, superficialmente, como o efeito de uma tecnologia, é na verdade um complexo social novo e central. É nesse contexto que temos de examinar o desenvolvimento das instituições de radiodifusão e os usos que elas fizeram dos meios de comunicação [...]. (Williams, 2016 [1974], p. 42)

Na primeira parte desta tese foram abordadas as dinâmicas de migração de pioneiros da televisão oriundos das atividades profissionais como a imprensa, o rádio, o cinema e a publicidade. O período, que situei, *grosso modo*, nas décadas de 1950 e 1960, é anterior a uma real formação de um mercado profissional específico à televisão. Ou seja, um período ao longo do qual o jornalismo de televisão, enquanto mercado de trabalho, não apresentava delimitações próprias. Contudo, a maneira como espaços sociais de produção cultural cujo desenvolvimento precedeu ao da televisão forneceram agentes que compuseram o grupo dos pioneiros da televisão antecipa alguns traços idiossincráticos dos desdobramentos posteriores das formas de “fazer televisão” – ou da forma cultural televisiva - em cada país. Se a heteronomia desses espaços com os espaços sociais de produção radiofônica caracterizam ambos os casos, no caso da televisão estatal francesa nota-se uma relação mais direta entre esses grupos e instituições políticas, mas também com alguns órgãos de imprensa, enquanto no caso da televisão brasileira a heteronomia com a imprensa dos primeiros anos da televisão deu lugar bastante rapidamente à participação dominante de agentes cuja trajetória se construiu em instâncias de produção da publicidade.

As possibilidades oferecidas pela televisão ao tratamento da atualidade evoluíram de forma decisiva a partir dos anos 1960 e 1970. A rentabilidade econômica e simbólica de produtos jornalísticos variados adaptados à televisão, que se consolidou paulatinamente, engendrou demandas por novos formatos e novos perfis profissionais. A partir desse momento, que inaugurou um período em que a audiência da televisão passa a atingir altos

níveis, ocorreu um processo de crescente consagração dos programas e dos profissionais que encarnam essas produções aos olhos do público.

Diante dos novos constrangimentos que acompanham a constituição da televisão enquanto veículo de comunicação popular, a fim de compreender a evolução da posição que ocupa o jornalista na televisão, revelou-se analiticamente proficuo tratar não somente das transformações que afetam a relação entre televisão e política mas também das tensões determinantes que passam a submeter programas jornalísticos ao imperativo da maximização da audiência.

Nesta segunda parte, busco lidar com a questão das delimitações que caracterizam a emergência desse novo tipo profissional emergente – o jornalista de televisão - à luz do processo de inserção da televisão no mercado. Essas questões não são independentes das evoluções mais gerais que dizem respeito ao processo de profissionalização dos *métiers* da televisão (e do jornalismo) e do desenvolvimento da indústria cultural de forma geral, assim como tampouco o são em relação ao contexto político e econômico em que ocorrem.

A fim de compreender essas transformações, é preciso observar o espaço que as produções jornalísticas passaram a ocupar dentro da televisão. Assim, revelou-se útil analisá-las dentro do fenômeno mais amplo de valorização das produções televisivas, ou seja, em relação a outros gêneros televisivos também em ascensão ou cuja consagração se manteve após a fase inicial da televisão.

Ainda que a televisão permaneça um espaço inerentemente heterônimo, a partir dos anos 1960 ela passou a beneficiar de uma certa autonomia em termos de linguagem à medida que se consolidaram formas culturais próprias dentro dela. A forma como o ofício do “jornalista de televisão” passou a adotar contornos próprios permanece, contudo, submetida a lógicas culturais e sociais próprias de cada caso nacional.

### **Capítulo 3 – A televisão francesa e o jornalismo político**

#### *Desenvolvimento de linguagens do jornalismo audiovisual*

A fim de compreender o desenvolvimento de linguagens do jornalismo televisivo francês, é preciso fazer um retorno histórico às formas jornalísticas que se desenvolvem previamente no rádio. A tradição francesa de programas de debate e sua relação com a profissão jornalística são antigas e suas raízes devem ser buscadas no rádio. Na conjuntura do pós-guerra, na rádio submetida ao monopólio estatal desde 1945, financiada pelo contribuinte

e controlada pelos poderes legislativo e executivo, o espaço aberto ao jornalismo permaneceu restrito ao noticiário - ou o ‘jornal falado’ (*journal parlé*), que consistia na leitura de boletins de agências de notícias por um locutor. No entanto, as chamadas rádios periféricas, que emitiam de países vizinhos (como a *RMC*, de Mônaco e a *RTL* de Luxemburgo e a *Europe n°1*, da Alemanha) e cujos sinais chegavam ao público francês, serviam como alternativa à rádio estatal *Paris Inter* (Malberg; Despratx; Frichot, 1991, p. 84).

Em 1955, quando passa a enfrentar a concorrência da estação de rádio periférica *Europe n° 1*, a programação jornalística do rádio estatal francês passa a incluir a transmissão do programa radiofônico de debates: *La Tribune de Paris*<sup>1</sup> transmitido às 20h30, que torna-se o principal atrativo da estação da rádio estatal. No mesmo ano, Pierre Desgraupes e Vital Gayman transformaram o jornal falado em um programa de reportagens – o *Paris Vous Parle* -, com editoriais, debates e sobretudo entrevistas, difundido pelas antenas francesas e da inglesa *BBC*. Tratam-se de referências pioneiras em um processo de diversificação das atividades de jornalistas do audiovisual. Esses programas significam a inclusão de gêneros informativos (o debate e a reportagem) ao exercício do jornalismo transmitido em rede, nos quais o jornalista pode imprimir sua autoria, sua interpretação e seu estilo, mais do que no noticiário, que consistia sobretudo na leitura de informes de agências de notícia. O jornalismo ocupa, portanto, cada vez mais espaço na programação de rádio: tem sua duração aumentada, e torna-se, inclusive, pluricotidiana em 1958 com o programa *Inter-Actualités* (Ibidem).

Essas formas variadas que adquire o trabalho jornalístico de rádio seriam sistematicamente apreendidas, na literatura pertinente e pelos envolvidos, através do termo *magazine*<sup>2</sup>, e se traduz, no que diz respeito às transformações do ofício, pela aproximação das funções do jornalista e do *animateur*<sup>3</sup> (Malberg; Despratx; Frichot, 1991, p. 84).

---

<sup>1</sup> Paul Guimard, jornalista no começo de sua vida profissional, em seguida autor de peças de teatro e, a partir de 1956, escritor, foi o criador de *La Tribune de Paris* na RDF. Em entrevista no programa *La Radio dans la vie politique française / 1944-1958, une liberté surveillée* transmitido no dia 21 de novembro de 1985 na estação de rádio *France Culture*, Guimard atribui a idealização do formato de *La Tribune de Paris* a Arno Charles Brun. Este último, após ter sido empregado pela administração alfandegária, em Marselha, foi para Paris, onde atuou como roteirista, diretor de cinema, escritor e diretor de programação no rádio. Ambas trajetórias, marcadas por migrações entre a função pública no setor do audiovisual público e domínios artísticos variados, ilustram o grau mais consolidado do mercado francês de produções culturais bem como a maior integração entre esses espaços.

<sup>2</sup> Na França, o termo *magazine* é usado para caracterizar uma diversidade de programas, desde programas de reportagem (*magazine d'enquête, magazine d'investigation*), como programas de debate ou outros tantos programas de informação especializados por temas (*magazine de santé, magazine politique, magazine culturel, magazine littéraire*, etc.). O amplo uso da denominação pelos programadores da televisão francesa aponta para uma delimitação imprecisa: essa categorização parece se dar sobretudo por tratarem-se de programas de informação que não são noticiários, de forma bastante similar à diferenciação que se dá entre revistas semanais e jornais diários. Também de forma similar à essa diferenciação, nos *magazines* há uma relativa maior liberdade de pauta.

<sup>3</sup> É significativo, aliás, que as atividades do “présentateur” (“apresentador”) sejam distinguidas daquelas do “animateur” pelos termos empregados para designá-las. No jornalismo audiovisual, o uso do termo

Já neste período é possível notar o processo incipiente de especialização do jornalismo radiofônico francês. O espaço que ocupam os jornalistas políticos já se encontrava, no rádio, em vias de consolidação. Conforme relata Paul Guimard:

Nós percebemos que um certo número de temas eram recorrentes e que era simples institucionalizá-los; nós criamos *La Tribune des Journalistes Parlementaires*, que se tornou a atração principal dentro da *Tribune de Paris*, que era toda semana, no mesmo dia, uma equipe, praticamente invariável, de jornalistas que vinham discutir a atualidade da política interna. Um pouco mais tarde, criamos, com uma periodicidade menos regular, a *Tribune de Politique Étrangère (La Radio dans la vie politique française / 1944-1958, une liberté surveillée*, programa transmitido no dia 21 de novembro de 1985 na estação de rádio *France Culture*, tradução do autor).

Considerar esses desenvolvimentos que têm lugar no rádio nos auxilia a compreender o processo de especialização do jornalista político de rádio/televisão na França e a emergência de linguagens audiovisuais específicas através das quais diversas linguagens jornalísticas integram a televisão francesa a partir de fins dos anos 1950.

Na luta contra *Europe n° 1* de 1955 a 1958, em *Paris Vous Parle*, as reportagens ocupam aproximadamente metade do espaço sonoro. O dispositivo comporta um jornalista em estúdio que distribui a palavra a repórteres que comunicam suas apurações ao vivo. Com as mudanças na direção do rádio a partir da chegada de De Gaulle ao poder em 1958, a atuação dos repórteres, que transmitiam ao vivo e *in loco*, se reduziram, assim como a cobertura de assuntos políticos, e as informações passaram a ser tratadas de dentro do estúdio por especialistas, conduzidos pelo *animateur* (Ibid, p. 85).

Assim, se o período de 1955 a 1958 representou, para o rádio, o “triunfo da reportagem”, no início dos anos 1960 instaurou-se o modelo da “reportagem amputada” (Ibid, p. 86). A função crítica do repórter de *France-Inter*, que investiga e serve como mediador entre o público e os acontecimentos, se enfraquece em benefício do inchaço da figura do comentarista e do *animateur*, mais popular. Conforme veremos, uma evolução semelhante se dará dentro da televisão.

### *Os magazines e os jornalistas da imprensa na televisão*

---

“présentateur” praticamente restrito aos apresentadores de noticiários, é pouco corrente na televisão francesa. Aqueles que assumem a função correspondente à do “apresentador” são, no jornalismo ou no entretenimento, designados através do termo *animateur*, de forma quase sistemática. Do verbo ‘animer’, que significa tanto “incitar alguém a algo” (*animer quelqu’un à ...*) quanto “incitar ao movimento” (*inciter au mouvement*) ou ainda “opor alguém a outrem” (*animer quelqu’un contre quelqu’un*) (*Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales*). A denominação aponta, portanto, para uma função mais propriamente de mediação entre outros participantes dos programas do que a função mais propriamente performática e passiva da “apresentação”.



Junto com o crescimento do público da televisão, aumenta a preocupação da classe política com os seus programas jornalísticos. Os noticiários eram os programas que suscitavam maior preocupação e, conseqüentemente, eram alvo de pressões políticas diretas. Quanto às “revistas” (*magazines*), que exibiam entrevistas e reportagens mais longas que as que compunham os noticiários, o controle político era feito sobretudo através da seleção dos responsáveis pelos programas. É esse tipo de programas que abre espaço para uma relativa consagração de jornalistas da imprensa na televisão francesa.

Tratou-se, principalmente, de jornalistas oriundos de jornais e revistas alinhados com os grupos no poder e portadores de novas linguagens, emergentes a partir da década de 1930, quando, paulatinamente, a fotografia passou a integrar o mercado de impressos. O jornal *Paris-Soir*, alinhado à direita no espectro político-ideológico, é o primeiro jornal diário a dispor de um serviço fotográfico, a partir de uma reformulação empreendida conforme o modelo do *Daily Express*, de Londres, integrando em uma mesma publicação a cobertura da política interna, cobertura esportiva, curiosidades e entretenimento. Os responsáveis pelo novo formato são Jean Prouvost, que adquire o *Paris-Soir* em 1930, e Pierre Lazzaress, que assumiu a chefia da redação do jornal (Almeida; Delporte, 2003, p. 386).

Em 1938, Prouvost compra e transforma *Match*, a publicação esportiva semanal criada em 1926 com inspiração nas americanas *Life* e *Look* (Ibid, p. 387). A antiga publicação esportiva se transforma então na maior publicação semanal ilustrada de informações (2 milhões de exemplares em 1940). Prouvost veria sua publicação interrompida durante a guerra, mas retornaria em 1949 com *Paris-Match*. Lazzaress, que havia deixado a França em direção aos Estados Unidos para trabalhar na direção de programas destinados à Europa ocupada, ao seu retorno retomaria o formato de *Paris-Soir* quando transforma o jornal clandestino da Resistência criado em 1941 – o *Défense de la France* – em *France-Soir* em 1944. Muitos dos jornalistas que integram a televisão francesa nos anos 1960 viriam desses veículos.

Em 1959, Jean d’Arcy - diretor de programas da RTF de 1952 a 1959 - convence Pierre Lazzaress – então diretor do jornal impresso *France-Soir*<sup>4</sup> - a co-produzir o programa *Cinq Colonnes à la Une*, a prototípica revista eletrônica de reportagens (*magazine de reportages*) da televisão francesa. Lazzaress foi o primeiro dos jornalistas do impresso a se tornar produtor de televisão (Bourdon, 1991, p. 131).

---

<sup>4</sup> Então o cotidiano francês de maior tiragem, com uma circulação de 1.500.000 exemplares.

O *Cinq Colonnes à la Une* apresenta uma série de traços característicos incipientes da televisão francesa. Em primeiro lugar, o acúmulo de atividades e responsabilidades distintas por parte de um pequeno grupo de jornalistas do impresso e do rádio, articulados com grupos no poder, que assumem tanto funções de apresentação quanto de reportagem e produção. Em segundo lugar, é sintomática a influência de formatos específicos do jornalismo impresso na confecção de programas de sucesso da televisão - no próprio título do programa faz-se referência à formatação da primeira página dos jornais em cinco colunas; o programa, de 90 minutos de duração, é composto por 12 grandes reportagens (chamadas *grands reportages*<sup>5</sup>). Em terceiro lugar, o êxito da adaptação de programas de televisão inspirados em formatos jornalísticos: o programa, que transmitia longas reportagens internacionais, teve longa duração - lançado em 1959, foi exibido até 1968 -, era transmitido mensalmente em horário nobre - às 20h30 -, e tornou-se o programa mais popular da televisão.

Junto com Lazareff, participavam na produção dois jornalistas do rádio público e nomes importantes dos inícios da televisão francesa diretamente envolvidos nas produções pioneiras de noticiários de televisão: Pierre Desgraupes e Pierre Dumayet. Estes, que já nos anos 1940 dividiam a apresentação de programas de rádio, seriam também os autores, produtores e apresentadores de programas culturais, como *Lecture Pour Tous*<sup>6</sup>.

Em 1960, dois cineastas de formação, Etienne Lalou<sup>7</sup> (que também fizera parte do círculo de pioneiros do primeiro noticiário de televisão ao redor de Pierre Sabbagh) e Igor Barrère<sup>8</sup> (que participara do *Cinq Colonnes à la Une*) criaram o *Faire Face*, um programa de reportagens seguidas de debate com personalidades ou telespectadores selecionados a partir de cartas enviadas ao programa. O programa, audacioso na escolha dos temas (controles de natalidade, prostituição, ou até a televisão) teve curta duração, de 1960 a 1962, encerrado após a proibição de uma edição sobre o comunismo (Bourdon, 1994, p. 86).

O formato de programas de debate, contudo, que tivera seu potencial já demonstrado por programas anteriores no rádio (*La Tribune des journalistes parlementaires* foi transmitido de 1947 a 1963) é retomado na televisão, à ocasião dos debates pré-eleitorais de 1962 e 1965 (Bourdon, 1994, p. 86 - 87), e teria seu lugar consolidado na televisão francesa, tanto mais

---

<sup>5</sup> Aos autores de tais reportagens reserva-se também um vocábulo diferenciado, tratam-se não de repórteres, mas de “grandes repórteres” (*grand reporter*).

<sup>6</sup> Primeiro programa sobre literatura na televisão, de iniciativa também de Jean d’Arcy, será exibido por um longo período: de 1953 a 1968.

<sup>7</sup> Autor de romances e diversas vezes condecorado por suas realizações na Resistência que integrara a televisão em 1950 aos 32 anos após ter sido responsável por programas literários na radiodifusão francesa e chefe de redação do serviço francês da BBC de Londres (Marchetti, 1997, p. 275).

<sup>8</sup> Formado em Letras e com doutorado em medicina, ingressara na televisão em 1954 aos 23 anos após atuar como estagiário e assistente de cineastas de renome como Orson Welles ou René Clair (Ibidem).

quanto esta começava a assumir contornos de um novo tipo de tribuna política e atraía, portanto, o interesse da classe política<sup>9</sup>. Em 1965, a pedido de Alain Peyrefitte<sup>10</sup>, o mesmo Igor Barrère, desta vez acompanhado de Jean Farran - um jornalista da imprensa, então chefe de redação da revista *Paris-Match* - criam *Face à Face*, versão francesa do formato da conferência de imprensa televisiva aplicada pelo programa americano *Meet The Press* criado em 1947. As primeiras edições do programa, transmitido às 20h30, um horário de grande audiência, têm de 64% a 70% de audiência - dado que deve ser relativizado, no entanto, já que o *Canal 2*, único canal “concorrente”, atingia apenas 15% do público (Bourdon, 1994, p. 87).

O espaço aberto em *Face à Face* para líderes da oposição<sup>11</sup> é sintomático do propósito de abertura que pretende-se vislumbrar com alguns desses *magazines*. O que estava em pauta nas eleições de 1965 era a questão da abertura política da televisão francesa. Jacques Thibau - nomeado diretor-adjunto da televisão em 1965 - fala em favorecer uma “informação viva e controversa”<sup>12</sup>. Na edição do dia 5 de janeiro de 1966 do jornal *La Nation*, Michel Debré<sup>13</sup> também mostra-se favorável ao formato: “Quando um dossiê é bom, é melhor expô-lo combatendo as críticas do que através de um discurso magistral” (Bourdon, 1994, p. 86).

Estreada em 1966, *Face à Face*, de notável sucesso, enseja condições para um papel performativo de jornalistas de televisão questionadores<sup>14</sup>. De acordo com Nel (1988), a primeira real controvérsia entre um político e jornalistas ocorreu neste programa.

A relativa abertura pretendida se manifesta também por *magazines* que tratam de “questões de sociedade”. É o caso de *Zoom*, lançado em dezembro de 1965 que, por ser transmitido pelo 2º Canal, permaneceu mais protegido de pressões políticas. O programa foi lançado pelos jornalistas, cineastas e autores de livros Andrés Harris<sup>15</sup> e Alain de Sédouy<sup>16</sup>. O

---

<sup>9</sup> Houve, também, experiências anteriores na televisão quando, nos anos 1950, figuras próximas do partido comunista e com importante atuação na resistência à ocupação alemã e libertação da França em 1945, como Pierre Corval - criador do primeiro programa de debates da televisão francesa em 1954 (*Face à l'Opinion*) -, Stelio Lorenzi ou Marcel Bluwal, constituíam um grupo de “diretores engajados” com forte protagonismo e relativa autonomia de confecção dos programas da televisão pública francesa.

<sup>10</sup> Ministro da Informação de 1962 a 1965.

<sup>11</sup> Por exemplo, Guy Mollet (24/01/1966), Waldeck-Rochet (07/03/1966), François Mitterrand (09/05/1966) e Jean Lecanuet (12/09/1966). A participação de jornalistas de veículos de esquerda como Françoise Giroud, de *L'Express*, e René Andrieu, de *L'Humanité*, são outros exemplos disso.

<sup>12</sup> *Le Monde*, edição de 31 de dezembro de 1965.

<sup>13</sup> Então Ministro da Economia, exercera o cargo de Ministro da Justiça de 1958 a 1959 - quando tivera um papel importante na redação da Constituição da 5ª República Francesa - e de Primeiro-Ministro de 1959 a 1962.

<sup>14</sup> O caso de Jean Farran, jornalista da imprensa escrita e do rádio, um dos criadores e apresentadores do programa, é ilustrativo, aliás, do protagonismo dos jornalistas do impresso na televisão francesa. Trabalhara como jornalista no jornal *Parisien Libéré*, e logo, de 1950 a 1966, na revista ilustrada *Paris-Match* antes de lançar a série *Face-à-Face* na televisão em 1966 (Tudesq, 1991, p. 140).

<sup>15</sup> Formado em Letras, iniciou sua carreira jornalística na rádio *Europe N° 1* em 1960, produziu e dirigiu diversos filmes e documentários nos anos 1960 e 1970.

afastamento de ambos em 1968 em razão da cobertura que fizeram dos movimentos estudantis sinaliza o imperfeito alinhamento ideológico de alguns dos jornalistas selecionados como responsáveis pelos *magazines* e a maioria política.

Outros programas semelhantes, como *Caméra III* – de Henri de Turenne<sup>17</sup> e Philippe Labro<sup>18</sup> –, *Tel Quel* – de Henri Marque e Pierre Charpy – e *Séance Tenante*, de Éliante Victor, se inscrevem no mesmo movimento. Dentre esses produtores, destaca-se a proximidade com o general De Gaulle e com o partido gaullista de direita, UNR<sup>19</sup>. Pierre Charpy era chefe de redação de *La Nation*, órgão do partido de De Gaulle; Henri Marque escrevia para veículos gaullistas como *Nouveau Candide*, *Paris-Presse* e *France-Soir* (Bourdon, 1994, pp. 86-89).

Os programas em que debates seguem a reportagens ou filmes se consagram na televisão francesa, mas abordam sobretudo temas do passado ou “questões de sociedade” sem vínculo direto com a atualidade. Assim, não é fortuito que Henri de Turenne, por exemplo, tenha se especializado, posteriormente, em documentários históricos.

É forçoso constatar que trata-se de um grupo bastante coeso, em que “o passado como ‘resistente’ ou o engajamento ao lado das Forças Francesas são uma caução muitas vezes obrigatória do jornalista que interpela na televisão o político” (Darras, 1997, p. 18). A passagem comum por veículos de imprensa gaullistas como *France-Soir*, ou de outras publicações sob a responsabilidade de Prouvost e Lazareff, como *Paris-Match*, para citar apenas alguns exemplos, é sintomática desse pertencimento.

É nesses termos em que são abertos espaços para o protagonismo dos jornalistas na programação televisiva e, sobretudo a partir dos anos 1960 em programas de debate com personalidades políticas, notadamente a partir das eleições presidenciais de 1965.

As longas aparições de candidatos de oposição no rádio e na televisão à ocasião das eleições de 1965 colocam os jornalistas do serviço público em evidência. Sob orientação de especialistas (o que constituía em si uma novidade, que se inscreve no processo de profissionalização e especialização da comunicação política) Charles de Gaulle e François Mitterrand escolhem ser interrogados por jornalistas<sup>20</sup>.

---

<sup>16</sup> Jornalista nos anos 1950, fora repórter do jornal *Paris-Presse* - concorrente de *France-Soir* que seria finalmente absorvido por este último em 1965 – antes de se dedicar sobretudo à produção e direção de filmes e documentários.

<sup>17</sup> Turenne cresceu na Alemanha e na Argélia, trabalhou na *Agence France Presse* em Berlim e Washington, no jornal *Le Figaro* e participou do programa *Cinq Colonnes à la Une*.

<sup>18</sup> Em 1957, trabalhou como repórter na rádio Europe n°1, em 1958 para a revista feminina *Marie-France* e de 1959 a 1972 para o jornal *France-Soir*. Teve vivência nos Estados Unidos aos 18 anos e fora responsável por reportagens transmitidas no programa *Cinq Colonnes à la Une*.

<sup>19</sup> *Union pour la nouvelle République*.

<sup>20</sup> Michel Droit para o primeiro, Roger Louis e Georges de Caunes para o segundo.

Os formatos em que jornalistas fazem a mediação de debates com personalidades políticas permaneceriam fórmulas de grande sucesso nas décadas seguintes.

### *As relações entre a política e os dirigentes de televisão*

Em plena crise da Argélia, a partir de 1958 - ano da eleição de De Gaulle para presidente e que inaugura a 5ª República francesa - a televisão já não era mais negligenciada pela classe política e pelos jornalistas da imprensa escrita como fora no início dos anos 1950. Cada vez mais instrumentalizada politicamente, a televisão francesa foi submetida à turbulência que caracteriza a política francesa sobretudo nos anos 1960. Resulta disso uma grande instabilidade no cargo na direção geral do ORTF: entre 1959 e 1967, 7 altos funcionários se sucedem no cargo (Bourdon, 1991, p. 267).

De forma similar à instabilidade que caracterizou o cargo de diretor geral do ORTF, o cargo de Diretor de Informações (que corresponde à Direção de Jornalismo), igualmente objeto de fortes pressões políticas, também era instável. A Louis Terrenoire, nomeado em 1958, sucede Albert Olivier (na direção de programas), René Trotobas (ministro da Informação do governo provisório em 1945) e André-Marie Gérard, os dois últimos ocuparam a direção de informações do ORTF de 1959 a 1961 e de 1961 a 1963, respectivamente. Todos eram figuras próximas do general De Gaulle

Nas décadas de 1960 e 1970, o método principal de intervenção política se dava portanto pela nomeação de figuras confiáveis em altos níveis hierárquicos do ORTF, e na direção do departamento responsável pelo jornalismo. O diretor de Informações nomeado em 1958, por exemplo, era deputado pelo partido de apoio a De Gaulle<sup>21</sup>, e assumiria como Ministro da Informação em 1960. Ele promove jornalistas fiéis ao general De Gaulle para montar a redação do *Canal 1*<sup>22</sup> (Bourdon, 1991, p. 124). Dentre eles, Jacqueline Baudrier, formada em Letras, comentarista de política, de política estrangeira e *animatrice* de programas do jornal falado da RTF de 1950 a 1960 e repórter de televisão a partir de 1952 (Who's Who, 1973 – 1974).

A influência política que afeta o jornalismo televisivo também se dá pelo afastamento daqueles responsáveis pela transmissão de materiais considerados insuficientemente alinhados com os interesses do Estado. Muitos dos que haviam pertencido ao círculo pioneiro do

---

<sup>21</sup> *Union pour la nouvelle République (UNR)*, um partido de direita criado em 1958 que reunia apoiadores de De Gaulle.

<sup>22</sup> Tratam-se de Jacqueline Baudrier, Pierre Fromentin e Lucien Renault.

noticiário seriam promovidos à chefia da redação do noticiário televisivo, mas cuja permanência no cargo seria curta. Jacques Sallebert, nomeado chefe de redação do noticiário no final de 1958, deixa o cargo em janeiro do ano seguinte, após um incidente com o gabinete do ministro da Informação sobre uma reportagem sobre confrontos policiais entre policiais e antigos combatentes em uma manifestação<sup>23</sup>. Pierre Sabbagh, considerado como a figura principal do grupo responsável pela criação do *Journal Télévisé* em 1949, o substitui, mas deixa o cargo em 1961. É sem sua aprovação, aliás, que é nomeado seu substituto (Bourdon, 1991, p. 126).

A alta rotatividade no cargo de chefe de redação do jornal, contudo, sinaliza também uma relativa – e frustrada - insubmissão daqueles que assumem o cargo frente às pressões diretas de diferentes gabinetes ministeriais.

As relações trabalhistas da radiodifusão e televisão francesas, regulamentadas por estatutos que enquadram as diversas categorias profissionais das equipes do órgão, evoluem a cada mudança de regulamentação, que seriam frequentes nos anos 1960. Assim, as equipes da empresa pública de rádio e televisão acompanham com preocupação as mudanças ministeriais e de direção do órgão de radiodifusão e televisão. Em tais momentos, abria-se espaço para mobilizações das equipes dos jornais de rádio e televisão que, podendo se fazer valer da sólida tradição sindical oriunda do jornalismo radiofônico e também dos profissionais técnicos da empresa pública - que constituíam a maior parte dos efetivos nos anos 1960 (Bourdon, 2014, p. 84 – 85) - organizavam greves esporadicamente. A frequência das greves acompanhava o endurecimento das pressões políticas sobre as redações que, por sua vez, correspondia em grande medida aos calendários eleitorais. As sucessivas tomadas de posição por parte de alguns dos jornalistas da televisão contra o domínio do poder político, e o alinhamento de parte das equipes a elas, são sinais da existência de um certo sentimento de pertença, senão de uma ideologia profissional em alguma medida compartilhada, dentro do serviço público do audiovisual francês.

Em 1962, ano de eleições legislativas e de um referendo popular sobre o escrutínio por sufrágio direto para a eleição presidencial, a edição feita pelo então chefe de redação do *Journal Télévisé* de uma reportagem cuja assinatura do repórter foi mantida motivou uma greve que interrompeu a transmissão do programa. Os envolvidos foram demitidos.

As intenções políticas do uso da televisão pelo poder executivo são explícitas, a ponto de Alain Peyrefitte, Ministro da Informação de 1962 a 1965, intervir pessoalmente, no mesmo

---

<sup>23</sup> Seu sucessor, Philippe Ragueneau permanece no cargo apenas até outubro de 1959.

ano de 1962, em estúdio na primeira edição do novo noticiário, o *Actualités Télévisées*<sup>24</sup>. Dirigindo-se ao público, comunica a nova fórmula do noticiário, instituindo novos limites às funções dos apresentadores do jornal que, segundo ele, deviam se ocultar em benefício das imagens. O novo noticiário seria apresentado, alternadamente<sup>25</sup>, por Léon Zitrone, Maurice Séveno, Robert Chapatte e Georges de Caunes. Claude Darget é afastado da função de apresentador do noticiário por rejeitar as novas regras do jogo; um exemplo das formas de depuração que, como as demissões, marcaram as evoluções morfológicas das equipes.

Os jornalistas do ORTF vêem seu estatuto integrar-se ao das demais categorias profissionais da empresa em 1964, enfraquecendo seu reconhecimento profissional enquanto jornalistas. O estatuto instaurado em 1964 foi combatido pelos jornalistas do ORTF pois lhes atribuía uma condição próxima à dos agentes da função pública, com a descrição que lhes corresponde (Mercier, 1996, p. 72). Se a contestação e organização sindical por parte dos jornalistas e técnicos do ORTF não enfraqueceriam a submissão das produções jornalísticas audiovisuais ao uso exclusivo do poder executivo, ao menos proporcionariam condições para a conformação de um discurso de organização profissional, e insumos para um sentimento de pertença à categoria profissional de jornalistas do serviço público.

A busca pelo reconhecimento profissional e por um estatuto próprio acaba levando jornalistas do ORTF a se vincularem ao *Syndicat National des Journalistas* (SNJ), um sindicato profissional de jornalistas em pleno desenvolvimento em nível nacional em meados da década de 1960, que sucede aos sindicatos tradicionais. Seu papel dominante aparece pela primeira vez em 1966, quando eclode mais uma greve. A interlocução com o então diretor-geral do ORTF se mostra pouco profícua, dada sua reduzida margem de manobra devido à submissão deste último ao Ministério das Finanças. Demissões em massa sucedem à greve, assim como ocorreria em 1968 e 1974 (Bourdon, 1991, p. 132).

O mandato do Ministro da Informação Alain Peyrefitte é marcado por um série de mudanças estruturantes do sistema francês de radiodifusão e televisão que indicam o início de um longo processo de redefinição da própria noção de “monopólio” da televisão. A concepção atrelada a uma “programação única para todos”, oposta à ideia da criação de outros canais, já não estava mais na ordem do dia. O desenvolvimento da televisão francesa através não apenas da expansão da cobertura do sinal mas igualmente da criação de novos canais

---

<sup>24</sup> Criado em 1963, o *Actualités Télévisées* substitui o *Journal Télévisé*, noticiário transmitido desde 1949 no 1º canal.

<sup>25</sup> A prática de um único apresentador para todas as edições do noticiário só seria instituída, e de forma temporária, no final da década.

demonstrava ser tão inevitável quanto poderia servir como uma solução intermediária às aspirações à privatização e à inserção da publicidade na televisão que já se faziam sentir.

A política implementada por Peyrefitte, cuja expansão do sistema público de televisão em direção às diversas regiões da França fazia parte, tinha como objetivo, contudo, a instrumentalização da televisão com fins políticos e ideológicos, o que Peyrefitte não dissimulava: “Em algumas regiões, a oposição detém um quase monopólio da imprensa escrita. Talvez seja o papel da televisão restabelecer o equilíbrio”<sup>26</sup>.

Em 1964, momento de reforma do sistema<sup>27</sup> a concepção do monopólio enquanto programação única se esvai com a criação do segundo canal (*Antenne 2*). A cobertura do sinal e as estruturas de produção jornalística se expandem: entre outubro de 1963 e dezembro de 1965, 23 Centros de Atualidades Televisivas<sup>28</sup> regionais são criadas (8 são desenvolvidas a partir instalações já existentes, 15 delas são criadas inteiramente) (Bourdon, 1994, p. 77). Em 1965, cada uma das 22 regiões francesas teria seu próprio noticiário televisivo regional.

No mesmo ano, um jornalista da imprensa assume a Direção de Informações da televisão. O perfil de Raymond Marcillac, um ex-atleta que havia participado da 2ª Guerra Mundial, foi nomeado diretor de programas esportivos do 1º canal em 1958, criou programas de entretenimento e apresentou o noticiário do 1º canal de 1959 a 1963 o distingue de seu sucessor. Edouard Sablier, vinha da imprensa, era jornalista - *grand reporter* e editorialista - do jornal *Le Monde*.

Se a pertença prévia de Sablier ao *métier* jornalístico permite entrever indícios embrionários de uma certa lógica profissional nas nomeações, é sobretudo a lógica política que subjaz essas escolhas. No alto da hierarquia era comum o vínculo com o partido gaullista, *UNR*. Marcillac, como Sablier, tinha vínculos conhecidos com o *UNR*, assim como Max Petit, deputado pelo *UNR* em 1962 ao mesmo tempo que foi chefe de redação do noticiário. As migrações entre a política e o jornalismo audiovisual seriam, contudo, menos frequentes a partir do fim da década de 1960. Ademais, na época, o alinhamento político dos jornalistas de televisão não era dissimulado como passaria a ser paulatinamente nas décadas posteriores. Sablier, para dar apenas um exemplo, teria sido contratado justamente por pertencer aos grupos dirigentes do *UNR* (Martin, 1991, p. 156).

À chegada de Sablier acompanhou-se a substituição do noticiário *Actualités Télévisées* então criticado por seu conformismo e monotonia, pelo *Télé-Soir*. Criado por Sablier, o novo

---

<sup>26</sup> *Le Monde*, 04 de maio de 1965.

<sup>27</sup> A partir da reforma de 1964, a *RTF* passa a se chamar *ORTF* (Office de Radio Télévision Française).

<sup>28</sup> Em francês: *Centre d'Actualité Télévisée (CAT)*.



noticiário seguiu e aprofundou a fórmula da “prioridade à imagem” de Peyrefitte e modernizou a estética dos estúdios do noticiário, distanciando-se da imagem das redações de jornalismo e assumindo formas próprias à televisão.

Nesse momento, eram fortes os rumores sobre a privatização, parcial ou total, da televisão<sup>29</sup>. Se a privatização não tinha o apoio dos dirigentes políticos nem das equipes do ORTF, a questão da inserção da publicidade na televisão passava a ser seriamente vislumbrada, tanto mais quanto a televisão, em expansão, necessitava de investimentos. Em 1965, segundo Alain Peyrefitte:

O general (De Gaulle) era favorável. Ele não via razões para a imprensa ter o monopólio da publicidade. Ele achava bom que a televisão tivesse um pouco de publicidade para financiá-la. Pompidou e eu, nós lhe demonstramos que, claro, poderíamos fazer isso um dia, mas certamente não em ano eleitoral [...] (Trecho de entrevista publicada em Bourdon, 2014, p. 268, tradução do autor)<sup>30</sup>.

De fevereiro de 1967 a abril de 1968, o tema da publicidade na televisão inspirou artigos quase diários na imprensa. O Parlamento era reticente – tanto a maioria, quanto o centro e a oposição – assim como os grandes sindicatos da imprensa e o Sindicato Nacional de Rádios e Televisão (SNRT); o FSU<sup>31</sup>, por sua vez, reconhecia o caráter inevitável da evolução em direção à publicidade e que, portanto, confiá-la a um organismo de Estado, no caso o ORTF, era a melhor opção. A publicidade foi introduzida em 1968 nas rádios e televisões públicas<sup>32</sup>.

A partir das eleições legislativas de 1967, a hegemonia de De Gaulle definhava-se. A coalizão do presidente De Gaulle - reeleito em 1965 com pouca vantagem sobre François Mitterrand - não detinha mais grande vantagem sobre a oposição. Das 487 cadeiras, a ala gaullista detinha 233. Os comunistas passaram de 41 a 73 eleitos e a esquerda não comunista de 105 a 121. Em maio de 1968, dentro de um contexto de efervescência cultural libertária e sob o impulso de mobilizações estudantis e operárias tem lugar uma greve geral prolongada que tomava enormes proporções sociais e políticas, culminando na dissolução do Parlamento

---

<sup>29</sup> Em 1966, os principais empresários do setor eletrônico (Thompson, Philips, a CSF, a Radiotechnique Schneider) articulam-se para defender a criação de um terceiro canal de televisão, privado (Bourdon, 2014, p. 267).

<sup>30</sup> Em 1965, Charles de Gaulle foi reeleito presidente com 55,20% dos votos, derrotando o candidato de esquerda, François Mitterrand.

<sup>31</sup> O *Fédération Syndicale Unifiée* era, então, a estrutura sindical representativa dos funcionários do ORTF. Foi criado em 1960, a partir da união de quatro sindicatos representantes de categorias profissionais distintas.

<sup>32</sup> Inicialmente limitada a 6 minutos por dia, evoluiu no sentido das regulamentações europeias que a limitam a 5% do tempo total de antena.

e organização de novas eleições legislativas e presidenciais<sup>33</sup> das quais a esquerda sairia a grande perdedora.

Diante da restrição imposta aos jornalistas do noticiário que desejavam tratar de forma mais longa das manifestações e greves, uma parte da redação decidiu se mobilizar contra a censura e entrou em greve durante semanas. Dos quatro apresentadores, três aderiram às greves e foram demitidos<sup>34</sup>; apenas Léon Zitrone permaneceu, e empreendeu uma longa carreira na televisão, que se estendeu até os anos 1980<sup>35</sup>. Sablier não participou das greves.

Dois fatores permitem situar na década de 1960 a emergência de uma profissão do jornalista de televisão (Bourdon, 1991). Em primeiro lugar as equipes do jornalismo televisivo cresciam quantitativamente<sup>36</sup>, por um lado graças à criação dos Centros de Atualidades Televisivas, por outro lado graças à criação de diversos *magazines*. Em segundo lugar, por meio de demonstrações de um comprometimento imperfeito com os poderes estabelecidos que se traduz em posicionamentos coletivos, mobilizações e greves, notam-se indícios de algum tipo de solidariedade e sentimento de pertença<sup>37</sup>, que serviria como insumo para a constituição de uma ideologia própria ao serviço público do jornalismo televisivo francês.

#### *A “experiência Desgraupes” (1969 – 1972)*

---

<sup>33</sup> Georges Pompidou foi eleito presidente e a maioria no Parlamento garante 267 das cadeiras, contra 91 da esquerda.

<sup>34</sup> Tratam-se de Robert Chapatte, Georges de Caunes e Maurice Sévéno. Este último fundou, então, a *Union des Journalistes de Télévision*, que reuniu 70 jornalistas demitidos do ORTF e encomendou uma pesquisa de opinião cujos resultados apontariam que 56% dos franceses estavam descontentes com a qualidade da informação do jornalismo televisivo e 69% desejavam a reintegração dos jornalistas demitidos (Filiu, 2008).

<sup>35</sup> Zitrone foi uma espécie de protótipo de celebridade do jornalismo de televisão francesa que, como outros posteriormente, comprometido com os poderes estabelecidos, soube rentabilizar a notoriedade adquirida nos noticiários em outros gêneros televisivos. Formado pela tradicional *École Supérieure de Journalisme*, condecorado por sua participação na 2ª Guerra Mundial, Zitrone foi um importante interlocutor de Peyrefitte. Consagrado por sua longa carreira na televisão - se torna grande celebridade da televisão não apenas como jornalista e comentador de grandes eventos como o *Tour de France* mas também por co-apresentar programas de entretenimento - a figura de Zitrone é reconhecida pelo grande público, e alvo de críticas de alguns colegas, por seu compromisso excessivo com o poder.

<sup>36</sup> Segundo Bourdon, havia 30 jornalistas de televisão em 1960. Em 1967, eram 167 jornalistas trabalhando em Paris, 150 nas estações regionais e o número total de correspondentes estrangeiros do serviço público de radiodifusão e televisão era de 201 (Bourdon, 1991, p. 124). De acordo com um estudo sobre a profissão jornalística publicado em 1974 (Cereq, 1974), o número de repórteres e *cameramen* passou de 42 em 1964 a 226 em 1971 e 278 em 1973. Em 1973, com a chegada do 3º canal e a multiplicação das emissoras regionais e dos *magazines*, o número de jornalistas de televisão ou colaborando de alguma forma com a televisão aumenta sensivelmente (Tudesq, 1991, p. 141).

<sup>37</sup> O engajamento político de alguns jornalistas do serviço público, segundo o historiador Pierre Albert, não significa que eles não foram recrutados por seu alinhamento partidário. Em maio de 1968, muitos mudaram totalmente de atitude repreendendo-se por ter servido um poder que os nomeou e que lhes parecia, a partir de então, injustificável (Martin, 1991, p. 157).

Os eventos de 1968 demonstraram que o ORTF, espaço de disputa política crucial já a partir de fins dos anos 1950, passara a ser também um importante tema de amplo debate e sob o juízo do público. Talvez por isso, no ano seguinte inaugura-se um período de atípico “liberalismo” no jornalismo televisivo francês, engendrado pela reforma de Chaban-Delmas, que se entendeu de 1969 a 1972 (Martin, 1991, p. 123). Pierre Desgraupes, que fizera parte da primeira equipe do *Journal Télévisé* da década de 1950, foi um grande protagonista desse período. É a partir de 1969, que falar-se-ia cada vez mais em “profissionalismo” nas redações das emissoras francesas. O período ficou conhecido como a “experiência Desgraupes”.

Chaban-Delmas, primeiro-ministro do governo de Georges Pompidou (presidente de 1969 a 1974, sucessor de De Gaulle), empreendeu uma política de relativa abertura política, uma sorte de resposta à crise de maio 1968. No que concerne ao ORTF, sua política se baseia em três pilares: a autonomia, a competição e a abertura. Seu método consiste na criação de duas unidades autônomas de informação (uma de cada canal) com direções independentes (Veyrat-Masson, 1991, p. 268). Para garantir essa autonomia, Chaban-Delmas suprime o Ministério da Informação, dota essas estruturas de orçamentos próprios (eles não dependem mais, portanto, do Ministério das Finanças), e os diretores de tais unidades teriam liberdade para escolher suas equipes. De forma geral, passava-se de uma relação de complementaridade entre os canais a uma relação de concorrência.

A nomeação de Jacqueline Baudrier - que havia lidado com as greves de 1968 enquanto chefe de redação do jornal falado do *ORTF* - para a direção de informação do segundo canal, reconfortou a classe política<sup>38</sup>. A nomeação de Pierre Desgraupes, sugerida pelo jornalista de *France Soir* e de *Cinq Colonnes à la Une*, Pierre Lazarref (Bourdon, 1990, p. 113), para diretor de informação da principal emissora, o Canal 1, por sua vez, suscitou fortes reações. O Canal 1 tinha uma vantagem considerável não apenas devido aos hábitos de consumo que lhe beneficiavam, mas também pelas disparidades em termos de cobertura: 20% dos franceses não recebiam o segundo canal (Veyrat-Masson, 1991, p. 269).

Essas medidas não tiveram a aprovação da classe política e Georges Pompidou chegou a reconsiderar a nomeação de Desgraupes. Tentou-se alocá-lo na Direção de Informação do Canal 2, o que ele recusou. O responsável pela preparação do 3º Canal seria Jean-Louis

---

<sup>38</sup> Em decorrência dos eventos de maio de 1968, De Gaulle dissolveu o Congresso. Nas eleições antecipadas de junho de 1968, o movimento político gaullista e seus aliados saem vitoriosos, garantindo 294 dos 485 cadeiras da Assembleia Nacional. Ademais, contam com o apoio da *Fédération National des Républicains Indépendants* (FNRI), titulares de 64 cadeiras.

Guillaud<sup>39</sup>, que, funcionário do ORTF em diversos níveis hierárquicos, havia combatido a greve dos jornalistas do audiovisual público em 1968 (Veyrat-Masson, 1991, p. 270; Bourdon, 1994, p. 105).

Com a supressão do Ministério da Informação e o fim da dependência financeira dos departamentos de informação dos canais em relação ao Ministério das Finanças, o Primeiro Ministro Chaban-Delmas era o único responsável por essas nomeações, e se expôs às críticas. Conselheiros do presidente encamparam uma guerra aberta contra as ações do Primeiro Ministro, em particular contra a política de liberalização do ORTF. Dentre esses conselheiros, Pierre Juillet é o principal opositor: “Você entregou a televisão aos nossos piores adversários” (Chabal-Delmas, 1975, p. 372). O descontentamento é tão grande que 40 deputados da ala “gaullista” ameaçaram não votar o orçamento. Os comunistas<sup>40</sup>, por sua vez, descrevem Chaban como um homem que não é um homem totalmente submetido à sua maioria, tampouco um homem particularmente alinhado com a oposição (Veyrat-Masson, 1991, p. 269, tradução do autor).

A respeito das reações que essas mudanças suscitam, Desgraupes justifica: “Não mudaremos, sem ruído, os hábitos adquiridos nas relações entre televisão e política. Não se pode tudo transformar com um só golpe de vara mágica”<sup>41</sup>.

Conforme foi dito, Baudrier e Desgraupes eram livres para compor suas equipes. Dentre as razões para os descontentamentos da maioria do Congresso estavam as nomeações de figuras indesejadas, afastadas do ORTF nos anos anteriores. Um deles é Joseph Pasteur, ex-secretário-geral do Sindicato de Jornalistas de Rádio e Televisão (SJRT), que passou a chefiar a redação do noticiário de “horário nobre” do 1º Canal, o “Information Première”<sup>42</sup>. 12 jornalistas excluídos após as greves de Maio 68 foram reintegrados, como Jacques Legris e François de Closets (Veyrat-Masson, 1991, p. 270).

Em função da forte submissão das equipes ao poder executivo sobretudo a partir de 1958, e talvez também em razão das mudanças na composição das equipes devido às sucessivas depurações que haviam ocorrido ao ritmo das greves, na visão de Desgraupes, os jornalistas do ORTF tinham perdido o reconhecimento dos jornalistas. François de Closets, em entrevista a Isabelle Veyrat-Masson, analisa a situação das redações do ORTF em 1968:

---

<sup>39</sup> Jornalista, Guillaud formado pela renomada *Institut d'Études Politiques*, fora diretor adjunto de Informação da delegação francesa na Argélia em 1960 e 1961 e tinha mais de duas décadas de experiência em editorias políticas de jornais impressos. De 1961 a 1963 trabalhara nos jornais *France-Soir* e *Nouveau Candide*, de 1963 a 1968 ocupara o cargo de chefe de redação de jornalismo do ORTF (Who's Who, 1973 – 1974).

<sup>40</sup> O Partido Comunista Francês elegera 34 deputados em 1968.

<sup>41</sup> Revista *L'Express*, edição de 1º de dezembro de 1969, publicado em Veyrat-Masson, 1991, p. 271, tradução do autor.

<sup>42</sup> A partir de 1969, o noticiário do 1º canal passa a se chamar *Information Première*.

“Havia uma redação muito menos resistente pois muito menos existente profissionalmente” (Ibid., p. 269). A fim de fortalecer sua redação frente a eventuais pressões, Desgraupes buscou jornalistas reconhecidos da imprensa e de diversas inclinações políticas<sup>43</sup>.

O que me interessava nessa operação era mudar a relação dos jornalistas com o poder, é claro, mas também a consciência que eles tinham de seu próprio *métier*. Eu achava que os jornalistas de televisão, na época, acabaram por não mais serem jornalistas<sup>44</sup>.

Se as decisões de Desgraupes não conquistam a simpatia da maioria do Congresso, a redação composta por Desgraupes teve a aprovação da imprensa (Ibid, p. 271). A equipe capitaneada por Desgraupes tinha, no total, 42 jornalistas e 21 *cameramen*, organizados em uma dezena de equipes autônomas tendo no topo da hierarquia um redator chefe adjunto, ou um produtor, que respondia diretamente a Desgraupes. O conjunto das equipes produzia 4 edições diárias do noticiário e 7 edições de *magazines*, totalizando 15 horas de programas semanais, o que constitui um volume anual de 700 horas das quais 480 para o noticiário. Ao longo do tempo, as equipes cresceriam progressivamente (Ibid, p. 270).

O reconhecimento de sua especificidade enquanto jornalistas passou a orientar as reivindicações da categoria. De certa forma, é em torno das ambiguidades da concepção do “serviço público” que se dá a disputa que orientaria as reivindicações profissionais dos jornalistas do monopólio estatal de radiodifusão e televisão. Na representação da categoria por parte da maioria política, a forma como o grupo dos jornalistas do ORTF é percebido é desprovida de uma “lógica profissional” própria desvinculada dos interesses do Estado. Isso é notável nas palavras do então presidente Georges Pompidou em 1970, quando, em uma coletiva de imprensa, indagado por um jornalista do jornal *Combat* sobre o descontentamento das equipes jornalísticas do ORTF entre pressões e demissões, responde :

Ser jornalista no ORTF não é a mesma coisa que ser jornalista em outro lugar. O ORTF, queiramos ou não, é a voz da França. Assim é considerado mundo afora, assim é considerado pelo público (Tradução do autor).

### *Consolidação da concorrência e transformações do jornalismo televisivo*

No início de 1972, discute-se uma profunda reforma do sistema francês de radiodifusão. Tendo como pano de fundo propostas de privatização de canais de televisão e de

---

<sup>43</sup> F-H de Virieu vem do *Le Monde*, Olivier Todd, do *Nouvel Observateur*, François Gault do *L'Express* e de *Témoignage Chrétien* (Bourdon, 1994, p. 115), Então encarregado de 30% da programação do 1º canal, Desgraupes chama também jornalistas de rádios periféricas: Georges Walter e Philippe Gildas de *RTL*, ou Étienne Mougeotte de *Europe n°1* (Veyrat-Masson, 1991, p. 270).

<sup>44</sup> Desgraupes, jornal *Le Matin*, edição do dia 1-2 de dezembro de 1979, publicado em Veyrat-Masson, 1991, p. 271, tradução do autor.

criação de canais privados, o tema do monopólio ou descentralização do ORTF era central dentre as questões em pauta.

Nessa conjuntura, as críticas ao monopólio da televisão estatal francesa ganham força e vislumbram-se projetos de privatização da televisão francesa. Na imprensa e nas universidades o tema ganha atenção. Na edição do dia 16 de junho de 1972 do jornal *Le Monde*, o editorialista político Pierre Viansson-Ponté, criticando a vulgaridade dos programas e o jornalismo enfadonho da televisão, indagava-se sobre a necessidade do “estímulo da concorrência” para que a televisão “espelhe, enfim, os eventos como eles são, e acolha os verdadeiros debates da época” (Bourdon, 1994, p. 133). O título do colóquio – publicado em forma de livro – organizado na Universidade Paris I – Panthéon-Sorbonne no dia 10 de outubro do mesmo ano é eloquente: *ORTF: L’agonie du monopole* (ibidem).

Igualmente sintomático das mudanças em curso no que diz respeito à imagem pública do ORTF é a mudança de posicionamento de antigos defensores do monopólio. Alain de Sédouy, jornalista-produtor de *magazines* de televisão desde os anos 1960, expressa sua decepção com o envelhecido sistema monopolístico de radiodifusão e televisão à ocasião de um debate intitulado “Televisão, monopólio ou canal privado”, organizado pela associação *Peuple et Culture*<sup>45</sup> em 1972 (Ibidem).

A lei de 3 de julho de 1972 não findaria o monopólio e tampouco instauraria a privatização da televisão francesa, mas mudanças estavam de fato em curso, conforme sinaliza a queda do Primeiro-Ministro Chaban-Delmas. O cargo tornara-se insustentável diante da impopularidade de sua gestão aos olhos do presidente Pompidou e da coalizão majoritária no Parlamento, e de campanhas mobilizadas contra ele por parte da imprensa, visando questões fiscais. Assim, Chaban-Delmas é substituído em 1972 por Pierre Messmer, representante da velha-guarda gaullista (Ibid, p. 135), que restabelece o Ministério da Informação suprimido por Chaban-Delmas.

É significativo do movimento mais amplo de liberalização da televisão francesa que as prioridades do novo presidente do ORTF, Arthur Conte, não digam respeito ao jornalismo ou à formação cultural dispensada pela televisão mas, antes, ao entretenimento e às variedades (Ibid, p. 137).

O reequilíbrio de forças engendrado pela mudança de chefe de governo se traduz por um reajuste dos perfis responsáveis pelo jornalismo dos dois principais canais da televisão francesa. Conte decide rapidamente pela demissão de Desgraupes da direção de jornalismo do

---

<sup>45</sup> Associação de educação popular oriunda dos movimentos da Resistência.

1º Canal; para Conte, Desgraupes “simboliza o sistema que a nova lei quis destruir” (Conte, 1973)<sup>46</sup>. Ademais, ao passo que, anteriormente, profissionais com perfis mais alinhados com a maioria política – menos afeitos à defesa do projeto de um jornalismo televisivo mais aberto à oposição – haviam sido relegados ao 2º Canal, de menores audiência e cobertura, configurando uma relação atípica entre os dois canais, nesse momento se restabelecia a relação “normal” entre os canais: o 1º Canal mais “oficialista”<sup>47</sup>, o 2º Canal mais “oposicionista”<sup>48</sup>.

Dentre as mudanças em relação à gestão anterior, em primeiro lugar, os diretores de jornalismo não teriam mais a autoridade sobre unidades autônomas, como fora durante a “experiência Desgraupes”; estariam, antes, integrados dentro da hierarquia de cada canal. Em segundo lugar, retornava o acúmulo de funções de direção e cargos políticos: para a direção do 3º Canal e das emissoras regionais, foi nomeado Jean-Louis Guillaud, que exerce, de forma concomitante, a função de conselheiro do presidente para o ORTF.

À dinâmica de concorrência iniciada por Chaban-Delmas seguiu uma breve política de retorno à complementaridade entre os canais; os noticiários programados para às 19h00 passaram a ser exibidos em horários diferentes. A nova grade programática aplicada no dia 2 de abril de 1973 aponta para uma tentativa de beneficiar o noticiário do 1º Canal de Léon Zitrone - que, convictamente comprometido com os poderes estabelecidos, havia sido o único dos apresentadores do noticiário a não aderir à greve em 1968. O noticiário do Canal 2 foi programado a um horário tardio, às 22h00, enquanto o 3º Canal transmitiria seu principal noticiário às 21h30 e o 1º Canal às 19h45. No entanto, a ideia desagradada, suscita a crítica do público – através de cartas enviadas ao ORTF - e da imprensa especializada (como na revista *Télé 7 Jours*); a nova grade programática não duraria um mês e retornar-se-ia aos horários antigos (Bourdon, 1994, p. 143). A experiência pioneira da concorrência entre canais sob Chaban-Delmas antecipara, com efeito, desdobramentos que prefigurariam os desenvolvimentos futuros da televisão francesa.

---

<sup>46</sup> A demissão de Chaban-Delmas, resultou portanto no afastamento de Desgraupes da televisão, que daria prosseguimento a sua carreira na revista semanal de informações *Le Point* (Who’s Who, 1987 – 1988).

<sup>47</sup> Gozando do prestígio devido ao sucesso de sua gestão anterior no jornalismo do 2º Canal, e de um perfil mais “seguro”, Baudrier foi nomeada diretora do 1º Canal, cujo jornalismo passou a ser dirigido por seu ex-diretor adjunto de jornalismo no *Canal 2*, Jacques Alexandre, um não-grevista em 1968 assim como ela (Bourdon, 1994, p. 138).

<sup>48</sup> Por sugestão de Pierre Sabbagh, Jean Lefèvre, que fora nomeado a um cargo fora do país em decorrência de sua participação nas greves de 1968 em Strasbourg, assumiu a direção do canal 2. Para o cargo de chefe de redação, Lefèvre convoca Jean-Claude Héberlé, que liderara uma greve em 1966 enquanto sindicalista do SNJ, e encontrava-se nos EUA. Para chefe de redação adjunto, foi nomeado Jean-Pierre Elkabbach, que fizera greve em 1968 - quando trabalhava na rádio *France-Inter*, dirigida então por Baudrier -, fora transferido a Toulouse mas logo voltara a Paris para integrar as equipes de Desgraupes (Ibid, p. 138 – 139).

Cada vez mais havia um consenso acerca dos problemas organizacionais, estruturais e orçamentários que afetavam o ORTF<sup>49</sup>. Para o Primeiro Ministro Jacques Chirac<sup>50</sup>, esses problemas se explicavam justamente pela falta de concorrência, cuja implementação seria a saída para evitar a privatização.

A privatização, vislumbrada pelo presidente, era fortemente rejeitada pelo Parlamento<sup>51</sup>. A grande reforma de 1974 não foi de natureza a eliminar a tutela do Estado sobre a televisão - que permanece sob monopólio estatal – e manteve limites impostos para seu financiamento privado<sup>52</sup>.

Ao desmembrar o ORTF em entidades distintas, a reforma de 1974 aprofundou a tendência concorrencial que fora introduzida em 1969 dentro das redações – por meio da criação de unidades autônomas de informação - e ampliada ao conjunto da programação em 1970 – com a supressão da direção única dos canais, que teriam a partir de então seus próprios diretores. Para os programadores de televisão, e para os jornalistas de televisão, isso significa a vigência de novos constrangimentos que erigiram os índices de audiência como um novo móvel de disputa profissional<sup>53</sup>, o que suscita reações por parte da imprensa. Críticos de televisão, como Maurice Clavel, condenam o uso do termo “clientela” pelo diretor do 1º Canal (de 1969 a 1971), Pierre Sabbagh, que riposta acusando seus críticos de desconhecerem os gostos dos espectadores (Ibid, p. 160).

Essas evoluções acompanharam-se de um crescimento do financiamento da televisão através da publicidade. O crescimento da publicidade no orçamento total do ORTF se acelerara a partir de 1968: 4,63% em 1967, 5,56% em 1968, 14% em 1969, 26% em 1970 (Bourdon, 1994, p. 107). No período que se estende de 1974 a 1981, em média 60% do financiamento do 1º Canal - rebatizado *TF1* em 1974 - provinha da publicidade. No que diz respeito ao 2º Canal, para o ano de 1981, o valor captado por meio dos anúncios correspondia

---

<sup>49</sup> O montante da taxa cobrada na compra de televisores, objeto de sucessivos aumentos - para os televisores em preto e branco, de 120 a 130 francos em 1973, a 140 francos em 1975 e a 238 francos em 1981 - dissimulam uma redução real decorrente da depreciação monetária. Em relação ao orçamento do Estado, o montante da *redevance* foi de 1% em 1960, 0,87% em 1970 e 0,75% em 1977 (Bourdon, 1994, p. 142, p. 186 – 187).

<sup>50</sup> Em 1974, Jacques Chirac substitui Messmer no cargo de chefe do governo após o pleito presidencial de 1974, em que o presidente do partido FNRI, Valéry Giscard d’Estaing, derrota o candidato do Partido Socialista François Mitterrand com 50,81% dos votos.

<sup>51</sup> Tanto o UDR, principal partido da maioria na Assembleia Nacional, quanto a esquerda reservaram suas críticas mais veementes à ideia de privatização da televisão. Dos 488 assentos, a coalizão do presidente tinha 311, dos quais a UDR, principal partido da maioria, tinha 184. Para fins de comparação, a coalizão de esquerda, a “esquerda parlamentar” tinha 177.

<sup>52</sup> Havia, desde 1971, um teto de 25% do total das receitas do ORTF para as receitas publicitárias.

<sup>53</sup> Em 1966, é implementado um sistema permanente de medida de audiência, a cargo da IFOP – *Institut Français d’Opinion Publique*, empresa de pesquisas de opinião e estudos de marketing fundada em 1938.



a 50% do orçamento<sup>54</sup>. Esse crescimento da televisão como suporte publicitário pode ser aferido na participação da televisão nos recursos publicitários destinados aos grandes veículos de comunicação: 13,5% em 1974, 14,5% em 1981 (Bourdon, 1994, p. 188).

A lógica concorrencial doravante vigente tem consequências para os jornalistas de televisão. Cada vez mais a notoriedade pública de jornalistas alçados à posição de estrelas caracterizaria uma elite de jornalistas de televisão que adquire uma importância estratégica para os Diretores de Informação dos canais. Tanto mais quanto os programas jornalísticos ocupam parte considerável das grades programáticas. As tabelas seguintes retratam a proporção da programação jornalística em relação ao conjunto da programação.

**Tabela 1: Distribuição da programação por categorias de programas (1958 - 1963) (%)<sup>55</sup>**

	1958	1959	1960	1961	1962	1963
<b>Dramaturgia</b>	4,07	4,5	3,92	3,1	5,2	4,75
<b>Variedades</b>	14,6	12,3	9,2	7,75	15,2	14,7
<b>Documentários</b>	8,1	7,95	6,78	5,35	8,6	8,25
<b>Jornalismo</b>	18,2	20	19,13	20,3	22,6	20,8
<b>Diversos</b>	55,03	56,25	51	63,5	48,4	48,5

**Tabela 2: Distribuição não exaustiva da programação conforme os departamentos de produção (1963 - 1969) (%)<sup>56</sup>**

<sup>54</sup> De acordo com a edição do jornal *Le Monde* de 07 de janeiro de 1976, do orçamento de *Antenne 2* naquele ano (648 milhões de francos), 378,07 milhões provinham da *redevance*, 335,32 milhões da publicidade. Disponível em: [https://www.lemonde.fr/archives/article/1976/01/07/a-2-un-organisme-peu-hierarchise\\_2956608\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1976/01/07/a-2-un-organisme-peu-hierarchise_2956608_1819218.html). Acesso em 10 de março de 2019.

<sup>55</sup> Quadro elaborado a partir de dados dos arquivos da ORTF publicados por Bourdon (2014, p. 340)

	1963	1964	1965	1966	1967	1968	1969
<b>Dramaturgia</b>	5	5	4,5	5,5	6	5,2	4,2
<b>Variedades</b>	15	15	14	14	12	11	9,2
<b>Documentários</b>	8	7	7	7,5	10	9	10,7
<b>Jornalismo</b>	21,5	19	18	19	19	18	17,8
<b>Esportes</b>	7	7	6	7,5	7,4	13	10,1

À medida que os *magazines* se popularizaram, passaram a servir, assim como os noticiários, como espaços de consagração personificada dos jornalistas que exercem, nesses espaços, não apenas a função performática de apresentadores, mas também outras funções como a de produtor, o que constitui uma singularidade em relação ao caso brasileiro<sup>57</sup>. Esse tipo de notoriedade, construída, entre outros fatores, por meio da interlocução com grandes personalidades - notadamente grandes personalidades da política, mas também personalidades do mundo do espetáculo – contribui para a constituição de uma crescente distância entre uma elite de jornalistas e o resto da categoria. Um sinal disso é a ausência de estrelas do jornalismo televisivo – apresentadores de noticiários e responsáveis/apresentadores de *magazines* - nas manifestações organizadas em 1973 em uma conjuntura de rumores sobre a privatização da televisão, diferentemente da adesão de muitos jornalistas-apresentadores nas greves de 1968. A divergências de interesses específicos que cada um desses dos dois lados encarna pode ser compreendida considerando o aumento dos rendimentos que a privatização poderia significar para aqueles em posições de destaque e de poder.

Essa distância é aprofundada pela reforma de 1974, que teve como consequência a ruptura do vínculo que unia os funcionários do serviço público do audiovisual ao ORTF. Ao desmembrar o ORTF em vários órgãos distintos, a reforma de 1974 resultou na dispersão dos funcionários do ORTF e no enfraquecimento das capacidades de mobilização das equipes do ORTF. Os grupos sindicalizados não seriam mais capazes de pesar sobre a política da televisão, e os conflitos trabalhistas<sup>58</sup>, relativamente comuns até então, tornaram-se excepcionais (Bourdon, 1994, p. 189). Para os ex-funcionários do órgão, a experiência é potencialmente dramática, como descreve de forma eloquente um diretor artístico no período de plena execução da reforma:

<sup>56</sup> Quadro elaborado a partir de dados de Relatórios de Atividades dos Serviços Técnicos da ORTF, publicados por Bourdon (2014, p. 341 - 342).

<sup>57</sup> Neste sentido, o caso norte-americano assemelha-se ao caso francês.

<sup>58</sup> Em francês: *conflits sociaux*.

Aqui estou eu, cortado em pedaços sob o bisturi implacável: meu braço direito em Cognacq-Jay<sup>59</sup>, meus dedos em Kennedy<sup>60</sup> e meu cérebro no lixo. Estou dividido em sete pedaços, uma peça de carne no matadouro que um açougueiro ensanguentado prepara para o balcão (Frémontier, 1975, p. 13, tradução do autor).

Um sinal do poder crescente dessa elite de jornalistas na televisão francesa dos anos 1970 é sua ascensão à direção dos canais. Perfis como o do diretor artístico Maurice Cazeneuve – diretor do *Canal 2* de 1969 a 1971-, para quem os índices de audiência eram um critério secundário, se vêem substituídos por jornalistas com longa experiência de televisão, como Pierre Sabbagh (nomeado diretor do *Canal 1* em 1969, e diretor do Canal 2 em 1971), Roland Dhordain (ex-repórter de *Cinq Colonnes à la Une*, nomeado diretor do *Canal 1* em 1971) ou Jacqueline Baudrier (que substitui Dhordain na direção do Canal 1 em 1972) (ibid, p. 159). Em 1973, com a criação do 3º Canal, com vocação regional, dirigido por Jean-Louis Guillaud, os três canais eram dirigidos por jornalistas.

O caso de Jean-Pierre Elkabbach ilustra um movimento de renovação dessa elite na segunda metade da década de 1970. Apresentador do noticiário de “horário nobre” *Information Première* (1970 – 1972) no período em que Desgraupes assumiu o jornalismo do *Canal 1*, em 1972 Elkabbach assume como chefe de redação ajunto dos noticiários e *magazines* do 2º Canal, e lança o *Actuel II*, programa de debates no qual políticos eram convidados frequentes e cuja apresentação ele mesmo assume, ao lado de outros jornalistas-estrelas como Jean-Marie Cavada e François de Closets (*Who's Who*, 2002 – 2003). Talvez justamente pelo mencionado programa abrir espaço para personalidades de todas inclinações políticas no período das campanhas eleitorais legislativas de 1973, Elkabbach foi afastado da televisão no mesmo ano, enviado a Nova York; retornaria à televisão em 1977, quando nomeado diretor de Informações do 2º Canal<sup>61</sup>. Elkabbach empreenderia uma longa e exitosa carreira na televisão – foi eleito presidente de *France Télévisions*<sup>62</sup> em 1993 – e no rádio – foi nomeado presidente da rádio *Europe 1* em 2005.

Se o caso de Jacqueline Baudrier, Pierre Desgraupes, Pierre Sabbagh e Jacques Sallebert já prefiguravam esse tipo profissional do jornalista-dirigente da televisão, que galga postos de direção à medida que acumulam experiência no jornalismo audiovisual e

---

<sup>59</sup> Bairro em que encontra-se a sede do canal *TF1*, como se denominaria a partir de então o 1º Canal.

<sup>60</sup> A avenida do Presidente Kennedy que abrigava a sede da *ORTF*. A partir de 1975 imóvel, que contava com auditórios frequentemente utilizados como estúdios de televisão, é atribuído, a emissora pública de rádio, *Radio-France*.

<sup>61</sup> O Canal 2 passou a se chamar *Antenne 2* a partir da reforma de 1974.

<sup>62</sup> Em 1992, a gestão das atividades dos canais públicos da televisão francesa, da produção à difusão dos programas, foi delegada a uma só sociedade denominada *France Télévisions*.

solidificam suas relações com a alta função pública e a tecnocracia<sup>63</sup>; sob os novos constrangimentos que agem sobre um veículo que, a partir de 1972, já alcançava 77% dos domicílios franceses, a ascensão profissional de jornalistas-estrelas como Elkabbach é mais rápida, e prefigura um novo tipo de jornalista-dirigente.

Com efeito, a partir dos anos 1970, o tipo profissional de Elkabbach<sup>64</sup> que ora acumula, ora intercala a apresentação de *magazines* com os principais noticiários da televisão, destaca-se por figurar como verdadeiras celebridades da televisão, cuja notoriedade pessoal passa, portanto, a servir como estratégia dos canais em busca de audiência.

À mencionada ascensão de jornalistas aos cargos de direção acompanha-se um crescimento da proporção dos noticiários e *magazines* na programação dos canais. No 2º canal - *Antenne 2* -, cujo jornalismo encontrava-se sob direção de Elkabbach a partir de 1977, os programas dedicados à “informação” teriam um espaço ainda mais importante: 35,8% do tempo de antena contra 29,5% em 1974 (Bourdon, 1994, p. 204)<sup>65</sup>. No mesmo período, aumenta a quantidade de jornalistas trabalhando para o *Antenne 2*: 157 em 1976, seriam 196 em 1980 (Ibidem). Conforme demonstra um *survey* com 120 jornalistas de rádio e televisão realizado entre novembro de 1976 e março de 1977, recrutam-se mais jovens - 43% dos jornalistas de *FR3* têm menos de 30 anos - e diplomados - 77% do conjunto do rádio e televisão têm estudos superiores (Cayrol, 1977). Essa evolução morfológica corresponde a uma evolução similar observável para o conjunto da profissão jornalística, cada vez mais oriunda de cursos de escolas de jornalismo; de acordo com dados de uma pesquisa sobre os titulares da *Carte de Presse*, a proporção de jornalistas egressos das seletivas escolas de jornalismo passa de 6% em 1964, 20% em 1971 (Tudesq, 1991, p. 141).

O rejuvenescimento dos diretores de informação também distingue esses jornalistas em ascensão daqueles que estes substituem nos cargos de direção de Informação. Em 1977, quando de sua nomeação como diretor de Informações de *Antenne 2*, Elkabbach tinha 40 anos, enquanto Jacques Sallebert, nomeado para o mesmo cargo dois anos antes, tinha, no momento de sua nomeação, 55 anos. O mesmo pode ser dito sobre Jean-Marie Cavada, que assume a direção de Informações do 3º Canal (*France 3*) aos 38 anos, e de *TF1* em 1980 aos 40 anos, - em 1978 e 1980 respectivamente – ao passo que o diretor de Informações de *TF1* que ele substitui tinha 49 anos no momento de sua nomeação.

---

<sup>63</sup> Diferentemente de Baudrier, contudo, o caso de jornalistas do magazine *Cinq Colonnes à la Une* como Desgraupes, Pierre Lazareff e Roland Dhordain sinalizam que os *magazines* figuram como um espaço de consagração profissional para jornalistas na televisão.

<sup>64</sup> E de Jean-Marie Cavada, outro jornalista em ascensão na televisão francesa naquele momento.

<sup>65</sup> Uma evolução inversa é observável no tocante à ficção: 7,4% em 1973, 3,5% em 1979 (Ibid, p. 189).

Essas evoluções se conjugam com uma diversificação da programação jornalística da televisão francesa que não tem, aliás, a aprovação das camadas mais intelectualizadas da imprensa. O *magazine Vendredi*, lançado por Maurice Cazeneuve e Jean-Pierre Alessandri em 1975 no canal *France 3*, cuja proposta declarada era praticar “um estilo de informação de serviços” (conforme citado na edição do dia 6 de dezembro de 1975 do jornal *Le Monde*) é um exemplo do desenvolvimento de um jornalismo de informações práticas que abre espaço para novas linguagens jornalísticas de televisão ao mesmo tempo que avanços tecnológicos favorecem um espaço cada vez mais privilegiado às imagens. O lançamento de noticiários e *magazines* programados para o período da tarde, entre 1976 e 1977, no 2º Canal, e de um noticiário programado às 22h00 no *France 3* – em 1978 - inscrevem-se nesse mesmo movimento de diversificação (Bourdon, 1994, p. 204).

A lógica concorrencial que passa a determinar as estratégias dos canais e que tem por efeito, no que diz respeito aos noticiários, a adoção da prática do apresentador único, contribui para a promoção da figura dos jornalistas-estrelas<sup>66</sup>.

A prática introduzida temporariamente por Desgraupes em 1971, quando colocou Joseph Pasteur como apresentador fixo do noticiário, também já apontava para a emergência desse novo tipo profissional: jornalista apresentador fixo de noticiários e *animateur* de *magazines*, peça-chave nas estratégias de disputa concorrencial. Apesar de práticas como essa terem sido aplicadas esporadicamente, a rotação de apresentadores ao longo da semana ainda permaneceria dominante na televisão francesa até 1987 no canal *TF1* e até 1992 no 2º canal, quando os canais implementam de forma definitiva o apresentador fixo. Uma das experiências esporádicas precoces se deu em 1975, quando o principal noticiário do canal *TF1* passou a ter um apresentador fixo. Para assumir esse papel, Roger Gicquel foi aos Estados Unidos a fim de assistir ao trabalho de Walter Cronkite no canal americano *CBS*, o protótipo do “âncora” americano (Bourdon, 1994, p. 205). Gicquel foi o apresentador fixo do noticiário de horário nobre de *TF1* durante 5 anos.

De forma semelhante ao que ocorrera em 1968, quando do afastamento De Gaulle do poder, a chegada de François Mitterrand em 1981 à presidência alimenta imensas esperanças para muitos profissionais da televisão. Com a vitória da esquerda nas eleições de 1981 –

---

<sup>66</sup> É possível, no entanto, entrever a emergência desse novo tipo na figura do apresentador do noticiário do 1º Canal de 1959 a 1975, Léon Zitronne (Who's Who, 1981 – 1982), ainda que este não tenha assumido como apresentador fixo mas, antes, inseria-se no sistema de rotação de apresentadores que caracterizou por muito tempo os telejornais franceses, diferentemente do caso brasileiro ou do americano.

presidenciais e legislativas<sup>67</sup> -, há uma renovação dos quadros da televisão<sup>68</sup>. A fala do Primeiro Ministro, Pierre Mauroy, no Conselho de Ministros é ilustrativa da mudança que se vislumbrava: “Não é normal que todos os editorialistas sejam de direita. Nós devemos pedir aos conselhos de administração do audiovisual público que estejam mais atentos à pluralidade das tendências” (Favier; Martin-Roland, 1990, p. 198, tradução do autor). Essas declarações destoam, contudo, da política de fato aplicada, mais comedida do que sugere esta fala: a renovação das equipes em 1981 não seria de amplitude comparável com as que ocorreram anteriormente; foram 110 afastamentos compulsórios em 1968, 440 em 1974 e 40 em 1981, de acordo com uma pesquisa do *Le Monde* publicada na edição do dia 26 de setembro de 1981.

O rádio e a televisão tornaram-se rapidamente temas reservados ao presidente, e o Primeiro Ministro teria um fraco protagonismo. Mauroy logra, contudo, obter a nomeação de Desgraupes como presidente de *Antenne 2*, escolha que ele justifica pelo lugar que tinha Desgraupes na memória coletiva como símbolo de uma televisão de qualidade (Bourdon, 1994, p. 232).

Altos cargos do funcionalismo público seriam o destino de muitos dos quadros que deixam a televisão. No que diz respeito aos jornalistas, cuja carreira é mais incerta, os destinos são variados. Jacqueline Baudrier, por exemplo, obteve o cargo de embaixadora na UNESCO (Bourdon, 1994, p. 231). Símbolos da gestão anterior, os Diretores de Informação dos 1<sup>os</sup> canais (*TF1* e *Antenne 2*) tornam-se bodes expiatórios do movimento que reivindica jornalistas de esquerda na televisão. Jean-Marie Cavada, Diretor de Informação de *TF1* deixa o canal em fevereiro de 1981. Elkabbach deixa o posto análogo em *Antenne 2* em 1982. Do grupo dos jornalistas responsáveis por *magazines* nos anos 1960 e excluídos em 1968, André Harris (um dos responsáveis pelo *magazine Zoom*, criado em 1965) retorna como Responsável de Programas do canal *TF1*, e lança *Droit de Réponse*, programa de debates políticos que tende fortemente para as polêmicas, exibido de 1981 a 1987 em horário de grande audiência, aos sábados às 20:30 (Sauvage; Veyrat-Masson, 2012, p. 160).

O otimismo que acompanhou a vitória da esquerda e possibilitou o retorno de nomes afastados por governos anteriores apresenta rapidamente sinais de esgotamento. Os novos constrangimentos que pesam sobre a televisão impõem dificuldades à implementação da

---

<sup>67</sup> As eleições legislativas de 1981 tiveram como resultado 333 cadeiras para a maioria presidencial (de esquerda), e 158 cadeiras para a coalizão de direita.

<sup>68</sup> Além de Pierre Desgraupes, que assume a presidência do *Antenne 2*, figuras próximas dos socialistas assumem os outros canais: Jacques Boutete (*TF1*) e Guy Thomas (*France 3*), que apresentaria o noticiário de horário nobre de *Antenne 2* em 1975 e 1976.

televisão “de qualidade” que muitos acreditaram estar em gestação. Os projetos de Maurice Séveno para o jornalismo são ilustrativos. Um dos apresentadores do primeiro noticiário da televisão francesa, afastado da televisão por sua participação nas greves de 1968, conselheiro de François Mitterrand sobre a televisão e militante do Partido Socialista, Séveno, retornou à televisão em cargos de comando no jornalismo. Ele pretende dar fim ao estrelato dos jornalistas através da implementação de uma rápida rotação dos apresentadores e suprimir o uso do *prompter*<sup>69</sup>. Considerado obsoleto e desqualificado, Séveno viu no entanto suas pretensões frustradas (Bourdon, 1994, p. 236 – 237). Em suma, a ascensão da esquerda ao poder não se mostraria capaz de reverter o desenvolvimento em curso na televisão francesa.

Outro exemplo das dificuldades de se implementar uma “nova televisão” é a insatisfação que suscita o retorno de programas culturais ou programas “difíceis” ao horário nobre, cada vez mais submetido ao critério da maximização de audiência. De acordo com o serviço de estudos de *France 3*, citado na edição do jornal *Libération* de 20-21 de fevereiro de 1982, o número de programas culturais ou informativos exibidos às 20h30 aumentou de 24 a 45 entre 1981 e 1982<sup>70</sup>. A mudança é alvo de críticas. Segundo uma pesquisa publicada por *France-Soir Magazine*, 25% dos franceses não tinham mais vontade de assistir à televisão à noite, e apenas 35% estavam satisfeitos com a programação (Bourdon, 1994, p. 241).

Neste contexto, os dois 1<sup>os</sup> canais já viviam majoritariamente da publicidade. Em 1983, ela é inserida também no canal *France 3*. As novas exigências que recaiam sobre a televisão impunha aos programadores que ela fosse sobretudo popular. É nesses termos que o novo presidente de *TF1* (nomeado em 1983), Hervé Bourges, defende uma televisão “popular e de qualidade”.

A partir de então, avaliações mais pragmáticas sobre a televisão ganham força. À questão da qualidade conjuga-se de forma cada vez mais preeminente também uma questão econômica. Ao longo dos anos 1980, estava também em jogo o aumento do volume de produções transmitidas pela televisão: o volume total de programação televisiva passou de 11.000 horas em 1981 a 14.000 horas em 1986 (Sauvage; Veyrat-Masson, 2012, p. 172).

A posição defendida pelo então Ministro da Cultura - Jack Lang - é sintomática dos termos em que se davam os debates sobre a televisão. Conforme escreveu no jornal *Le Monde* de 18 de novembro de 1982:

O governo está convencido não somente da prioridade cultural, mas igualmente do peso econômico que representam os investimentos nos programas para o fim do

---

<sup>69</sup> Dispositivo instalado frente às câmeras que permite a um apresentador de televisão ler um texto ao mesmo tempo que olha para a câmera.

<sup>70</sup> Mais precisamente entre o dia 1<sup>o</sup> e o dia 15 de janeiro de 1981 e o mesmo período de 1982.

século: investir nos programas, é investir também na economia e nos empregos (Tradução do autor).

Quando a lei de 19 de Julho 1982 suprime o teto que limitava o montante da publicidade na televisão, os dois 1<sup>os</sup> Canais já entretinham uma real relação de concorrência, e *TF1* não detinha mais a vantagem absoluta sobre *Antenne 2* de que beneficiara até então<sup>71</sup>. Sob a direção de Hervé Bourges, *TF1* passou a implementar novas estratégias para atrair público para seu noticiário, precedendo-o de programas de entretenimento (Sauvage, Veyrat-Masson, 2012, p. 171); concomitantemente, o esporte passou a receber investimentos crescentes no canal. Os desdobramentos da televisão francesa a partir deste período a aproximam do que já era implementado de forma hegemônica na televisão brasileira a partir de meados dos anos 1960.

Apesar da mencionada lei ter mantido os 3 canais sob um sistema de gestão pública em que o poder executivo tinha poder sobre a programação dos canais, ela abriu a possibilidade para a criação de canais privados; em 1984, foi lançado o canal por assinatura *Canal+*.

A denominação *magazine* - que aplicava-se a programas que obtiveram um grande sucesso nos anos 1960 e se consolidaram nas grades programáticas da televisão francesa ao colocarem em debate sobretudo pautas mais “institucionais”, aproximando-se daquelas tratadas pelos mais prestigiosos jornais escritos, ligados ao mundo político – passou a servir, já a partir dos anos 1970, para designar um número crescente de programas com temáticas cada vez mais variadas. Sejam eles edições matinais de noticiários ocupando horários até então inexplorados pela programação jornalística, como o *Bonjour la France*<sup>72</sup>, concebido a partir do modelo de *Good Morning America* (criado em 1975 no canal americano *ABC*) ou programas temáticos – semanais, bimensais ou mensais - nos quais um jornalista-*animateur* distribui a palavra para diferentes especialistas tratarem de temas diversos. Nos noticiários matinais e do meio-dia, passa-se a admitir que adotem tons mais descontraídos, e que assumam um aspecto mais “*magazine*” (Bourdon, 2011, p. 120).

Essas evoluções são sintomáticas das transformações pelas quais atravessou o jornalismo televisivo francês durante o processo de abertura da televisão à lógica do mercado. Trata-se de um processo em que as linguagens próprias ao “jornalismo” e aqueles

---

<sup>71</sup> Em 1983 a situação até mesmo se inverteria: o primeiro teve uma audiência média de 39,4%, e o segundo, 46,6%. No final do mesmo ano, o noticiário de horário nobre de *Antenne 2* supera seu rival em audiência, com 59,3%. Em 1987, o primeiro teve 41,5%, o segundo 35,1% e o terceiro, em torno de 10% (Sauvage; Veyrat Masson, 2012, p. 170).

<sup>72</sup> Exibido na segunda metade da década de 1980.



consideradas mais características do “entretenimento” passaram a apresentar indícios de aproximação e, em alguns aspectos, se mesclam em formatos híbridos que seriam cada vez mais característicos dos formatos televisivos de a partir dos anos 1980 e 1990. Paralelamente a essas mudanças de linguagens, há uma progressiva transformação do perfil dos jornalistas que assumem a produção e apresentação dos programas jornalísticos, conforme veremos na parte 3 desta tese.

#### **Capítulo 4 – A televisão carioca e o jornalismo factual**

##### *A modernização da televisão brasileira dos anos 1960*

Impulsionado por investimentos estatais empreendidos pelos governos Vargas (1951 - 1954) e Kubitschek (1956 - 1961), o desenvolvimento da indústria brasileira desloca o centro de gravidade da economia brasileira do setor agrário para o setor industrial e engendra fortes migrações em direção às cidades nos anos 1950. A industrialização, a urbanização, a constituição de novas camadas de consumidores e de novas carências de lazer, e a expansão do crédito ao consumidor, estão entre os fatores conjunturais que auxiliam a compreender a expansão da televisão na década seguinte. Assim, nos anos 1960 já se sentiam os efeitos da ampliação do consumo industrial impulsionado na década anterior, e “a televisão começa a assumir o seu caráter comercial e a disputar verbas publicitárias com base na busca de maior audiência” (Sodré, 1981, p. 85 - 87).

Assim como no período do Estado Novo (1937 – 1945), no regime militar que é inaugurado em 1964 as disputas simbólicas que envolve a produção cultural eram uma preocupação direta do Estado brasileiro. A fim de exercer um controle sobre esses âmbitos de produção, os governos militares criaram diversos órgãos como a Empresa Brasileira de Telecomunicações (EMBRATEL) em 1965, o Conselho Federal de Cultura (CFC), o Instituto Nacional de Cinema em 1966, o Ministério das Telecomunicações em 1967, a Empresa Brasileira de Filmes (EMBRASILFILME) em 1969, e a Fundação Nacional de Arte em 1975. Resulta disso o aumento inédito do volume e dimensão do mercado de bens simbólicos (Ortiz, 2003). No final da década de 1950, havia 10 emissoras em funcionamento no Brasil. A partir de então, houve um aumento expressivo do número de concessões outorgadas: 14 de 1956 a 1964, foram 23 de 1964 a 1969, 20 de 1969 a 1974 e 47 de 1974 a 1979<sup>73</sup>.

---

<sup>73</sup> O primeiro período abrange os governos Kubitschek (1956 - 1961), Jânio Quadros (1961) e Goulart (1961-1964); o segundo, os governos Castelo Branco (1964 – 1967) e Costa e Silva (1967 – 1969); o terceiro, o governo Médici; o último, o governo Geisel.

Esses desdobramentos acompanharam-se de um processo de consolidação de uma tímida regulamentação na área das telecomunicações e da radiodifusão. A lei Nº 4.117/62 foi resultado de 10 anos de discussões que engendraram, aliás, a organização formal do empresariado da radiodifusão sob a égide da Abert (Associação Brasileira de Rádio e Televisão). As discussões foram lideradas, em grande parte, por João Calmon, sócio de Chateaubriand<sup>74</sup>. Em 1962, a lei - ratificada pelo presidente João Goulart (1961 – 1964) - concedeu mais garantias às concessionárias, mas manteve exclusivamente nas mãos do poder executivo o poder de decisão sobre as concessões.

A década de 1960 foi, portanto, um período de inflexões decisivas para o mercado brasileiro de produções televisivas, justificando que o período seja interpretado como um momento de transição entre uma primeira e uma segunda fase da televisão brasileira.

Diante das perspectivas de expansão do setor, o mercado da televisão passou a atrair políticos e grandes empresários. A *TV Excelsior*, comprada das *Organizações Victor Costa* em 1959 por um grupo empresarial formado por políticos, produtores de café e donos de jornais<sup>75</sup>, prefigurava novos modos de gestão empresarial e novos padrões de programação<sup>76</sup>.

Do ponto de vista das condições concorrenciais do mercado televisivo, a primeira fase se caracterizou pelo apogeu do oligopólio dos *Diários Associados*, responsável pela *TV Tupi*. Na passagem da década de 1950 à década de 1960, o conglomerado de Chateaubriand já se confrontava com problemas financeiros, e a situação concorrencial de suas emissoras de TV passava por um relativo declínio; nesse contexto, a *TV Tupi* de São Paulo foi desbancada pela *TV Record*, de Paulo Machado de Carvalho, que alcançava em alguns momentos o dobro de sua audiência (Morais, 2011, p. 515).

A situação concorrencial do mercado de televisão brasileiro se transformou ao ritmo da evolução política do período. Graças a vultosos financiamentos, a paulista *TV Excelsior*,

---

<sup>74</sup> Advogado, dirigente das emissoras de rádio dos *Diários Associados* de 1937 a 1954 e presidente do Condomínio das Emissoras e Diários Associados de 1968 a 1980, Calmon entra na vida política nos anos 1960 e se elege deputado e senador em seis legislaturas.

<sup>75</sup> “A emissora foi comprada 80 milhões de cruzeiros ao grupo empresarial formado por Mário Wallace Simonsen (presidente de um conjunto de empresas que atuava basicamente na exportação de café), Ortiz Monteiro (deputado federal), José Luís Moura (sócio de uma firma exportadora de café) e João Scantimburgo (dono do jornal *Correio Paulistano*)” (CPDOC, TV Excelsior).

<sup>76</sup> Outro exemplo do interesse crescente que a televisão passa a representar para empresários que lançam mão da televisão para expandir seus negócios é a compra de um terço desta emissora paulista pelo empresário Otávio Frias de Oliveira em 1965, três anos após ter comprado o jornal *Folha de S. Paulo* (Folha de S. Paulo. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha90anos/877777-os-90-anos-da-folha-em-9-atos.shtml>. Acesso em 20 de março de 2018).

inaugurada em 1960, pôde oferecer melhores salários e assim atrair grandes talentos já consagrados em outras emissoras como a carioca *TV Rio*<sup>77</sup>, inaugurada em 1955.

A emissora paulista tinha vínculos estreitos com João Goulart que, antes de assumir a presidência da República em 1961 e ser deposto pelo golpe militar de 1964, ocupara diversos cargos na política a partir dos anos 1940: foi deputado estadual (1946 – 1950) e federal (1951 – 1955) pelo Rio Grande do Sul, Ministro do Trabalho, Indústria e Comércio do governo Vargas (1953 – 1954), Vice-Presidente de Juscelino Kubitschek (1956 – 1961) e de Jânio Quadros (1961). A emissora, que se portava muito bem em meados da década de 1960, viu sua situação se degenerar na segunda metade dos anos 1960, teve sua concessão cassada e foi comprada em 1970 pelo empresário e apresentador de programas exibidos na *TV Tupi* e na *TV Globo*, Silvio Santos.

O mesmo ocorreria com a *TV Continental* de São Paulo e a carioca *TV Rio*. A primeira, fundada pelo deputado Rubens Berardo, ligado ao PTB (Partido Trabalhista Brasileiro) - o mesmo partido do presidente deposto João Goulart - não tinha, evidentemente, as simpatias do governo militar; enfrentou dificuldades financeiras em meados dos anos 1960, foi arrendada por Heron Domingues em 1966 e faliu em 1971.

A *TV Rio*, que chegou a sair do ar em 1964 em solidariedade ao presidente João Goulart, tampouco teria os favores do regime militar. A emissora carioca, que perdera seus melhores talentos para a *TV Excelsior* em 1963, perderia também José Bonifácio Oliveira Sobrinho, Walter Clark e Armando Nogueira, todos contratados pela *TV Globo* no final dos anos 1960 - os três são considerados os responsáveis pelo sucesso da emissora de Roberto Marinho, e, junto com Alice-Maria Tavares Reiniger, pela implementação do *Jornal Nacional*.

Impulsionado pelas revistas ilustradas de interesse geral, que conheceram uma ascensão no mercado de impressos e se impuseram como espaço determinante de disputa econômica na imprensa brasileira da primeira metade do século XX, o mercado brasileiro de revistas já encontrava-se consolidado em meados do século. Em 1962, antes da televisão abocanhar, sozinha, a maior parte do total de gastos com publicidade no país, a participação das revistas era maior que a participação da televisão ou do rádio (27,1%, contra 24,7% e 23,6%, respectivamente), e muito superior à dos jornais (8,1%)<sup>78</sup>.

---

<sup>77</sup> Dentre os talentos que circulavam nos corredores da *TV Rio* estavam Tom Jobim, Walter Clark, Chico Anísio, Carlos Manga, Jô Soares, Carlos Alberto Lofler, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, Sérgio Porto, Antônio Maria, Aru Barros, Luiz Mendes, Adolpho Celi, Geraldo Casé, João Loredo, Chacrinha, Sargentelli e João Saldanha, além de Dercy Gonçalves e Flávio Cavalcanti (Lima, 2007, p. 43).

<sup>78</sup> Fonte: Meio e Mensagem e Grupo Mídia. Publicado em Mattos (1990, p. 7 – 8).

O declínio do conglomerado dos *Diários Associados* se confirmava também no mercado de revistas ilustradas. A ilustrada *O Cruzeiro*, dos *Diários Associados*, na posição de liderança desse mercado na primeira metade do século XX, viu sua liderança ameaçada pela revista *Manchete*<sup>79</sup> a partir dos anos 1950, levando os profissionais da primeira a deixar a revista para ir para a segunda, como o jornalista David Nasser, ou fotógrafo francês Jean Mazon, um dos responsáveis pelo sucesso de *O Cruzeiro* (Morais, 2011, p. 516). A contratação de jornalistas e artistas consagrados concorreu para o êxito da *Manchete* que, a partir de 1954, teve colaborações de Carlos Drummond de Andrade, Rubem Braga, Manuel Bandeira, Paulo Mendes Campos, Fernando Sabino e Nelson Rodrigues, e foi dirigida Otto Lara Rezende<sup>80</sup>.

Nos anos 1960, as revistas ilustradas de interesse geral entram em um lento processo de declínio em função das transformações importantes e duradouras provocadas pela segmentação desse mercado, cuja principal beneficiária seria a *Editora Abril*. Os italianos Civita, que já atuavam na Argentina, inauguram a *Editora Abril* nos anos 1950 com o capital oriundo de negócios que tinham na Itália e empréstimos, cuja maior parte foi obtida nos Estados Unidos através da *International Nasic Economy Corporation* - fundo criado por Nelson Rockefeller para financiar empreendimentos privados nos países periféricos do capitalismo mundial (Maranhão, 2016, p. 55). O grupo, que começou publicando histórias em quadrinhos de êxito comercial nos Estados Unidos, se consagrou com publicações de fascículos e logo investiu massiva e exitosamente no mercado de revistas ilustradas segmentadas inspiradas em experiências estrangeiras<sup>81</sup>. No final dos anos 1960 o grupo lançou dois grandes sucessos editoriais. A revista *Realidade* lançada em 1966 – de nome inspirado em uma revista ilustrada francesa fundada em 1946 (*Réalités*) -, é considerada um marco no mercado brasileiro de revistas e desde o início já ameaçava a conquistar fatias de mercado de *O Cruzeiro*; e a revista *Veja* que, lançada em 1968, se consolidaria na liderança

---

<sup>79</sup> A revista *Manchete* foi criada pela família Bloch, uma família de gráficos emigrados da Ucrânia, inspirando-se na revista ilustrada francesa *Paris-Match* (CPDOC).

<sup>80</sup> Mineiro, nascido em 1922, filho do jornalista e professor de português Antonio Lara Resende, Otto Lara Resende formou-se em Direito em Belo Horizonte mas optou pelo jornalismo e literatura. Trabalhou para os mais importantes jornais da época como redator, jornalista político ou mesmo como crítico de literatura e da vida cultural (*Correio da Manhã*, a *Folha da Manhã*, o *Diário Carioca*, *O Jornal*, a *Última Hora*), foi chefe de redação e diretor-editorialista da Revista *Manchete* na década de 1950. Em 1956 trabalhou na embaixada do Brasil em Bruxelas, ao seu retorno em 1960, assumiu a direção da revista *Manchete* e da revista *Fatos e Fotos*. Manteve, em 1967, na *TV Globo*, um programa diário de 60 segundos em que comentava assuntos diversos. Nos anos 1970, foi editorialista do *Jornal do Brasil*, foi eleito membro da Academia Brasileira de Letras, entrevistador no programa *Painel*, da Rede Globo e, nos anos 1980 consultor da Funarte, em 1990 diretor e articulista da *Folha de S. Paulo* (Verbetes Otto Lara Resende, CPDOC).

<sup>81</sup> Alguns exemplos disso são as revistas *Quatro Rodas*, *Playboy* e *Cosmopolitan* (que adotou o título “Nova” até 2015) e *Veja* (que seguia o formato da americana *Time*, onde Roberto Civita, filho do fundador do *Grupo Abril* Victor Civita, havia feito um estágio) (Maranhão, 2016, p. 156).

absoluta do mercado das revistas semanais de informação (Maranhão, 2016, p. 122; Morais, 2011, p. 558).

Tendo como pano de fundo essa reestruturação da imprensa brasileira, o contexto ideológico internacional da Guerra Fria, e os fortes sentimentos nacionalistas da época, a chegada da *TV Globo* foi objeto de uma grande polêmica devido à parceria estabelecida com a empresa americana *Time-Life Incorporation*<sup>82</sup>. O contrato envolvia fartos empréstimos financeiros e acordos de assistência técnica que se mostrariam decisivos nas disputas concorrenciais do mercado televisivo.

O empreendimento de Roberto Marinho, que recém comprara as *Organizações Victor Costa* - ou seja, a *TV Paulista* e algumas rádios de São Paulo - suscitava temores por parte da concorrência e foi alvo de uma verdadeira campanha de diversos setores da imprensa contra o acordo com o grupo americano. Em 1966, o “caso *Time-Life*” motivou a abertura de uma CPI na Câmara dos Deputados.

O acordo animou fortes reações em termos de denúncias de “vender a pátria aos anunciantes” (David Nasser, em *O Cruzeiro*, 06 de maio de 1966) ou de uma “influência alienígena” (*O Estado de S. Paulo*, 30 de agosto de 1966). Em um relatório publicado na mesma edição de *O Estado de S. Paulo*, o procurador da República Gildo Ferraz alertava para um risco à segurança nacional.

Os ataques, que dissimulavam estratégias econômicas frente à perspectiva de ascensão do grupo carioca, fundamentavam-se também no artigo 160 da Constituição, que proibia a sociedade ou a propriedade de empresas jornalísticas e de radiodifusão por estrangeiros<sup>83</sup>.

Sinal da incipiência do desenvolvimento da televisão enquanto instrumento de poder simbólico, em um dos episódios da controvérsia, o advogado de defesa de Marinho, José Nabuco, tentou inclusive se fazer valer da idiossincrasia da televisão em sua argumentação, defendendo que a legislação do setor se limitava à “radiodifusão” e não abrangia a televisão: “No mais, desde a encenação até a imagem que aparece ao telespectador, a televisão se aproxima, nos seus efeitos, do cinema, e não do jornal. (...) E sobre o cinema não pesam restrições nacionalistas, de qualquer espécie” (Nossa, 2019, p. 400).

No mercado televisivo brasileiro de então, vantagens técnicas, tecnológicas e financeiras eram tanto mais decisivas quanto o setor encontrava-se, conforme já foi dito, em

---

<sup>82</sup> Para detalhes sobre essas tentativas, ver Morais (2011, p. 553-557) e Nossa (2019, p. 291-416).

<sup>83</sup> Segundo relato de Rodrigo Mesquita, neto de Júlio de Mesquita Filho (d’*O Estado de S. Paulo*), o artigo 160 da Constituição teria dissuadido o jornal da família a firmar parceria semelhante anos antes: “Quando o grupo *Time-Life* decidiu fazer investimento no Brasil procurou primeiro a gente. Não aceitamos porque não era constitucional” (Entrevista concedida a Leonencio Nossa, em Nossa, 2019, p. 391).

um momento de reestruturação concorrencial decorrente das mudanças políticas em curso. Devido à sua situação concorrencial na época, os *Diários Associados* eram os principais interessados pelo “caso *Time-Life*”. Calmon e Chateaubriand dedicaram-se a uma campanha agressiva contra os cariocas, mas que dissimulava o fato de que os *Diários Associados* também buscavam parcerias com organizações americanas. Conforme relata o Edmundo Monteiro, que fora diretor-gerente dos *Diários Associados*:

Eu defendi a tese, com a aprovação de Chateaubriand, de nos ligarmos a uma organização americana, que seria a *ABC*, a *American Broadcasting Corporation*. Tanto que fui aos Estados Unidos tratar disso. Porque eu sabia que o segredo do sucesso da *Globo* era técnica e dinheiro. Como não tínhamos dinheiro nenhum, não poderíamos ter a técnica, que era uma decorrência do primeiro. Foi o que fez Roberto Marinho. O Chateaubriand aceitou a tese e me disse: ‘Edmundo, isso fica entre nós. Você vai aos Estados Unidos fazer contatos com a *ABC*.’ [...] O Chatô tinha me pedido reserva. Claro, você não vai confessar um crime. Se nós íamos burlar a Constituição, não era pra bater caixa sobre isso. Então eu fui, mas, quando chego de volta ao Brasil, sou obrigado a quebrar um pau desgraçado, porque o “seu” João Calmon já tinha ido à televisão fazer uma agressão ao Roberto Marinho’ (Depoimento de Edmundo Monteiro, publicado em Morais, 2011, p. 554).

A campanha contra Roberto Marinho teve portanto como principais protagonistas João Calmon, e Assis Chateaubriand<sup>84</sup>. Além destes, o político e jornalista Carlos Lacerda, que fizera oposição a Vargas - então presidente - no jornal *Tribuna da Imprensa*<sup>85</sup> fundado por ele mesmo em 1949, e na *TV Tupi* (de São Paulo e do Rio de Janeiro) que tivera à sua disposição no início da década de 1950, transformando-a em uma verdadeira tribuna política com transmissões diárias de grande sucesso de audiência em 1953<sup>86</sup>. Durante a campanha contra o acordo, Lacerda então se opunha ao regime militar, apesar de ter apoiado e concorrido para a articulação do golpe de 1964.

Além destes, a campanha foi respaldada por jornais como o *Jornal do Brasil* e o *Estado de S. Paulo*. Mas o conglomerado dos *Diários Associados* era o principal envolvido. João Calmon, nas páginas dos jornais dos *Diários Associados* e por meio dos microfones da *TV Tupi* e da *Rádio Tupi*, vinculou o acordo da *TV Globo* a uma estratégia do governo dos Estados Unidos para dominar a opinião pública brasileira. Chateaubriand, por sua vez, denunciou uma “intriga internacional”, acusando o governo militar, a *Time-Life*, Marinho, Adolfo Bloch, e a *Esso* de conspirarem contra ele. Fazendo-se valer da ilegitimidade das origens estrangeiras de seus concorrentes, Chateaubriand encampou uma forte campanha

---

<sup>84</sup> “Em nenhum outro momento de sua prolífica carreira de articulista ele [Chateaubriand] dedicou tantos artigos a um único tema: ao todo foram cinquenta textos exclusivamente sobre o ‘caso *Time-Life*’ – sem contar outros tantos, nos quais, tratando de outro assunto, ele abria um parágrafo ou um parêntese para atacar Roberto Marinho.” (Morais, 2011, p. 553)

<sup>85</sup> O *Tribuna da Imprensa* seria comprado pelos proprietários do *Jornal do Brasil* em 1961.

<sup>86</sup> Verbete “TV Tupi”, CPDOC.

contra seus adversários. Os Civita tampouco escaparam dos ataques: “Civita é um apátrida, está no Brasil para ganhar dinheiro, e não passa de outro tentáculo de *Time-Life*” (Morais, 2011, p. 558).

Após diversos revezes para Marinho, uma decisão do presidente Costa e Silva (1967 – 1969) baseada num parecer do consultor-geral da República garantiu o funcionamento da *TV Globo* sob a condição de se firmar um novo contrato. De sócia, a *Time-Life* foi transformada em prestadora de assistência técnica, contornando a proibição de controle estrangeiro nas empresas do setor inscrita na Constituição.

No dia 28 de fevereiro de 1967, quinze dias antes de transferir o governo para o marechal Costa e Silva, Castelo Branco baixou o decreto-lei nº 236 cujo artigo 12 limitava a cinco o número de estações de televisão que poderiam pertencer a um mesmo grupo privado (três estações regionais e duas nacionais), uma decisão que seria prejudicial ao conglomerado de Chateaubriand. A respeito disso, José Aleixo, tesoureiro da *TV Globo* que atuou como assessor financeiro de Marinho, comenta:

Me falaram que o doutor Roberto conversou com o Castelo Branco e pediu para limitar o número de estações por pessoa física. Eu nunca comprovei isso, mas essa limitação que existe hoje na lei foi um pedido, dizem, né, para evitar que um único órgão dominasse a coisa toda. O que a *Globo* fez? Criou as afiliadas, que não são empresas que exibem a nossa programação. E como funciona isso? É mais ou menos isso: eu te dou a programação e o anúncio nacional é meu. O anúncio local é teu (Depoimento de José Aleixo em entrevista a Leonencio Nossa, publicado em Nossa, 2019, p. 410).

A fase da história da televisão brasileira inaugurada nos anos 1960 é coroada pela sólida ascensão da *TV Globo* a partir dos anos 1970 que, apesar de outras emissoras terem sido inauguradas no período – como a *TV Bandeirantes* em 1967 - conquista uma posição central no sistema de produção cultural a públicos ampliados no Brasil ao implementar rapidamente um sistema de transmissão em rede nacional graças à infraestrutura da EMBRATEL. A popularização do uso de técnicas de gravação, a aplicação de gestões empresariais modernas que modificaram a relação das emissoras com os anunciantes, a configuração em que se encontrava o sistema televisivo concorrencial e as influências do regime autoritário sobre as empresas de televisão são fatores que concorrem para a constituição da linguagem dominante da televisão brasileira. A fim de obter uma melhor compreensão desse processo, é preciso, contudo, observar experiências realizadas pelas emissoras em ascensão nos anos 1960 das quais muitos artífices seriam atraídos e teriam um papel central para o sucesso da *TV Globo*.

Dados os alvos heurísticos aqui perseguidos, quais sejam, a compreensão da emergência de uma profissão no jornalismo televisivo, ou ainda, da formação de uma lógica própria ao domínio de atividades em constituição do jornalismo de televisão, interessa delinear o processo de constituição dessa lógica própria por meio da análise morfológica das equipes responsáveis pelo jornalismo da *TV Globo*. Para isso, no entanto, é preciso observar o processo de modernização da imprensa brasileira em meados do século XX, cujos principais veículos envolvidos seriam espaços de aprendizado para os principais diretores de jornalismo da *TV Globo* a partir de fins dos anos 1960.

Até meados do século XX, os grandes jornais, liderados por famílias com grande influência na vida cultural e política do país, dependiam diretamente do apoio do poder político para sobreviver. As redações dos jornais eram compostas por letrados que muitas vezes combinavam o trabalho na redação com um cargo público<sup>87</sup>. A formação em Direito era comum entre os jornalistas de então, bem como entre a elite política nacional<sup>88</sup>. Essa espécie de complementaridade entre os dois ofícios, em que o jornalismo servia de porta de entrada para a política e altos cargos no serviço público, ao mesmo tempo que o serviço público servia como receita complementar a uma atividade jornalística pouco remuneradora, se esvai à medida que as práticas dos grandes jornais se aproximam de lógicas empresariais e comerciais.

Na historiografia do jornalismo brasileiro, a literatura aponta as reformas de grandes jornais como momentos de inflexão nas formas de “fazer jornalismo” em direção ao jornalismo moderno que, embora não tenham logrado conquistar uma real autonomia em relação ao campo político, figuram como um período de transformação no que diz respeito aos modos de produção jornalística.

É verdade que, para parte da literatura, o caso mais emblemático de reforma gráfica e jornalística empreendido por um jornal na época é a que ocorreu na redação do *Jornal do Brasil*, em 1956.

Os meios de comunicação brasileiros nunca deixaram de ser parte ativa nos esforços de conduzir o eleitorado. Sua origem e sua tradição são de ligações políticas, como agentes de facções ou partidos. Só em meados do século dá-se a primeira e derrotada

---

<sup>87</sup> A respeito das relações entre classe dirigente e intelectuais neste contexto, referir-se ao trabalho de Sérgio Miceli (1979).

<sup>88</sup> De acordo com Michael Connif (2006, apud Petrarca, 2007, p. 50) no período da década de 1930, o título universitário mais comum entre os membros da elite nacional era o de Direito (44%), seguido dos diplomas militares (32%) e os de engenharia (12%) e medicina (5%).



tentativa no *Jornal do Brasil*, de prática desconectada de segmentos políticos (Jânio de Freitas, em “Além do último sinal”. *Folha de S. Paulo*, 23 de setembro de 2010).

No entanto, a reforma do *Jornal do Brasil*, ocorrida na virada dos anos 1950 para os anos 1960 - cujos principais partícipes foram Reynaldo Jardim, Odylo Costa Filho e Alberto Dines - posterior à do *Diário Carioca*, parece ter sido tributária da reforma deste último. Odylo Costa Filho, editor-chefe do *Jornal do Brasil* quando inicia-se essa reforma, afirmou em entrevista à *Associação Brasileira de Imprensa* que nada poderia ter sido feito sem a ajuda de profissionais vindos do *Diário Carioca* e do jornal *Tribuna da Imprensa*, que haviam passado por um processo de transformação semelhante anteriormente (Costa, C. 2011, p. 18).

Nos anos 1960 o mercado de trabalho jornalístico não havia passado pelo processo de transição que instituiria os cursos de comunicação e jornalismo como portas de entrada privilegiadas ao ofício<sup>89</sup>. Ainda que essas “portas de entrada” nunca tenham de fato se institucionalizado plenamente no Brasil - as redações dos jornais, revistas e emissoras de televisão se encarregando de complementar a formação de seus funcionários através de cursos próprios, diferentemente da França<sup>90</sup> - a identidade profissional do jornalista nos anos 1960 estava ainda menos vinculada à posse de um diploma. Como os jornalistas eram formados pela própria experiência nas redações, a fim de dar conta das credenciais profissionais daqueles que assumiriam a direção de jornalismo da *TV Globo*, é preciso fazer um breve retorno histórico à história do *Diário Carioca*, um importante jornal da época.

Nos anos 1940 e 1950 ocorreu a reforma do jornal *Diário Carioca*, considerado precursor de inovações precursoras do jornalismo brasileiro moderno. O *Diário Carioca* foi fundado por José Eduardo de Macedo Soares em 1928 no Rio de Janeiro e, após um período de declínio, foi fechado em 1965<sup>91</sup>. Dentre os grandes responsáveis pela reforma do *Diário Carioca*, estavam Danton Jobim (1906 - 1978), Pompeu de Souza<sup>92</sup> (1914 - 1991) - os dois principais -, Prudente de Moraes (1904 -1977) e Luiz Paulistano Santana. Destes, apenas este

---

<sup>89</sup> O Decreto-Lei 972/1969, expedido pelo regime militar, tornou obrigatória a posse de um diploma de jornalismo para o exercício da profissão, o que introduziu, aos recém-chegados, um direito de entrada formal até então inexistente e, como resultado, modificou paulatinamente a morfologia dos grupos de jornalistas profissionais. Para uma análise das disputas travadas entre esses distintos perfis jornalísticos nos anos 1980 e 1990, ver o artigo de Alexandre Bergamo (2020)

<sup>90</sup> Em ambos os casos, os estágios certamente constituem uma via de acesso privilegiada a posições dentro das redações. Contudo, a prática da formação dos profissionais por parte das empresas, através de cursos próprios, distingue o caso brasileiro do francês.

<sup>91</sup> Nessa época, que se estendeu até os anos 1970, os jornais mais importantes do país estavam no Rio de Janeiro, capital do país até 1960 (Depoimento de Alberto Dines, In: Alves; Lattman-Weltman; Rocha, 2003, p. 115)

<sup>92</sup> Roberto Pompeu de Souza Brasil vem de uma família de políticos do estado do Ceará. Esteve no *Diário Carioca* desde a sua criação em 1928 e o deixou em 1961 para se tornar chefe do Serviço de Imprensa do Conselho de Ministros, em Brasília - nova capital da República - onde também foi diretor do *Grupo Abril* e responsável pelo semanário *Veja* (um grande sucesso editorial que continua sendo o semanário de maior circulação no país).

último não ocupou cargos políticos; devido a sua antipatia à burocracia, rejeitou a função pública, preferindo permanecer jornalista (Costa, 2011, p. 201 - 202)<sup>93</sup>.

A reforma, que começou ao retorno de Pompeu de Souza dos Estados Unidos<sup>94</sup>, modificou o estilo de escrita dos títulos – que passaram a ser mais criativos e mais leves<sup>95</sup> - introduziram a técnica da pirâmide invertida - ou seja, o texto começando com o primeiro parágrafo que contém a resposta à cinco "W" (*Who, What, Where, When, Why*)<sup>96</sup> -, desenvolveu o primeiro Manual de Redação no Brasil e implementou, de forma pioneira na imprensa brasileira, uma *copy desk* - um grupo encarregado de revisar tudo o que seria publicado e, assim, dar uniformidade ao jornal.

O caso do *Diário Carioca* é interessante por se tratar do espaço profissional onde Armando Nogueira<sup>97</sup> e Carlos de Andrade, dois jornalistas vindos do jornalismo impresso para a televisão, afirmam ter aprendido o ofício. De acordo com Alice-Maria Reiniger, apontada por diversos relatos de profissionais da época como a “criadora” do *Jornal Nacional* ao lado de Armando Nogueira: "Evandro [Carlos de Andrade]<sup>98</sup>, Armando [Nogueira]<sup>99</sup>, todos eles vieram da mesma escola, a escola de Pompeu de Souza, do *Diário Carioca*" (Alves; Rocha, 2006, p 216).

Armando Nogueira, por sua vez, atesta da importância de Luiz Paulistano – dentre eles, o menos envolvido com política - em sua formação profissional bem como para a reforma do *Diário Carioca*:

Eu sou um produto acabado de Luiz Paulistano. Pompeu trouxe a técnica e coube a Luiz Paulistano aplicá-la, fazer o conserto, adaptá-la. Pompeu trouxe os cinco Ws e Paulistano criou o *How*, o H. Enfim, ambos foram muito importantes na reforma. No fundo, o *Diário Carioca*, mesmo o novo, tinha sua base num tripé, pois sempre o prestígio continuava sendo do Macedo Soares. Mas Pompeu e Paulistano é que deram charme ao jornal. Com a nova apresentação gráfica, arejamento de textos, a pauta mais moderna. (Costa C. 2011, p. 483-484)

---

<sup>93</sup> Algumas dessas figuras tiveram, inclusive, forte influência na criação dos importantes estabelecimentos da educação nacional. Pompeu de Souza não apenas participou da criação da Universidade de Brasília, a convite do intelectual Darcy Ribeiro, onde lecionou, mas também, com Danton Jobim, criou o curso de jornalismo da Universidade do Brasil.

<sup>94</sup> Pompeu de Souza teria sido enviado aos Estados Unidos para trabalhar na Voz da América como uma estratégia de Vargas de se livrar de Pompeu que, enquanto editor internacional, “usava o noticiário internacional para chatear a ditadura”. (Depoimento de Evandro Carlos de Andrade, In: Abreu; Lattman-Weltman; Rocha, 2003, p. 30)

<sup>95</sup> Um exemplo disso é a sigla “JK” para referir-se a Juscelino Kubitschek que, de acordo com Armando Nogueira, teria sido criada por Pompeu (Costa C. 2011, p. 484).

<sup>96</sup> Em português: “Quem, O quê, Onde, Quando, Por que”.

<sup>97</sup> Segundo depoimento de Nogueira, “o emprego no Diário Carioca aconteceu por causa de uma namorada, que conhecia o secretário do jornal” (Costa, 2011, p. 482)

<sup>98</sup> Diretor de Jornalismo e Esportes da *TV Globo* de 1995 a 2001.

<sup>99</sup> Diretor de Jornalismo da *TV Globo* de 1966 a 1990.

Uma vez feito esse breve *détour* histórico, é possível retomar a questão da morfologia dos responsáveis pelo jornalismo da *TV Globo*. Conforme buscarei demonstrar, as mudanças efetuadas na direção de jornalismo da emissora em seus anos iniciais são sintomáticas das mudanças pelas quais atravessavam a imprensa brasileira de forma geral e do modo de fazer jornalismo de televisão que se consagraria sob a égide da *TV Globo* ao longo das décadas seguintes. Dentre as trajetórias dos diferentes diretores de jornalismo da emissora no final dos anos 1960, todos têm em comum a passagem, anterior à televisão, por setores ascendentes da imprensa moderna comercial (revistas ilustradas), ou por jornais que atravessam por “reformas modernizantes”, notadamente o *Diário Carioca*.

Em 1965, quando a *TV Globo* foi inaugurada, a equipe de jornalismo da emissora era dirigida por Mauro Salles (Memória Globo, 2004, p. 17). Assim como seu pai - Apolônio Salles, Mauro, que fora ministro da Agricultura de Vargas -, Mauro Salles ocupou cargos políticos. Formado em Direito, foi nomeado secretário do Conselho de Ministros do Gabinete do então ministro da Justiça Tancredo Neves em 1961, em 1962 foi nomeado chefe de gabinete do Ministro da Indústria e do Comércio por João Goulart e, em 1963, assume este ministério por 3 meses. Antes disso, atuara no mercado de revistas ilustradas. Começou no departamento de fotografia do escritório da revista americana *Life* no Rio de Janeiro e passou também pela revista em cores então recém lançada *O Mundo Ilustrado*. Na empresa *Rio Gráfica Editora*, de propriedade de Roberto Marinho, que publicava histórias em quadrinhos, Salles criou o departamento de promoções e relações públicas. Em 1955, foi para o jornal *O Globo*, onde permaneceu durante 11 anos e seria diretor de redação<sup>100</sup>.

A trajetória de Salles antes de assumir a direção de jornalismo da *TV Globo* sinaliza o trunfo que representava a posse de capital político e a experiência em publicações ilustradas para ocupar ao cargo. Mais do que isso, Salles tinha um histórico no grupo de Roberto Marinho. Outro exemplo do recrutamento para a televisão de funcionários de dentro dos empreendimentos familiares de Marinho é o caso de Rubens do Amaral, diretor-geral da emissora quando foi inaugurada<sup>101</sup> - “um homem da absoluta confiança de Roberto Marinho” (Lima, 2007, p. 120 – 121), jornalista e locutor que dirigira o jornal *Correio Paulistano* e, na época da inauguração da emissora, dirigia a *Rádio Globo*.

---

<sup>100</sup> Verbete “Mauro Salles”, Memória Globo.

<sup>101</sup> Seu filho, Péricles do Amaral, dirigiu rádios do conglomerado dos *Diários Associados* e, depois de uma passagem pelo ramo da publicidade enquanto chefe de redação da agência *Interamericana*, havia assumido a direção da produção da *TV Rio* em 1956 a convite de João Batista do Amaral, dono da emissora.

Nesse momento, o empreendimento é liderado também por figuras com experiência de televisão, oriundas da *TV Rio*: ao lado do então diretor-geral Rubens do Amaral, entrou no empreendimento o ex-diretor comercial da *TV Rio*, Cerqueira Leite (*Ibidem*).

Antes de Armando Nogueira assumir o posto de diretor de jornalismo, em 1967, Otávio Bonfim e Reynaldo Jardim haviam exercido brevemente a função (Clark; Priolli, 1991, p. 51). O primeiro trabalhara no *Diário Carioca* nos 1950, assim como os futuros diretores de jornalismo da *Globo* Armando Nogueira, Evandro Carlos de Andrade, e outro jornalista importante nos anos iniciais da *TV Globo*, José Ramos Tinhorão. O segundo fora responsável por inovações do *Jornal do Brasil* no período em que o jornal empreendeu a reforma gráfica, como o lançamento do *Caderno B* - uma seção cultural do jornal que teria antecipado o padrão nos jornais diários brasileiros de dispor de um caderno cultural - e tivera também experiências na televisão em programas dirigidos por Fernando Barbosa Lima.

Lima também participou dos momentos iniciais de implementação da *TV Globo*. Segundo Lima, Rubens do Amaral e Cerqueira Leite contrataram sua produtora, a *Esquire*, para criar a grade de programação da *TV Globo*. Lima montou a equipe para o empreendimento: Reynaldo Jardim, Mauro Borja Lopes (a quem refere-se como “Borjalo”), Moacyr Masson – com quem trabalhara anteriormente, na televisão, conforme será tratado a seguir - e Perigault que, na época, dirigia o Ibope<sup>102</sup>. A grade criada teria sido, conforme afirma Lima, parcialmente inspirada na grade da *TV Excelsior*: três novelas diárias, dois telejornais, uma linha de shows e, fechando a programação, um longa metragem. Quando Walter Clark assume a direção-geral da *TV Globo*, em 1967, a grade é, nas palavras de Lima, “mais ou menos mantida” (*Ibidem*).

Lima foi responsável por experiências inovadoras no jornalismo televisivo dos anos 1950 e 1960, que serviriam de inspiração para programas criados posteriormente, e teria uma longa carreira em produções de programas jornalísticos transmitidas fora da *Globo*, ou seja, em espaços menos constrangidos por injunções políticas ou ligadas a padrões de gosto dominantes. Filho de Barbosa Lima Sobrinho<sup>103</sup>, começou sua carreira profissional aos 17 anos na agência de publicidade *Standard Propaganda*, quando seu pai o apresentou ao dono da agência, Cícero Leuenroth (Lima, 2007, DVD “Nossas Câmeras São Seus Olhos”), e em seguida trabalhou no jornal paulista *O Tempo* - fundado pelo trotskista Hermínio Sacchetta e que teve curta duração (o jornal circulou de 1950 a 1956). De volta ao Rio, Lima montou uma

---

<sup>102</sup> Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística, fundado em 1942.

<sup>103</sup> Jornalista, escritor e político, foi colaborador do *Jornal do Brasil*, presidente da *Associação Brasileira de Imprensa*, governador de Pernambuco e “anticandidato” a vice-presidente na chapa de Ulysses Guimarães, em 1973, contra Ernesto Geisel.

produtora de televisão, a *Esquire*, e aproximou-se da emissora *TV Rio*, que considera ter sido “o centro de criação da TV brasileira” da época (Ibidem). Sentindo que “o jornalismo era o caminho” (Ibidem), lançou variados programas jornalísticos para a televisão. O programa *Preto no Branco* era um programa de entrevistas e foi ao ar em 1957 pela *TV Rio* e, graças a seu êxito, foi exibido também pela *TV Record*. Outros programas jornalísticos também foram lançados, como o programa de entrevistas *Poucas Palavras*, o programa de debate *Encontro com a Imprensa*<sup>104</sup>, que prefiguraria o formato do *Roda Viva*, programa de entrevistas mais emblemático da televisão brasileira.

A convite de Alberto Saad e Edson Leite, que montaram a *TV Excelsior* do Rio de Janeiro, Lima assumiu o cargo de diretor-geral de jornalismo da emissora recém criada. A *TV Excelsior* foi responsável pela introdução de novelas diárias na televisão brasileira, bastante exitosas, e pela criação de novos formatos para noticiários. Nessa emissora, Lima convence o diretor-geral da emissora, Edson Leite, a programar o noticiário que criara, o *Jornal da Cidade*, entre as duas novelas da emissora, transmitidas às 18:00 e às 19:00. Essa estratégia teria permitido ao noticiário ganhar em audiência do *Repórter Esso*, da *TV Tupi* (Lima, 2007, p. 56 – 58). Diferente das faixas de audiência da manhã e da tarde, que se sabia que atingia sobretudo crianças e donas de casa, a faixa de audiência das 18 às 22 horas, o chamado horário nobre, é a faixa de grande audiência, e concentrava 70% dos anunciantes (Lima, 2007, p. 58).

Para a faixa de a partir das 22 horas, para Lima, dever-se-ia pensar em “programas de prestígio como entrevistas, debates ou bons filmes” (Ibidem). É nessa faixa que lançou o *Jornal de Vanguarda*<sup>105</sup>, em 1962, considerado um marco no jornalismo de televisão no Brasil.

A primeira coisa que eu quis criar foi um jornal, mas eu queria um jornal que fosse na faixa de 22:00 – 22:30, mas um jornal completamente diferente do que se fazia na televisão brasileira. O que era o jornalismo (de televisão) brasileiro? Era um locutor em frente a uma mesa, com uma tabuleta com o nome do patrocinador, uma cortina atrás, e lendo as notícias. Era como se fosse uma estação de rádio em que você colocava uma câmera e transmitia esse apresentador. Não era mais do que isso. O *Jornal de Vanguarda* mudou radicalmente todo esse conceito. Primeiro, levei para atuar no mesmo estúdio, e tudo isso ao vivo, mais de 10 pessoas. E 10 grandes jornalistas que eu fui buscar na imprensa. Na imprensa como? Jornalistas que não eram de televisão, que não eram de rádio. Jornalistas que tinham outro tipo de cabeça, um outro tipo de formação, um outro tipo de enfoque do que estava acontecendo. Dei

---

<sup>104</sup> O título do programa sugere sua inspiração no programa de televisão americano *Meet The Press* criado em 1947.

<sup>105</sup> O *Jornal de Vanguarda*, transmitido inicialmente pela *TV Excelsior*, passaria pela programação da *TV Tupi*, da *TV Globo* (de abril a dezembro de 1966) e da *TV Continental* antes de ser transmitido pela *TV Rio*, quando, em dezembro de 1968, instaurado a censura com o AI-5, foi descontinuado (Lima 2007, p. 58; Verbete “Jornal de Vanguarda”, Memória Globo).

a eles uma total liberdade, e foi um jornal fantástico (Nossas Câmeras São Seus Olhos, DVD).

Do ponto de vista da composição das equipes, o programa é considerado um marco por ter constituído um espaço na televisão para a participação de jornalistas da imprensa<sup>106</sup>. A equipe do *Jornal de Vanguarda* era composta por jornalistas da imprensa escrita que assumiam rubricas especializadas: Luiz Antônio Villas-Bôas Corrêa<sup>107</sup> falava sobre política nacional, Newton Carlos<sup>108</sup> sobre política internacional. Também compunham a equipe Gilda Muller, que tratava de “temas femininos”, os desenhistas Borjalo, Appe, e Millôr Fernandes; os humoristas Sérgio Porto e Don José Cavacas e os cronistas Reynaldo Jardim, Maneco Muller, Ibrahim Sued, José Lewgoy e Ricardo Amaral (Lima, 2007, p. 58). Outros jornalistas da imprensa escrita, como Darwin Brandão e José Ramos Tinhorão<sup>109</sup>, também compunham a equipe. Além destes, a equipe do programa era composta, entre outros locutores<sup>110</sup>, por Cid Moreira (que atuara como locutor de comerciais, apresentava, em 1966, o *Jornal das 8* na *TV Continental*, e assumiria a apresentação do *Jornal Nacional* da *TV Globo* de 1969 até 1996) e vozes consagradas na década de 1950 como Luis Jatobá .

Para lançar o *Jornal de Vanguarda*, Lima chamou um grupo liderado por Reynaldo Jardim e de que fazia parte Ana Arruda Callado. Callado havia trabalhado no *Jornal do Brasil* - durante o período em que o jornal empreende sua reforma gráfica, onde Callado se aproximou de Reynaldo Jardim. Posteriormente trabalhou nos jornais *Tribuna da Imprensa* e *Diário Carioca*, antes de participar de experiências encampadas por Fernando Barbosa Lima na televisão (Alves; Rocha, 2006, pp. 24 – 31). Os relatos de Callado são sintomáticos da fase em que se encontrava o desenvolvimento do ofício jornalístico na época em que, apesar de já

---

<sup>106</sup> Mesmo observando que, nesses relatos memorialísticos, desconsideram-se as experiências iniciais de jornalistas do *Diário de São Paulo* na *TV Tupi* de São Paulo, é forçoso reconhecer que a composição do programa destoa dos programas jornalísticos exibidos no mesmo período que colocavam em cena figuras consagradas pelo rádio e pela televisão, notadamente locutores.

<sup>107</sup> Analista político, “mas apaixonado por esportes” (Lima, p. 81 – 82), nascido em 1923 no Rio de Janeiro, formado em Direito e Jornalismo, trabalhou na *Rádio Nacional*, em diversos veículos impressos como o *Jornal do Brasil* e a sucursal do Rio de Janeiro do *Estado de S. Paulo* - da qual foi diretor – e publicou dois livros de memórias (“Casos da Fazenda do Retiro, em 2001, e “Conversa com a Memória: a história de meio século de jornalismo público”, em 2002).

<sup>108</sup> Comentarista internacional, nascido em 1927 em Macaé, trabalhou em diversos veículos impressos como o *Correio da Manhã*, o *Tribuna da Imprensa*, a revista *Manchete*, antes de criar, no *Jornal do Brasil*, a primeira editoria de Internacional do país. Posteriormente trabalhou em emissoras de televisão como a *TV Excelsior* e a *TV Globo*, onde foi redator do *Jornal da Globo*. No final de sua carreira, antes de sua morte em 2019, escrevia colunas quinzenais para o *Jornal da Noite*, da *TV Bandeirantes*. Trabalhou também no jornal *Folha de S. Paulo*,

<sup>109</sup> Tinhorão trabalhou no *Diário Carioca* nos anos 1950 (segundo depoimento de Evandro Carlos de Andrade publicado em Sneijder, 2003, p. 23), participou da produção do *Jornal de Vanguarda* e foi o editor-chefe do *Jornal Nacional* nos primeiros anos do programa e abandonou rapidamente a televisão para retornar ao jornalismo impresso (Alves, Lattman-Weltman; Rocha, 2003, p. 207).

<sup>110</sup> Cid Moreira, Célio Moreira (irmão de Cid, também locutor, e que havia ingressado na televisão em 1959 quando contratado pelas *Organizações Victor Costa*), Fernando Garcia, Jorge Sampaio e Moacyr Lopes.

existirem formações em jornalismo nas universidades, o ofício era aprendido e ensinado nas redações<sup>111</sup>. Sobre sua experiência na chefia de reportagem no *Diário Carioca*, Callado afirma: “a primeira grande escola de jornalismo no Brasil foi o *Diário Carioca*” (Ibid, p. 31). Esta apreciação do potencial de redações como o *Diário Carioca* ou o *Jornal do Brasil* como instâncias de formação de jornalistas é compartilhada por diversos jornalistas da época.

Em 1968, o *Jornal de Vanguarda* era transmitido pela *TV Rio*. Com o acirramento da perseguição política, membros da equipe passaram a ser perseguidos por agentes da ditadura.

Newton Carlos, uma vez, teve que sair pelo telhado da *TV Rio*! Nessa noite, uns três dias antes do AI-5, tudo já muito tenso, ele virou-se para mim e disse: “Ô Ana, ainda vai demorar muito pra eu falar? É que tem um rapaz na portaria dizendo que quer falar comigo; ele tem dois colegas e querem me convidar para paraninfo da turma deles, e estão pedindo para eu ir lá”. Eu disse: “Você ir lá? Eles é que têm que vir cá! Você não desce não, Newton!” Chamei o Cid e disse: “Cid, pelo amor de Deus, desce, vai comprar um cigarro, vai fazer qualquer coisa e vê o que está havendo. Newton Carlos me contou isso”. Cid: “Não deixa ele sair, não!” Desceu, voltou e disse: “Tem dois carros parados aí na porta, cada um com três rapazes”. Pensamos: “Bom, fiquemos calmos, vamos fazer o jornal. Eles não vão entrar aqui na TV”. Quando Newton acabou de falar, dois caras da emissora, fortões, saíram com ele pelos telhados, para tirá-lo de lá... (Depoimento de Ana Arruda Callado, Ibidem).

Segundo Callado, Reynaldo Jardim também foi alvo de perseguição política durante as produções do *Jornal de Vanguarda* (Ibidem).

Apesar de ter participado das produções do *Jornal de Vanguarda*, de onde saíram muitos daqueles que assumiriam cargos de comando na *TV Globo*, Ana Arruda Callado se afastou da televisão, assim como Fernando Barbosa Lima e Reynaldo Jardim. Segundo Callado:

Sei que, depois do AI-5, ninguém pensava em fazer mais nada, era um desespero muito grande. Resolvi então fazer um concurso e fui ser funcionária pública, controladora de Fazenda do Estado. Não tinha nada a ver, mas as portas tinham se fechado, e pensei: “O que posso fazer é trabalhar e ajudar quem estiver na clandestinidade”. Comecei então a dar ajuda a grupos mais pesados. [...] Acabei presa em 1973. (Alves; Rocha, 2006, p. 38)

Fernando Barbosa Lima relata: “Nunca mais tive o menor interesse em voltar à TV com a camisa-de-força da censura interna” (Lima, 2007, *Nossas Câmeras São Seus Olhos*, DVD). No final da década de 1960, Lima, assim como Mauro Salles, dedicaram-se a empreendimentos próprios no ramo da publicidade. Lima transformou sua produtora *Esquire*

---

<sup>111</sup> Em 1948 o curso de jornalismo da *Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil* é fundado por força do Decreto-Lei N° 5.840 que instituiu o curso de jornalismo como parte do sistema de ensino superior. O relato de Ana Arruda Callado, formada neste curso, é significativo da importância desses cursos em comparação a cursos organizados dentro das redações dos jornais. A respeito de um curso organizado por Carlos Lacerda no jornal *Tribuna da Imprensa*, ela afirma: “Assisti a umas cinco, seis aulas de Carlos Lacerda que valeram pelo curso de jornalismo inteiro!” (Alves; Rocha, 2006, p.22). Também em 1948, foi dado o primeiro curso de jornalismo em São Paulo, por Cásper Líbero; em 1956 foi criada em São Paulo a Faculdade de Jornalismo Cásper Líbero.

em uma agência de publicidade. Salles, quando deixou as *Organizações Globo*, fundou sua própria agência de publicidade, a *Mauro Salles Publicidade*, que incorpora a *Agência Interamericana de Publicidade* em 1968<sup>112</sup>.

Posteriormente, um dos integrantes da equipe, Villas-Bôas Corrêa, voltaria a trabalhar com Fernando Barbosa Lima, no período de abertura política, no programa *Abertura*, transmitido pela *TV Tupi* no final dos anos 1970. O programa teria, contudo, curtíssima duração, pois a emissora faliria em 1980, envolvida em ações trabalhistas e em dívida com a Previdência Social.

As inflexões que afetaram o mercado televisivo nesse contexto – por um lado, a “depuração” política que afastou profissionais experientes, por outro, a implementação da *TV Globo* sob formas gerenciais modernas - tiveram também como efeito o afastamento de alguns talentos da televisão dos anos 1960 dos espaços propriamente de produção, em direção a cargos de comando, por meio de promoções. O caso de Borjalo é ilustrativo, conforme relata Fernando Barbosa Lima:

Quando o *Jornal de Vanguarda* passou para a *TV Globo*, Borjalo foi comigo. Walter Clark encantou-se com ele e o convidou para ser diretor-geral de produção. Era um emprego *full time* com um bom salário. Borjalo veio me perguntar o que eu achava, e fui muito franco:

- Borjalo, o artista Steinberg declarou uma vez que você estava entre os cinco maiores desenhistas do mundo. Se você aceitar esse cargo, vai deixar o desenho para ficar contando os salários dos artistas. No fundo você vai vender sua alma ao diabo.

- Com o dinheiro que eu vou ganhar tenho a minha chance de comprar uma casa. Esse é meu sonho – respondeu-me e aceitou.

Comprou a casa, várias casas, ganhou dinheiro. Nunca mais, até o fim da sua vida, voltou a fazer seus grandes desenhos, e Steinberg nunca mais ouviu falar dele (Lima, 2007, p. 57).

De forma semelhante à estratégia empreendida por emissoras em ascensão nos anos 1960 de atrair talentos consagrados em experiências anteriores (mencionada a respeito da *TV Excelsior*), a *TV Globo* também pôde se valer de experiências anteriores que se mostraram exitosas na implementação de tecnologias de gravação e de novos modos de gestão empresarial, seja inspirando-se nelas, seja recrutando seus profissionais. Em se tratando do recrutamento dos talentos envolvidos em experiências anteriores, se a *TV Excelsior* o fez por meio de melhores salários, no caso da *TV Globo*, a migração - e permanência - na *TV Globo* por parte daqueles que integraram suas equipes iniciais parece ter sido motivada também pelas perspectivas profissionais vantajosas abertas pela situação concorrencial da emissora - cujas condições financeiras e técnicas de que beneficiava, bem como as possibilidades de

---

<sup>112</sup> Verbete “Mauro Salles”, Memória Globo.



crescimento ensejadas pela projeção nacional graças ao uso da infraestrutura de telecomunicações cuja implementação estava em andamento, contribuía.

Em declínio, a *TV Tupi* viu seus contratos de publicidade com a *Esso Standard* serem transferidos para a *TV Globo*, assim como o prestigiado noticiário até então transmitido pela *TV Tupi* de São Paulo, o *Repórter Esso*. Mas, em decorrência das mudanças dos modelos gerenciais da televisão em curso, das apostas da direção da *TV Globo* no modelo de televisão em rede e dos avanços tecnológicos, tornou-se obsoleto o modelo de telejornal que não admitia repórteres do *Repórter Esso* – que já em entrara em relativo declínio durante a década de 1960 - assim como de outros telejornais que levavam o nome do patrocinador e cujo texto passava pelo crivo deste último. Nos modelos modernos de relações com os anunciantes, que passaram a ser aplicados de forma mais bem acabada pela *TV Globo*, os contratos firmados com os anunciantes não envolviam apenas um programas, passaram a incluir a compra de outros espaços publicitários menos valorizados junto com o horário do programa em questão<sup>113</sup>. Assim, telejornais em transmissão em 1966 como o *Ultranotícias* (patrocinado pela *Ultragás*) deram lugar a jornais levando o nome da emissora - *Jornal da Globo* (que se tornaria, em 1969, o *Jornal Nacional*)<sup>114</sup>.

A partir do fim dos anos 1960, a implementação do modelo de transmissão em rede, possibilitada por importantes investimentos públicos em infraestrutura sob o impulso da EMBRATEL, engendrou mudanças estruturais em curso na televisão brasileira. Para um canal recém criado como a *TV Globo*, a transmissão em rede de um noticiário próprio era passível de ensejar, a um só tempo, a possibilidade de atrair grande público, cumprindo um objetivo de curto prazo, e de conferir prestígio ao canal, cumprindo um objetivo estratégico de longo prazo. Nos relatos memorialísticos de um dos principais artífices dessas mudanças, é possível identificar esse duplo papel cumprido pelo *Jornal Nacional*.

Os militares queriam mostrar que o Brasil era um país de primeiro mundo e montaram a *Embratel*. Nós imaginamos que a primeira utilização óbvia dos enlaces das microondas seria o jornalismo, e começamos a pensar num programa nacional. A primeira pessoa que nos incentivou foi José Ulisses Alvarez Arce, diretor comercial. Ele disse que “seria um prato cheio para os clientes”. Havia um interesse comercial muito grande e, paralelamente, pensávamos que seria o primeiro serviço que a televisão prestaria, dando um passo além do simples entretenimento (Depoimento de Boni, Memória Globo, 2004, p. 28).

Se, por um lado, o objetivo de satisfazer os anunciantes é declaradamente assumido - “um prato cheio para os clientes” - por outro lado, é notável a estratégia dissimulada de

---

<sup>113</sup> Verbete “Rede Globo”, CPDOC.

<sup>114</sup> *Ibidem*.

legitimação que empreende quando se trata do cumprir um objetivo comercial estratégico de longo prazo, que se traduz, na fala de Boni, não em termos mercadológicos, mas antes em termos de um “serviço” prestado de forma “pioneira” na televisão brasileira.

A fim de compreender o modelo de noticiário televisivo que se consagra no Brasil a partir dos anos 1970 através da *TV Globo*, é preciso considerar a implementação de modos modernos de gestão comercial que passariam, a partir de então, a ser implementados dentro da televisão. Para tal, a emissora carioca pôde se valer de experiências em gerência de emissoras de televisão americanas, através da contratação do americano Joe Wallach<sup>115</sup>, e de profissionais com experiência no moderno setor publicitário como Walter Clark - cuja contratação para o cargo de diretor-geral da emissora é atribuída a Wallach<sup>116</sup> -, e José Bonifácio de Oliveira Sobrinho (Boni), contratado por Clark e Mauro Salles para a área de programação e produção, e José Ulisses Arce, contratado para se encarregar da área administrativa<sup>117</sup>.

A instabilidade no cargo de diretor de jornalismo da *TV Globo* em seus dois primeiros anos – no qual se sucederam Mauro Salles, Otávio Bonfim, Reynaldo Jardim - encerra-se com a chegada de Armando Nogueira em 1967, que permaneceria no cargo até 1990. Sua trajetória tem em comum com Mauro Salles e Reynaldo Jardim - assim como com praticamente todos os jornalistas que participaram do *Jornal de Vanguarda* de Fernando Barbosa Lima, muitos dos quais iriam para o jornalismo da *TV Globo* - passagens pelas redações de veículos que antecipavam feições da imprensa moderna: a primazia do objetivo de maximização do público – que se traduz por mensagens menos marcadas ideologicamente -, e a importância da diagramação, dos aspectos gráficos das publicações e do uso das imagens. Tratam-se, conforme foi dito, dos jornais que passaram pelas transições que ficariam registradas na historiografia do jornalismo como as “reformas” de meados do século - o *Diário Carioca* e o *Jornal do Brasil* são os principais exemplos disso - e das revistas ilustradas, de enorme êxito comercial em meados do século como *O Cruzeiro* e *Manchete*.

A falta de interesse pelo embate de ideias talvez distinga Nogueira de seus antecessores. Apesar de ter se aproximado de João Goulart no começo dos anos 1950 quando o acompanhara em uma viagem pelo Brasil como jornalista do *Diário Carioca*, era um jornalista pouco interessado em política. No segundo ano de faculdade de Direito, quando

---

<sup>115</sup> A participação da Joe Wallach, um americano naturalizado brasileiro, nos empreendimentos da *TV Globo* fazia parte do contrato com a *Time-Life*.

<sup>116</sup> Verbete “Joe Wallach”, Memória Globo,

<sup>117</sup> A partir de 1971, o panamenho Homero Icaza Sanches assumiu o cargo de diretor de Análises de Pesquisas da emissora; e deixaria a emissora em 1983.

começou a trabalhar no *Diário Carioca*, é a editoria de esportes que cobria (Silva Júnior, 2001, p. 31). Em seguida, após trabalhar nas revistas ilustradas *O Cruzeiro* e *Manchete*, Nogueira ingressa na televisão, na *TV Rio*, para fazer programas esportivos. É, portanto, graças à sua atuação em espaços pouco marcados politicamente, como é o caso da editoria de esporte, que faz sua entrada na televisão e é promovido a diretor de jornalismo:

Tive passagens por revistas como *Manchete* e *O Cruzeiro*. Depois fui fazer um programa esportivo na *TV Rio* chamado *Mesa-Redonda Facit*, com Nelson Rodrigues, João Saldanha, José Maria Scarsa e Luís Mendes. Daí fomos levados de vez pelo Walter Clark para a *TV Globo* em 1966, onde entrei para fazer uma mesa-redonda. Trinta dias depois, fui solicitado para assumir a tarefa de implantar o telejornalismo na Globo (Ibidem).

Desta forma, compreende-se melhor a adequação de seu perfil à direção de jornalismo da televisão em um momento em que o veículo assumia um modo de gestão comercial moderno e pragmático.

Ao passo que, do ponto de vista da composição das equipes, a chegada de Armando Nogueira na direção do jornalismo da *TV Globo* representou uma relativa ruptura no que diz respeito ao perfil profissional daqueles que dirigiram o jornalismo da recém inaugurada emissora carioca, do ponto de vista das hierarquias alguns depoimentos sugerem que a principal inflexão diz respeito, antes, a um desenho organizacional em que o jornalismo permanecia submetido às áreas comerciais. A submissão, nos comandos do telejornalismo, do jornalista Armando Nogueira ao publicitário José Bonifácio de Oliveira Sobrinho é declarada.

Não só na parte técnica como na formal, tudo o que se fez no telejornalismo na *Globo* ocorreu sob a orientação de José Bonifácio de Oliveira Sobrinho. Quer dizer, não criei nada, apenas bebia na competência do Boni do ponto de vista da forma, do time. [...] A minha marca era ter me identificado desde logo com o que viria a ser o chamado padrão Globo de qualidade. Procurava zelar pela forma a partir de uma orientação que recebia do Boni (Depoimento de Armando Nogueira, In: Ibid, p. 37)

A fala de um jornalista (que pediu anonimato) - que passou por diferentes emissoras desde os anos 1980, como a *Globo* e a *Record* - em entrevista para esta pesquisa corrobora essa importância atribuída à “forma”: “O debate que se tem dentro do jornalismo brasileiro é enviesado, por quê? A discussão gira sempre em torno do formato, não do conteúdo” (Entrevista, São Paulo, 14/11/2019).

Questionado sobre sua contribuição ao jornalismo da emissora, Armando Nogueira afirma:

Se mérito tive, foi sair a campo para recrutar jovens nas faculdades de jornalismo, porque ninguém nas redações dos jornais se interessava em trabalhar na televisão. Até entendo que eles tinham seu lugar assegurado na banca de jornal e não iam se arriscar numa aventura que era a televisão, que não tinha tradição de jornalismo. Então, recorri a jovens inexperientes que foram fazer cursos de colocação de voz, de memorização de texto, ponto eletrônico no ouvido, etc. Nossos primeiros repórteres não tinham

qualquer experiência de improvisação. Eram bem primários, mas muito eficazes e dispostos a aprender (Silva Júnior, 2001, p. 37).

É possível identificar três grupos distintos compondo as equipes responsáveis pelo lançamento da *TV Globo*, e do *Jornal Nacional*.

O primeiro grupo, com experiências prévias acumuladas no universo do rádio, da publicidade e/ou da televisão – notadamente a carioca, sobretudo a *TV Rio* - consolida-se rapidamente em posições importantes dentro da equipe de jornalismo da *Globo* – alguns também assumiriam altas posições na cadeia de comandos da emissora - e ali permaneceriam, em muitos casos, até o final dos anos 1980. Armando Nogueira, Walter Clark, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho<sup>118</sup>, Borjalo e os locutores Cid Moreira, Sérgio Chapelin e Luis Jatobá são exemplos disso. Trata-se de um grupo experiente, pouco politizado, com uma visão empresarial e pragmática do telejornalismo e da televisão de forma geral, o grupo dos “experientes pragmáticos”.

O segundo grupo – que poderíamos chamar de “experientes politizados”, muitas vezes com um passado de militância de esquerda – alguns perseguidos pelo regime militar - se afastaria da televisão – ou, ao menos, da *TV Globo* - em pouco tempo, e permaneceria afastado dela até fins da década de 1970, quando se inicia o período de abertura política. Fernando Barbosa Lima, Newton Carlos e Reynaldo Jardim são exemplos disso. José Ramos Tinhorão, editor-chefe do *Jornal da Globo* no final dos anos 1960 (que também fizera parte da equipe do *Jornal de Vanguarda*) deixaria rapidamente a *TV Globo* para retornar à imprensa escrita (Depoimento de Alice-Maria, In: Alves; Rocha, 2006, p. 207). Sebastião Nery, editor internacional do *Jornal da Globo*, jornalista e político ligado a partidos de esquerda, fora convidado por Reynaldo Jardim para o noticiário em 1965, quando o *Diário Carioca*, onde trabalhava, fechou as portas. Em 1970, Nery abandona a televisão para se dedicar ao jornalismo escrito e à política, e retornaria à televisão em 1978, desta vez na *TV Bandeirantes*, como comentarista político<sup>119</sup>. Ou seja, contrariamente ao que ocorria de forma geral no mercado de trabalho do jornalismo escrito dos anos 1970<sup>120</sup>, o jornalismo de televisão

---

<sup>118</sup> Cujas trajetórias foram tratadas na primeira parte desta tese.

<sup>119</sup> Verbetes “Sebastião Nery”, Câmara dos Deputados; Depoimento de Alice-Maria, In: Alves; Rocha, 2006, p. 206 – 207.

<sup>120</sup> Segundo relatos de jornalistas da imprensa escrita nos anos 1970, o engajamento político funcionava como uma porta de entrada à profissão. “Nós nos protegíamos, procurávamos contratar e dar preferência àqueles que eram perseguidos politicamente”, “a ideia que eu tinha, naquela época, era dos jornalistas revolucionários, que escreviam nos jornais leninistas” (depoimento de Roberto Muller e Tereza Cruvinel, respectivamente, In: Abreu, Lattman-Weltman; Rocha, 2003, p. 20).

dominante expurgou de seus círculos profissionais engajados politicamente, e isso é notável no caso da estruturação das equipes de jornalismo da *TV Globo*.

O afastamento de alguns dos responsáveis pelos noticiários abre espaço para promoção de jornalistas mais jovens, menos afeitos à política e cuja carreira profissional seria trilhada, desde o início, dentro da televisão. Ou seja, diferentemente dos outros grupos, o terceiro grupo – que poderíamos denominar de “inexperientes”, “universitários” ou “despolitizados” - enxergam no jornalismo televisivo uma verdadeira carreira profissional, justificando que considere-se que a emergência deste tipo profissional concorre de forma determinante para a construção de uma profissão dentro do jornalismo de televisão. Para estes, a familiaridade com as rotinas de produção modernas do jornalismo televisivo – notadamente as rotinas da própria emissora -, bem como o acúmulo dessa experiência, passaram a servir como principal trunfo em vista de uma estabilidade e promoção profissional.

A expansão da rede de emissoras *Globo*, que levou a uma realocação dos mais experientes, e o vácuo deixado pelo afastamento de alguns desses jornalistas da televisão, que retornaram ao impresso ou empreenderam carreiras políticas, acabariam por acelerar a promoção dos profissionais do terceiro grupo. Em um primeiro momento, o espaço deixado por Nery e Tinhorão foi ocupado pelo mais experiente da redação, Humberto Vieira, que assumiu como editor-chefe do noticiário. Na virada dos anos 1960 aos anos 1970, o *Jornal Nacional* era transmitido no Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre e Curitiba; em 1971, a *TV Nacional* de Brasília torna-se afiliada da *TV Globo*. Quando o primeiro editor-chefe do jornalismo da *TV Globo* em Brasília, Edison Lobão, deixou o jornalismo televisivo para empreender carreira política, Humberto Vieira foi transferido para Brasília, o que levou Alice-Maria a ocupar o cargo de editora-chefe do noticiário; em 1973, ela assume, apesar da curta carreira, a diretoria de telejornais da emissora (Depoimento de Alice-Maria, In: Alves; Rocha, 2006, p. 208).

Alice-Maria Reiniger é um exemplo representativo do terceiro grupo. Pouco politizada, formada em jornalismo<sup>121</sup>, saiu da universidade para integrar diretamente as equipes da *TV Globo*, e galgou altos cargos na hierarquia do jornalismo televisivo. Não é possível, contudo, deduzir disso uma suficiência das instâncias acadêmicas na formação desses jovens jornalistas, que é frequentemente relativizada em depoimentos autobiográficos, ao passo que são valorizadas as formações obtidas dentro das redações. Formada em

---

<sup>121</sup> E não em Direito, como era comum dentre os jornalistas da imprensa que assumem cargos de comando no jornalismo televisivo.

jornalismo na Faculdade Nacional de Filosofia, Alice-Maria afirma, sobre o curso, que “de jornalismo, na prática, a gente aprendia muito pouco” (Ibid, p. 204), e destaca a qualidade do curso que fez no *Jornal do Brasil*, com Luiz Lobo<sup>122</sup>.

A contratação de Alice-Maria é atribuída à iniciativa de Armando Nogueira de criar estúdios na emissora e anunciá-los nas universidades.

... a ideia do estágio foi dele, que já chegou dando mexidas. Pôs na chefia de reportagem, no horário da tarde, um jornalista jovem, Lincoln Brum; de manhã, um profissional mais antigo [...]. Armando começou a querer achar gente nova, e por isso botou os cartazes na faculdade (Ibid, p. 205).

Em suma, as trajetórias dos membros dos dois primeiros grupos, dos experientes pragmáticos e politizados, caracterizam-se por passagens em algumas experiências exitosas da televisão brasileira dos anos 1960. Notadamente os programas jornalísticos transmitidos em emissoras ascendentes no final dos anos 1950 e primeira metade dos anos 1960, como a carioca *TV Rio* e a paulista *TV Excelsior*, e que, conforme foi dito, veriam sua posição concorrencial se degradar a partir da segunda metade da década de 1960. Esses programas, assim como as revistas ilustradas e os veículos impressos que passaram pelas “reformas modernizantes” serviram a um só tempo como espaços de constituição e estreitamentos de laços entre profissionais cujas colaborações se prolongariam, em muitos casos, por várias décadas, bem como experiências formadoras tanto mais privilegiadas quanto, dada a relativa incipiência desse tipo de produção, carecia-se de instâncias de formação e preparação a esses modos de produção multimídia.

### *O espaço do jornalismo na lógica concorrencial da televisão brasileira. O exemplo da TV Globo*

Na década de 1950, enquanto a televisão permaneceu um artigo de luxo destinado sobretudo às elites de São Paulo e Rio de Janeiro, o teleteatro e as operetas – transmitidos ao vivo assim como todas as produções televisivas da época - foram os gêneros televisivos de maior sucesso. O uso do videotape, que se difundiu ao longo dos anos 1960, tornou os programas cada vez menos improvisados. Paralelamente à incorporação da tecnologia da

---

<sup>122</sup> A trajetória de Lobo, formado em filosofia, é marcada por passagens nos jornais diários que passam pelo processo de “modernização” - começou a carreira no jornal *Tribuna da Imprensa*, onde chega a secretário de redação, e passou pelo *Diário Carioca*, pelo *Correio da Manhã* e no *Jornal do Brasil*, onde participou da reformulação do jornal – e em revistas – foi chefe de redação da *Revista da Semana*, da revista *Cláudia* e editor de esportes da revista *Veja* e, a partir da década de 1970, faria carreira na Globo em programas como o *Globo Repórter* e o *Fantástico* (Verbetes “Luiz Lobo”, Memória Globo).

gravação na televisão brasileira, o teleteatro se enfraqueceu na segunda metade dos anos 1960 (Brandão, 2010, p. 37), quando passaram a ser progressivamente substituídos, nas grades de programação dos canais, pelos chamados “folhetins eletrônicos” - as telenovelas, cuja exibição passou a ser diária graças ao videoteipe – e os seriados e filmes americanos. O sucesso das telenovelas brasileiras seria reconhecido internacionalmente e ocuparia de forma definitiva os espaços mais rentáveis das grades de programação da televisão brasileira.

Grças aos desenvolvimentos tecnológicos da década de 1960, inaugura-se um processo de expansão da circulação das produções televisivas, quando as emissoras de São Paulo e Rio de Janeiro iniciam a prática de vender suas produções entre si e para as emissoras situadas fora deste eixo<sup>123</sup>. Neste período, os efeitos da ampliação do consumo já se faziam sentir. A verba publicitária da televisão brasileira passou, durante esta década, de pouco mais de 20% a mais de 40% do total das verbas publicitárias do país, e esse valor cresceria vertiginosamente ao longo da década seguinte<sup>124</sup>.

**Tabela 3: Distribuição do total de verbas de publicidade por veículo (1962-1982)<sup>125</sup>**

Ano	Televisão	Jornal	Revista	Rádio	Outros
1962	24,7	8,1	27,1	23,6	6,5
1964	36,0	16,4	19,5	23,4	4,7
1966	39,5	15,7	23,3	17,5	4,0
1968	44,5	15,8	20,2	14,6	4,9
1970	39,6	21,0	21,9	13,2	4,3
1972	46,1	21,8	16,3	9,4	6,4
1974	51,1	18,5	16,0	9,4	5,0
1976	51,9	21,1	13,7	9,8	3,5
1978	56,2	20,2	12,4	8,0	3,2
1980	57,8	16,2	14,0	8,1	3,9

<sup>123</sup> Após a compra da *TV Paulista* por Roberto Marinho em 1966, começam a ser exibidos, em São Paulo, programas de sucesso do Rio de Janeiro como *Discoteca do Chacrinha*, que fica no ar até 1972 e *Dercy de Verdade* com apresentação da irreverente Dercy Gonçalves. Da mesma forma, programas de sucesso de São Paulo, como o *Programa Silvio Santos*, passam a ser exibidos no Rio de Janeiro.

<sup>124</sup> A televisão brasileira concentraria, de forma definitiva, altos níveis de gastos em publicidade se comparado a outros países. A título de comparação, em 2003 a porcentagem das verbas publicitárias destinadas à televisão era de 60,4% no Brasil, 31,1% na França e 35,3% nos Estados Unidos. Fonte: Zenith Optmedia: Advertising Expenditure Forecasts - Dezembro 2003/Brasil - Projeto Inter-Meios, publicado em Mídia Dados 2007.

<sup>125</sup> Fonte: Meio e Mensagem e Grupo Mídia. Publicado em Mattos (1990, p. 7 – 8).

1982	61,2	12,9	8	14,7	3,2
------	------	------	---	------	-----

À medida do crescimento da penetração dos televisores nos domicílios, do consumo de bens duráveis e do uso da televisão como suporte de anúncios publicitários, as redes de emissoras de televisão se expandiram e conformou-se um mercado televisivo cujas relações concorrenciais não mais se restringem aos seus mercados locais. Resultou disso uma crescente rentabilidade econômica de programas cujos formatos encontravam-se já consolidados, bem como a valorização de formatos ainda não consolidados nas grades programáticas, dentre os quais determinados gêneros de programas jornalísticos.

Junto com o enorme potencial publicitário que a televisão passou a angariar, e na ausência de órgãos reguladores fortes, foram produzidos programas de variedades que provocaram críticas em que setores intelectuais e religiosos da população apontavam sua indignidade cultural e ilegitimidade simbólica (Miceli, 2005 [1972], p. 148).

O que se deseja é sujeitar os meios de comunicação de massa ao dispositivo a serviço da imposição do “arbitrário cultural dominante”, por uma estratégia de violência simbólica adequada às condições em que se desenvolve o processo de unificação do mercado material e simbólico (Ibidem)

Nesse contexto, Hygino Corsetti (Ministro das Comunicações de 1969 a 1974) vislumbra a cassação da concessão de emissoras que recorressem ao “sensacionalismo” à “baixaria” na busca por audiência<sup>126</sup>.

O Ministério das Comunicações distribuiu ontem a seguinte nota oficial: “Em face da importância da TV como meio de comunicação, o governo está realizando estudos de medidas tendentes a melhorar a qualidade dos seus programas e, ao mesmo tempo, fazer cumprir os objetivos e as finalidades que lhe competem, previstas na legislação do país” (*O Estado de S. Paulo*, 15 de setembro de 1971).

Os programas de auditório, gênero já consagrado pela televisão brasileira desde os anos 1950 – produções de baixo custo, grande popularidade e adaptadas à transmissão “ao vivo” – eram, então, peça determinante na estratégia das emissoras nas disputas concorrenciais<sup>127</sup>. Sintomático dos perfis das figuras suscetíveis de alcançar altos níveis de

<sup>126</sup> Em 1971, após o Departamento de Censura do Estado da Guanabara pedir a suspensão dos programas do Chacrinha e Flávio Cavalcanti por charlatanismo, e a reunião dos episcopais da Guanabara pautarem o tema em busca de uma solução contra essas “subculturas”, a *TV Globo* e a *TV Tupi* assinam um protocolo de autocensura (Sacramento, 2011, p. 58).

<sup>127</sup> A hegemonia de programas de entretenimento na televisão brasileira levou, inclusive, os legisladores a imporem por lei um percentual mínimo de programação jornalística. O Código Brasileiro de Telecomunicações, instituído pela Lei n. 4.117, de 27 de agosto de 1962, determina, em seu Capítulo V, art. 38, letra h: “As emissoras de radiodifusão, inclusive televisão, deverão cumprir sua finalidade, destinando um mínimo de 5% (cinco por cento) de seu tempo para a transmissão de serviço noticioso”.



consagração nas primeiras décadas da televisão brasileira, foram sobretudo apresentadores de programas de auditório e variedades que tiveram seus nomes creditados nos títulos dos programas. São exemplos disso o locutor de rádio e apresentador Chacrinha (“Rancho Alegre”, estreado em 1956 e “A Discoteca do Chacrinha”, lançado em 1958), o empresário e apresentador Silvio Santos (*Programa Silvio Santos*, desde 1963), a cantora, atriz e apresentadora Hebe Camargo (*Hebe*, estreado em 1966, por exemplo), a atriz de gêneros populares como o Teatro de Revista e a chanchada e cantora Dercy Gonçalves (*Dercy Beaucoup*, *Dercy Espetacular*, *Dercy de Verdade*, *Dercy Comédias*, *Dercy em Família*, todos nos anos 1960) e o jornalista e apresentador Flávio Cavalcanti (*Programa de Flávio Cavalcanti*, a partir da década de 1970).

Assim como o rádio exige, entre outras habilidades, boa comunicação e boa dicção, a televisão exige, além destas e outras, postura e charme físico. Contudo, enquanto na França os apresentadores de televisão recolhem os dividendos do capital cultural acumulado através da consagração escolar e da interiorização de normas culturais em vigor dentro da classe dominante, na televisão brasileira, em função do baixo nível de escolarização e do caráter não unificado do mercado simbólico, outros trunfos demonstram-se mais rentáveis.

Respondendo “à demanda de uma determinada classe ou setor de classe, de acordo com a posição de sua competência cultural na hierarquia das legitimidades culturais (Miceli, 2005 [1972], p. 155), apresentadores de programas de auditório brasileiros vão nitidamente de encontro a essa estratégia de rendimento da interiorização das normas culturais das classes dominantes. O enorme sucesso de figuras como Chacrinha ou Dercy Gonçalves parecem, com efeito, apontar para uma especificidade da televisão brasileira que destaca-se quando comparada à francesa. Enquanto os responsáveis pela direção de programação desta última, pertencentes a frações da elite cultural e política hegemônica, buscam cumprir uma concepção do veículo como instrumento de cultura e instrução, a brasileira, levada a cabo por empresários treinados no mundo da publicidade, deve, cada vez mais, viabilizar-se pela audiência de contingentes pouco escolarizados da população. Assim, os mecanismos de recrutamento social desses apresentadores, de gêneros artísticos culturalmente “baixos” como a chanchada, aponta para o alto rendimento simbólico suscitado por figuras cuja performance se constrói de forma alheia às normas culturais das classes dominantes, o que parece constituir-se, justamente, como trunfo capaz de estabelecer um vínculo com o público, cuja legitimidade adviria de sua capacidade de comunicar-se com o “povo”.

A partir do caso de Hebe Camargo, Sergio Miceli (2005 [1972]) observou esse caráter “misto” dos programas brasileiros de auditório e de variedades dentro do processo de desenvolvimento da indústria cultural brasileira (p. 217).

[...] esses programas de auditório oferecem ao receptor “excluído” a imagem de uma sociedade de consumo tornada verossímil por padrões mistos de codificação simbólica (Ibid, p. 226).

A vigência de padrões mistos de codificação simbólica, dos quais o rendimento destes tipos de performances são tributários, não se circunscreve às primeiras décadas da televisão brasileira; os programas de auditório permanecem altamente rentáveis nos dias atuais. Por um lado, eles se inserem em uma estratégia de resgate de dividendos materiais e simbólicos a partir da valorização de personalidades televisivas erigidas em “monumentos da televisão” por meio do altíssimo reconhecimento público acumulado ao longo de décadas e cuja consagração serve como uma sorte de grife<sup>128</sup>. Por outro lado, esse tipo de programa é também a saída para emissoras rebaixadas na hierarquia cultural que desejam colocar em cena seus profissionais em busca de obter ou ampliar sua consagração pessoal e preencher seus tempos de transmissão com produções próprias e de baixo custo (podendo recorrer, inclusive, a verbas de anunciantes de produtos exibidos durante o programa), e que se especializam em nichos de mercado deixados de lado por emissoras que, ao investir em altos padrões estéticos e um padrão de “bom gosto”, se fazem valer de um certo prestígio cultural e buscam um público de maior poder aquisitivo. Este é o caso da *Globo* a partir dos anos 1970, assim como foi também a aposta da *Manchete* nos anos 1990 e, em alguma medida, da *Bandeirantes* no início da década 1970, ainda que neste último caso a estratégia tenha sido o investimento em jornalismo e esporte e não na teleficação.

A fala de Dercy Gonçalves sobre a inflexão da *TV Globo* nos 1970, quando a emissora, em busca de públicos com mais instrução e maior poder aquisitivo, passa a adotar uma programação menos rebaixada nas hierarquias culturais, é ilustrativa desses momentos de reestruturação:

Me consumiram, me usaram enquanto não sabiam falar, não sabiam andar, naquela época a *Globo* era povo, precisava da prostituta que eu era, da minha arte para eles aprenderem, assim como precisaram do Chacrinha, do Longras (aquele que fazia todos os casamentos de doméstica na TV). De repente, a *Globo* falou: ‘não quero mais ser povo, quero ser a Rainha de Sabá, xô com os brasileiros, agora vamos brincar de sociedade com eles...’ (*Jornal do Brasil*, 27 de abril de 1980, p. 06).

---

<sup>128</sup> Muitos programas são apresentados por várias décadas pelos mesmos apresentadores, como Silvio Santos desde os anos 1960.

Conforme foi dito, a expansão do mercado da televisão a partir dos anos 1960 engendrou a valorização não apenas dos formatos já rentáveis, mas também de outros formatos que, como os programas jornalísticos, entretêm com espaços de maior prestígio cultural da televisão uma relação inversa àquela entretida pelos programas de auditório. Assim, neste contexto, o jornalismo passou a representar uma forma de legitimação da programação das emissoras. Isso é notável na evolução da programação da Globo, em que os noticiários passaram, de 1965-1972 a 1973-1980, de 8% a 10% da programação e os documentários de 1% a 6% (Sacramento, 2011, p. 77).

O recurso a programas jornalísticos, cada vez mais suscetíveis de representar trunfos na estratégia concorrencial de longo prazo, é portanto observável no caso da *TV Globo* que buscou, a partir desta década, se diferenciar da concorrência ao diversificar sua programação de entretenimento, passando de uma programação centrada em programas de auditório a programas que mesclam entretenimento com jornalismo, cujas chamadas revistas eletrônicas como o *Fantástico* são um exemplo eloquente. A este respeito, as palavras do crítico de televisão Artur da Távola, na edição do dia 02 de dezembro de 1974 da Folha de S. Paulo, são ilustrativas: “a década de 1970, em termos de programação, ficará conhecida como a de expansão do telejornalismo”.

A estratégia de legitimação à qual recorre o jornalista e apresentador de programas de auditório Flávio Cavalcanti no caso da enorme polêmica que suscita uma edição de seu programa em que põe em cena a mãe-de-santo Dona Cacilda de Assis incorporando o espírito de *Seu Sete da Lira*, um exu da Umbanda, é ilustrativa desse tipo de legitimidade a qual passa-se a recorrer inclusive por produções de entretenimento<sup>129</sup>. Em reportagem da *Revista Intervalo* (edição de 02 de setembro de 1971, p. 18), Flávio Cavalcanti busca fazer valer sua legitimidade de jornalista: “Eu achei *Seu Sete* um assunto jornalístico muito bom e não entendo toda essa gritaria [...]”<sup>130</sup>.

Assim, a partir sobretudo do final dos anos 1960 – portanto, sob governos ditatoriais -, contando com instrumentos cada vez mais portáteis de gravação em videoteipes, o jornalismo televisivo atravessou um período de desenvolvimento e expansão. É notável que nos espaços ensejados pela *TV Globo* para esse tipo de produção, destacaram-se mensagens suscetíveis de servir aos interesses estratégicos da emissora ao mesmo tempo que apoiam o regime político em vigor, ou são percebidos como inofensivos – notadamente o noticiário internacional.

---

<sup>129</sup> Para uma análise detalhada das disputas simbólicas em torno do incidente de *Seu Sete da Lira*, ver Miceli (2005 [1972]).

<sup>130</sup> Sobre a ambiguidade da figura de Flávio Cavalcanti, ver Oliveira (2001).

O programa *Amaral Netto, O Repórter*, inscreve-se nesse período. *Amaral Netto, o Repórter* foi um programa de reportagens que, fazendo uso de sofisticado equipamento para captar imagens nos rincões do país, era marcado por um tom “oficialista” e pela exaltação ufanista das grandes obras realizadas durante o regime militar. Transmitido aos sábados às 22h30, o programa – que foi lançado na *TV Tupi* em 1968 e exibido pela *TV Globo* a partir do mesmo ano, e permaneceu na programação desta emissora até 1983 - se destaca entre os programas jornalísticos da *TV Globo* do final dos anos 1960 por sua longuíssima permanência na programação. É forçoso reconhecer, contudo, que no caso de *Amaral Netto*, a televisão figurou antes como um propulsor para uma trajetória profissional construída fora dela, notadamente dentro do campo político. Em depoimento para o *Memória Globo*, o jornalista Alfredo Marsillac contextualiza a atratividade do programa e a não pertença de *Amaral Netto* à televisão:

Pela primeira vez alguém começou a mostrar coisas do Brasil que a gente não conhece. Comprometido ou não com alguma coisa, que não me interessa, pela primeira vez alguém começou a mostrar coisas que ninguém sabia. [...] A gente começou, praticamente, a ensinar ele a trabalhar com televisão, porque ele não tinha nada como apresentador. Não era apresentador. Ele era político.

Lembrado como um “tutelado pelo regime militar” (Krause, 2016, p. 19), Netto é descrito pelo *Memória Globo* como “um dos primeiros (jornalistas) a escrever para a televisão”<sup>131</sup>. A notoriedade desse apresentador-repórter provém de uma trajetória construída em espaços sociais do jornalismo impresso bastante próximos da política – fundara o jornal *Tribuna da Imprensa* em 1949 junto com Carlos Lacerda - quanto na política propriamente dita – a partir de 1960, foi eleito deputado repetidas vezes; em 1962 para deputado federal pela UDN com a segunda maior votação<sup>132</sup>.

O programa *Ordem do Dia*, transmitido de julho de 1968 a janeiro de 1971 transmitido às 21h45 durante a semana é outro exemplo da influência da classe dirigente de então sobre equipes de jornalismo da *TV Globo*. Tratava-se de um programa de 15 minutos em que eram lidos editoriais escritos por Humberto Vieira e Edgardo Erickson. Este último, responsável pelo Departamento de Relações Públicas da emissora, era “uma espécie de assessor militar que trabalhava na *Globo*, e supostamente responsável pela ligação com os militares” (Krause, 2016, p. 70)<sup>133</sup> e compunha um dispositivo de internalização de dispositivos da censura.

---

<sup>131</sup> Verbete “*Amaral Netto, o Repórter*”, *Memória Globo*.

<sup>132</sup> *Folha de S. Paulo*. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/10/18/brasil/16.html>>. Acesso em 07/2018

<sup>133</sup> A maneira como Walter Clark refere-se a ele, em sua autobiografia, como “nosso homem de direita” (Clark; Priolli, 1991, p. 290 - 291), parece corroborar com esse vínculo com o poder.

Além do programa de Amaral Netto, outro programa assinado por um jornalista e lançado no final dos anos 1960 também permaneceu um longo período na programação do canal. O programa *Ibrahim Sued Repórter*, lançado em 1966, foi encerrado apenas em 1974. Se no caso de Amaral Netto ou de Edgardo Erickson, o capital político e proximidade com a classe dirigente de então parecem ter sido determinantes para suas participações na *TV Globo*, o caso de Sued parece deixar entrever, além destes, outro tipo de trunfo passível de ser reconvertido na televisão nesse contexto.

Nascido em 1924 no Rio de Janeiro, esse descendente de libaneses aproximou-se do jornalismo enquanto fotógrafo de reportagem em *O Globo* e em *Tribuna da Imprensa*, fez-se valer da proximidade que tinha com a alta sociedade do Rio de Janeiro para orientar-se ao colunismo social a partir de 1952, assinando colunas sociais no jornal *Vanguarda*, *Gazeta de Notícias*, na revista *Manchete* (em que pela primeira vez uma coluna social vinha ilustrada com fotografias), colaborou também para o *Diário Carioca* com uma coluna dominical sobre a vida noturna da alta sociedade carioca<sup>134</sup>. A partir de 1954, assinou uma coluna diária em *O Globo*. Antes de assinar seu programa na *TV Globo*, apresentou vários programas como *Ibrahim Sued e Gente Bem*, na *TV Rio*, ou programas criados por Fernando Barbosa Lima<sup>135</sup>.

Trata-se sobretudo de uma figura carismática, pouco escolarizada e autêntica<sup>136</sup>, detentora de um grande capital social dentro da alta sociedade carioca. Sobretudo, um grande colunista da época<sup>137</sup>. Das personalidades que entrevistava, Sued rentabilizava a notoriedade, que serve como importante atrativo de seus programas, assim como sua própria personalidade carismática e inventividade, materializada em uma série de bordões que atribuem autenticidade à sua performance.

No bojo da expansão do jornalismo na *TV Globo*, ao lado dos programas que inspiravam-se em produções da televisão americana, havia aqueles que as transmitiam diretamente<sup>138</sup>. Lançado em 1971, o *Globo Shell Especial* exibia documentários das séries *Wolpers Specials* e *Public Affairs*, produzidas pela equipe técnica e repórteres da rede

---

<sup>134</sup> Verbete “Ibrahim Sued”, CPDOC.

<sup>135</sup> Apresentou “Depois do Sol”, criado em 1958 (*TV Rio*), “Jornal da Cidade” e “Bolas Brancas e Pretas”, criados em 1962 (*TV Excelsior*) (Lima, 2008, p. 196 – 197). Sued também fazia parte da equipe do já mencionado *Jornal de Vanguarda*.

<sup>136</sup> Referindo-se à década de 1970, Ricardo Boechat observa que, diferentemente de outro colunista importante da imprensa carioca à época, Zózimo Bráulio Barroso do Amaral – então do *Jornal do Brasil* –, cujo texto era sofisticado, Sued era um colunista que escrevia na primeira pessoa e produzia uma leitura de massa, de “repercussão” (Depoimento de Ricardo Boechat, Memória Globo).

<sup>137</sup> De acordo com o jornalista Ricardo Boechat, “O Ibrahim talvez tenha sido o maior fenômeno da imprensa brasileira de todos os tempos”, “como homem de redação, homem de notícia” (Ibidem).

<sup>138</sup> De acordo com depoimentos de Paulo Gil Soares, ex-diretor do *Globo Repórter*, foi depois de assistir um cassete do programa americano *60 Minutes*, a pedido de Boni, ex-diretor de programação da *TV Globo*, que o formato do *Globo Repórter* foi definido (Muniz, 2001).

americana *CBS*<sup>139</sup>. Ainda nos dias atuais, é frequente encontrar produções americanas ou inglesas dentro de programas de reportagem como o *Fantástico*.

Em seguida, a televisão passa a recrutar cineastas para produzir documentários, notadamente cineastas de esquerda oriundos do movimento do Cinema Novo. Os cineastas deste movimento haviam gozado de uma dominância nos benefícios da EMBRAFILMES que, a partir do ano em que foi criada, em 1969, teve como diretor de comercialização o cineasta Gustavo Dahl, ligado ao movimento. Esses cineastas aproximaram suas produções de denúncia social ao entretenimento como uma saída mercadológica para seus trabalhos, enxergando a televisão como um novo mercado de trabalho e passaram a produzir documentários que, junto com produções norte-americanas, eram difundidos no *Globo Repórter* (Sacramento, 2011, p. 35-38) - que substituiu o *Globo Shell Especial* em 1973 e ainda é transmitido pela emissora, às sextas-feiras às 23h00<sup>140</sup>.

Outro exemplo de renovação de programas que dialogam com linguagens jornalísticas, em 1973, a *TV Globo* substituiu, aos domingos à noite, o programa *Só o Amor Constrói*<sup>141</sup> pelo *Fantástico*<sup>142</sup>. O programa implementou um formato de “revista eletrônica de variedades”<sup>143</sup>, mesclando show, humor e reportagens, inicialmente com forte tendência para o espetáculo, cuja parte jornalística era dirigida por Alice-Maria, que, conforme foi dito, ascendeu ao cargo de diretora de telejornais em 1973.

Também o *Jornal Hoje*, telejornal local exibido às 13h lançado em 1971, que tinha Léo Batista, Luiz Jatobá e Márcia Mendes como apresentadores, é ilustrativo da diversificação de linguagens jornalística na *TV Globo* nesse contexto. De acordo com a emissora, o programa “com formato de revista eletrônica” combinava o noticiário a uma grande variedade de assuntos culturais, com reportagens sobre arte, espetáculos e entrevistas<sup>144</sup>.

A renovação da programação da *TV Globo* nos anos 1970 sinaliza tanto um processo de longo prazo de valorização de programas de informação graças a evoluções tecnológicas,

---

<sup>139</sup> Verbete “Globo Shell Especial”, Memória Globo.

<sup>140</sup> Para uma análise detalhada das relações entre o Cinema Novo e a televisão neste período, ver o trabalho de Igor Sacramento (2011).

<sup>141</sup> O programa trazia retratos de personalidades em destaque através de depoimentos de familiares e amigos (Verbete “O Amor Constrói”, Memória Globo).

<sup>142</sup> De acordo com José Itamar de Freitas, que permaneceu 25 anos na revista eletrônica - dos quais 17 como diretor-geral, a partir de 1977 -, o programa, lançado durante a ditadura, era conveniente por ser um programa “escapista”, uma espécie de colcha de retalhos que resumia todos os assuntos de uma emissora, e tinha o objetivo de enfrentar os programas personalistas - que consagraram personalidades como Flávio Cavalcanti e Blotta Jr. - que Boni avaliava que não ter mais futuro por ser excessivamente alicerçado em uma só figura (Entrevista com José Itamar de Freitas, Memória Globo).

<sup>143</sup> Verbete “Fantástico”, Memória Globo.

<sup>144</sup> Verbete “Jornal Hoje”, Memória Globo.

quanto a influência que o período político do regime militar exerceu sobre esse período de desenvolvimento do jornalismo televisivo. As matérias internacionais – exibidas tanto por noticiários quanto pelo *Fantástico* - representaram um trunfo para a *TV Globo* nas disputas pela audiência já no início dos anos 1970<sup>145</sup>. A respeito da importância da editoria internacional, Alice-Maria Reiniger corrobora o argumento segundo o qual o investimento em notícias internacionais se deu “por causa da época” e diz que, quando lançaram os escritórios (internacionais), mandou para lá alguns dos seus melhores repórteres (Depoimento de Alice-Maria Reiniger, In: Alves; Rocha, 2006, p. 212), alguns dos quais vindos do jornalismo escrito<sup>146</sup>.

Neste sentido, o ano de 1973, ano da assinatura de contrato com a *United Press International* para a obtenção de imagens internacionais e da inauguração de escritórios no exterior, constitui um marco. O primeiro correspondente internacional da emissora, Hélio Costa, que enviava matérias como *freelancer* para a *TV Globo* até ser contratado em 1973, trabalhava em Washington para o *Voz da América*, serviço oficial de radiodifusão internacional financiado pelo governo dos Estados Unidos. A partir de 1973, Costa assume a chefia do escritório de Nova York, primeiro escritório inaugurado pela emissora fora do país. Sinal da rentabilidade dos conteúdos internacionais do jornalismo da emissora, inicialmente com três funcionários quando inaugurado, a equipe do escritório teria trinta membros no final da década (Memória Globo, 2004). A partir de 1974, quando Sandra Passarinho assume como correspondente internacional na Europa, a emissora monta outros escritórios no continente, cujas operações eram centralizadas em Londres (Depoimento de Alice-Maria Reiniger, In: Alves; Rocha, 2006, p. 212).

À medida do enfraquecimento da censura, abrem-se espaços na programação para uma maior liberdade de tom, ainda que restritos a pouquíssimos jornalistas consagrados na imprensa.

---

<sup>145</sup> Tanto mais quanto o noticiário nacional era objeto de censura por parte do poder político. Referindo-se ao *Jornal Internacional* (exibido de 1972 a 1975), a correspondente internacional Sandra Passarinho descreve um espaço onde, “naquela época de ditadura, era onde a gente podia falar de algumas coisas”. Em memorando enviado ao diretor da *Central Globo de Jornalismo*, Armando Nogueira no dia 05 de agosto de 1974, além de apontar para a importância de temas variados nesse programa, – como arte, ciências e esporte - o chefe de redação do *Jornal Internacional* Luis Edgar de Andrade, “ressaltou a importância de uma presença mais assídua dos correspondentes internacionais Sandra Passarinho e Hélio Costa” (Verbetes “Jornal Internacional”, Memória Globo).

<sup>146</sup> O segundo repórter contratado nos Estados Unidos foi Lucas Mendes, então correspondente da revista *Manchete* (Depoimento de Alice-Maria Reiniger, In: Alves; Rocha, 2006, p. 212). Na Europa, Roberto Feith vai para Paris - filho de pai americano, foi contratado inicialmente como assistente de produção no escritório de Nova York por ser bilíngue. Após alguns meses, passa a atuar como repórter – e Hermano Henning foi contratado na Alemanha - filho de imigrantes alemães, formou-se em Direito e trabalhou como repórter para *O Estado de S. Paulo* e como enviado especial na Alemanha para revista *Veja* antes de ser contratado pela *TV Globo* (Verbetes “Roberto Feith” e “Hermano Henning”, Memória Globo).

Foi o caso do programa *Painel*<sup>147</sup>, “criado para ser uma revista informativa flexível”<sup>148</sup>, lançado em 1977, no qual Otto Lara Resende<sup>149</sup> fazia entrevistas com intelectuais e políticos<sup>150</sup>. Em depoimento ao Memória Globo, o jornalista e editor de noticiários da emissora, Ronan Soares<sup>151</sup>, descreve o programa como “o front de abertura política”.

Outro exemplo disso é o *Globo Revista*, lançado em 1981 que, segundo o Memória Globo, deu continuidade a conceitos estabelecidos pelo *Painel*. Neste programa, além dos correspondentes internacionais e Tereza Cristina Rodrigues, também presente em *Painel*, as entrevistas com personalidades das áreas da política e da economia eram conduzidas por Ênnio Pesce, comentarista político que cursara Direito, trabalhara na *Folha de S. Paulo* em 1958, e tivera uma coluna no *Jornal da Tarde*<sup>152</sup>.

*Painel* e *Globo Revista* tiveram duração relativamente curta – o *Globo Revista* durou dois anos – e seu lugar na programação, em horários de baixa audiência, demonstra não se tratar de programas estratégicos na disputa concorrencial: o *Painel* era transmitido das 23h55 às 00h15, o *Globo Revista* era transmitido às segundas-feiras às 23h20.

A tabela a seguir retoma os programas jornalísticos criados entre 1960 e 1980 na *TV Globo*.

---

<sup>147</sup> Transmitido de segunda a quinta-feira em São Paulo e Rio de Janeiro. Brasília, Belo Horizonte e Recife tinham edições locais.

<sup>148</sup> Verbete “Painel”, Memória Globo.

<sup>149</sup> Armando Nogueira descreve Otto Lara Resende como “uma pessoa muita inteligente com uma expressão verbal muito rica. Muito espirituoso” que tinha “um espaço na Rede Globo para levar as pessoas a refletir um pouco” (Memória Globo).

<sup>150</sup> Além de Lara Resende, também compunham o grupo de entrevistadores Tereza Cristina Rodrigues e Hedyl Valle Jr - jornalista esportivo, um dos fundadores da revista *Placar*, trabalhou no Jornal do Brasil antes de migrar para a *TV Globo* (Verbete “Hedyl Valle Jr”, Memória Globo).

<sup>151</sup> Ronan Soares, que recusara em 1970 o convite para trabalhar na Globo, integra a emissora em 1975. A partir de então e teria longa carreira no grupo, transferindo-se em 1995 para a *Globo News*, onde assume como gerente de produção. A partir de 1975, tanto *Jornal Nacional*, quanto *Painel* ou *Globo Revista* teriam ele como editor, um jornalista da imprensa (trabalhara no *Correio da Manhã* e no *Estado de S. Paulo*) e assessor de imprensa de políticos como Tancredo Neves (em 1961 e 1962).

<sup>152</sup> *Folha de S. Paulo*, edição do dia 20 de junho de 2009; Verbete “Globo Revista”, Memória Globo.



**Tabela 4: Programas jornalísticos lançados até 1979 na TV Globo<sup>153</sup>**

<b>Período</b>	<b>Exibição</b>	<b>Título</b>
04/1965 - 09/1966	Segunda-Sábado às 12h30 e 19h	<b>Tele Globo</b>
04/1965 - 08/1965	Segunda-Sexta às 23h30	<b>Se a Cidade Contasse</b>
07/1965 - 03/1966	Sábados às 23h, Segundas às 22h30	<b>Agenda</b>
10/1965 - 01/1966	Segundas às 23h	<b>Terra de Nossa Gente</b>
05/1965 - 12/1965	Domingo às 19h45	<b>Tele-Semana</b>
01/1966 - 08/1966	Segunda-Sexta, às 13h30 e às 20h00	<b>A Cidade contra o Crime</b>
01/1966 - 02/1967	Segunda-Sábado às 15h00 e às 19h45	<b>Ultranotícias (subst por Jornal da Globo)</b>
03/1966 - 09/1966	Segunda às 23h00	<b>Jornal da Semana</b>
04/1966 - 12/1966	Segunda-Sexta às 22h00	<b>Jornal de Vanguarda</b>
08/1966 - 06/1974	Segunda-Sexta às 22h00	<b>Ibrahim Sued Repórter</b>
08/1966 - 12/1968	Segunda-Sexta, às 12h00	<b>Show da Cidade</b>
12/1966 - 12/1969	Segunda-Sábado às 22h00	<b>Jornal de Verdade</b>
03/1967 - 08/1969	Segunda-Sábado às 19h45	<b>Jornal da Globo</b>
09/1967 - 01/1968	Domingo às 22h00	<b>Domingo Urgente</b>
07/1968 - 01/1971	Segunda-Sexta às 21h45	<b>Ordem do Dia</b>
12/1968 - 1983	Sábado às 22h30	<b>Amaral Netto, O Repórter</b>
09/1969 - Hoje	Segunda-Sábado às 20h30	<b>Jornal Nacional</b>
12/1970 - 12/1971	Segunda-Sexta às 17h50 e às 21h55	<b>Globo em Dois Minutos</b>
01/1971 - 03/1973	Quinta-Feira às 22h40	<b>Globo Shell Especial</b>
04/1971 - Hoje	Segunda-Sábado às 13h20	<b>Jornal Hoje</b>
05/1971 - 06/1971	Domingo às 23h	<b>Globo Especial</b>
02/1972 - 03/1972	Quarta-Feira às 22h50	<b>Globo Visita</b>
04/1971 - 03/1972	Segunda- Sexta às 22h30	<b>Última Edição</b>
04/1972 - 05/1975	Segunda- Sexta às 22h40	<b>Jornal Internacional</b>
11/1974 - 12/1974; 03/1976	Segunda-Sábado em intervalos	<b>Plantão Globo</b>
1977 - 1978	Segunda-Quinta às 23h55	<b>Painel</b>
04/1973 - Hoje	Sexta-Feira às 23h00	<b>Globo Repórter</b>
08/1973 - Hoje	Domingo às 20h45	<b>Fantástico</b>
08/1974 - 09/1974	Segunda- Sexta às 22h30	<b>Jornal da Noite</b>
05/1975 - 03/1979	Segunda- Sexta às 22h40	<b>Jornal Amanhã</b>
03/1976 - 12/1978	Segunda- Sexta às 21h50	<b>Jornalismo Eletrônico</b>

<sup>153</sup> O levantamento foi feito a partir dos dados disponibilizados em Memória Globo.

08/1976 - 12/1976	Domingo às 13h	<b>Domingo Gente</b>
04/1977 - Hoje	Segunda- Sexta às 6h	<b>Bom Dia São Paulo</b>

Nota-se que, por um lado, muitos deles teriam curta duração, sendo cancelados poucos meses ou, em alguns casos, poucos anos após o lançamento. Por outro lado, nesse momento de investimento no jornalismo da *TV Globo*, foram lançados os principais programas que se consolidariam na grade programática da emissora, fixando o que denomina-se o eixo horizontal da programação (organização da programação semanal), a tal ponto que ali permaneceriam até os dias atuais<sup>154</sup>. Isso é sintomático da busca pela conformação de hábitos de consumo televisivo regrados capazes de criar uma fidelidade do público a uma emissora, estratégia tanto mais rentável quanto a emissora foi inaugurada em um período de reestruturação do mercado da televisão e é longa. Assim, é sobretudo dentro desses programas que ocorre o aprofundamento da renovação das linguagens jornalísticas na década de 1980. Um exemplo disso é a reformulação do carro-chefe da programação dominical *Fantástico*, cujo formato repousa, justamente, em um equilíbrio entre entretenimento e jornalismo e sofreu uma mudança de direção em detrimento do espetáculo. Em entrevista para o *Memória Globo*, José Itamar de Freitas, jornalista e um dos criadores do programa, cuja diretoria-geral assume em 1977 (até 1991), recorda a justificativa de Boni para a nomeação: “a gente acha que o jornalismo tem que dirigir o *Fantástico*. Então você vai ser o diretor-geral”<sup>155</sup>.

Na parte seguinte desta tese buscarei analisar o desenvolvimento do jornalismo da *TV Globo* demonstrando que a renovação de linguagens do jornalismo da *Globo* obedece a estratégias concorrenciais de reação à programação jornalística de emissoras menores, sobretudo a *Bandeirantes*, que passam a apostar no jornalismo como trunfo nas disputas de curto e longo prazo com a *TV Globo*. Processo dentro do qual nota-se uma ampliação da definição de “jornalista” e destaca-se o protagonismo crescente de profissionais de São Paulo nas formas dominantes do telejornalismo brasileiro.

### *A emergência da uma profissão no jornalismo televisivo em perspectiva comparada*

O processo de emergência de uma profissão no jornalismo televisivo, ou seja, enquanto conjunto de atividades suficientemente codificadas e passíveis de serem vivenciadas

<sup>154</sup> Outros programas que se firmariam na programação da emissora foram lançados pouco tempo depois deste período: *Bom Dia Brasil* (criado em 1983) e o *Globo Rural* (criado em 1980).

<sup>155</sup> Entrevista com José Itamar de Freitas, *Memória Globo*.

como carreiras, e cujos envolvidos dispusessem de algum sentimento de pertença a um mesmo domínio de atividades, é marcado por dinâmicas de continuidade e descontinuidade. Apesar das flutuações que afetaram a televisão francesa em função dos desdobramentos da conjuntura política, a continuidade da estruturação de carreiras no jornalismo televisivo francês destoa com a descontinuidade que caracterizou o caso brasileiro, submetido a fortes inflexões de ordem mercadológica, intimamente ligadas às evoluções políticas do período. Neste sentido, guardadas algumas especificidades sobretudo no que diz respeito ao caráter centralizador do Estado, o caso francês assemelha-se ao caso inglês, que repousa em alguns elementos específicos, como

- Uma versão dominante da cultura nacional já se estabelecera em uma classe dirigente atipicamente compacta, de modo que o serviço público pudesse ser de fato compreendido e administrado como um serviço compatível com os valores de uma definição pública já existente e com uma efetiva definição paternalista tanto de serviço como de responsabilidade.
- O caráter do Estado britânico que, por causa da coesão de sua classe dirigente, atuou, em muitas questões, por nomeação e delegação mais do que por uma administração de Estado centralizadora. Isso permitiu a emergência de corporação pública regulada e patrocinada pelo Estado que não estava ainda sujeita ao controle estatal detalhado. A flexibilidade latente nesse tipo de solução, ainda que fosse continuamente questão de disputa, permitiu a emergência de uma política de radiodifusão corporativa independente, cuja autonomia era mesmo real, especialmente em relação a partidos políticos e administrações temporárias, e qualificada, por ter sido definida nos termos de uma hegemonia cultural (Williams, 2016 [1974], p. 44)

Enquanto, na França dos anos 1960, os indícios de uma profissionalização dos jornalistas de televisão (inseridos dentro da categoria de “jornalistas do serviço público do audiovisual”) surgem à medida que, encontrando-se sob a égide de uma entidade única e ligada diretamente ao Estado, se viram vinculados entre si e capazes de se mobilizar enquanto grupo profissional em face dos constrangimentos de que eram alvo por parte do poder executivo, o jornalismo televisivo brasileiro caracterizou-se pela dispersão dos empreendimentos televisivos, sobretudo entre Rio de Janeiro e São Paulo, e pela vinculação efêmera desses jornalistas a empresas que seriam substituídas por novos empreendimentos cuja ascensão significou, por um lado, a falência dos antigos<sup>156</sup> e, por outro lado, importantes inovações nos modos de produção e nas rotinas de trabalho.

Com efeito, as condições de organização enquanto grupo profissional àqueles envolvidos no jornalismo televisivo eram relativamente frágeis. Devido ao enfraquecimento da presença do trabalho de reportagem, ao amplo uso de conteúdos importados e à posição dominante de que beneficiavam as produções de entretenimento como os programas de

---

<sup>156</sup> Muitas vezes, a responsabilidade de iniciativas pioneiras seriam, inclusive, dissimuladas pelos discursos memorialísticos empreendidos e patrocinados pelos mais recentes, como a *Rede Globo*.

variedades e de teleficção em relação aos jornalísticos, a racionalidade específica que regeu a história da televisão no Brasil durante os anos 1950 e 1960, e em menor medida também nos anos 1970, favoreceu esse quadro ao restringir o escopo das atividades que compunham o ofício dos jornalistas de televisão.

No caso francês, a consolidação de programas de reportagem ou programas em que jornalistas são postos em evidência justamente como interlocutores de agentes consagrados nos meios políticos e culturais ensejou maiores possibilidades de valorização simbólica para jornalistas na televisão. As longas aparições de candidatos de oposição no rádio e na televisão à ocasião da campanha presidencial de 1965 colocaram os jornalistas do serviço público em evidência, enquanto no Brasil inaugurava-se, naquele momento, um longo período em que eleições de projeção nacional – como as presidenciais - estariam ausentes do jogo político. A partir de então, os programas jornalísticos não noticiários franceses, os *magazines*, sejam aqueles que traziam apenas debates, sejam aqueles que mesclavam reportagens com debates, se diversificaram e se consolidaram nas grades programáticas da televisão francesa, compondo, a partir de então, parte considerável da programação dos canais da televisão aberta.

Diferentemente dos noticiários, o gênero francês dos *magazines* abriu espaço para a consagração de jornalistas da imprensa. Conforme busquei demonstrar, esse formato consolidou-se rapidamente na televisão francesa e ensejou espaços de ascensão profissional de jornalistas, contribuindo para a estruturação de uma hierarquia profissional dentro da televisão na qual figuras que acumulam as funções de apresentadores, produtores e diretores desses programas galgam postos de direção das emissoras.

Na televisão brasileira, nota-se, inversamente, um recuo desse tipo de programas em polos dominantes da televisão no período, restringindo o espaço disponível para a consagração de jornalistas na televisão. Assim, os postos de direção dos canais são quase sempre ocupados por profissionais que não construíram suas trajetórias em âmbitos de produção do jornalismo televisivo, mas antes em funções comerciais.

A natureza do regime político que se instaura em 1964 no Brasil, e cujos desdobramentos posteriores manteria os debates políticos ausentes da televisão dificultaram ainda mais a consagração de jornalistas na televisão, pois a interlocução com personalidades políticas não ensejaram possibilidades significativas para uma consagração profissional. Este contexto enseja a ascensão de jornalistas como Ibrahim Sued, consagrado colunista social da imprensa do Rio de Janeiro que reconverte para a televisão o trunfo que representava sua proximidade sobretudo com personalidades da alta sociedade carioca. Foi possível notar que o

desenvolvimento de formatos jornalísticos não-noticiários no Brasil foi sobretudo capitaneado por figuras como Sued, Otto Lara Resende ou ainda Amaral Netto, cujas carreiras não se consolidaram nos espaços de produção televisivos, pois trataram-se, sobretudo, de agentes oriundos de espaços de produção do jornalismo impresso ou do mundo da política, para os quais a televisão representou não mais do que uma experiência passageira. Nesse sentido, é importante ter também em mente o processo de depuração da televisão que afastou das posições dominantes do jornalismo televisivo as principais figuras de produções exitosas a partir de formatos mais inventivos de jornalismo televisivo<sup>157</sup> experimentados nos anos 1960, cujas produções de Fernando Barbosa Lima são bons exemplos.

A submissão da televisão francesa ao monopólio estatal desde 1949 significou, para aqueles envolvidos nas produções jornalísticas pioneiras, uma estruturação de carreiras dentro da função pública, ensejando longas permanências desses pioneiros na televisão. Desta forma, para alguns dos envolvidos nos empreendimentos pioneiros de jornalismo televisivo, como Pierre Desgraupes e Pierre Sabbagh, tratavam-se de carreiras profissionais que, ainda que apresentassem possibilidades de ascensão profissional dentro da televisão, conjugavam-se também com uma valorização profissional dentro de espaços do funcionalismo público.

Trajetórias profissionais como a de Desgraupes não encontram, portanto, equivalência no caso brasileiro. Fazendo-se valer de uma autoridade oriunda de sua longa experiência nesse espaço híbrido entre produção televisiva e função pública, Desgraupes erigiu-se em porta-voz da profissão e passou a simbolizar um ideal do serviço público no jornalismo televisivo, tanto mais quanto momentos de efervescência política - como foi 1968 em decorrências das enormes mobilizações sociais e 1969, quando da saída de De Gaulle do poder - colocaram o jornalismo televisivo no centro do debate público e forneceu condições para a ascensão de figuras a postos de comando que, como ele, gozavam de algum tipo de reconhecimento do *métier*.

A compreensão das lógicas sociais que regeram os recrutamentos, migrações entre veículos de comunicação e ascensão profissional de jornalistas requer que se tenha em mente não apenas os desdobramentos do mercado televisivo dos anos 1960, mas também as transformações do mercado impresso de a partir de meados do século XX, caracterizado por transformações que prefiguram a emergência de veículos de comunicação menos vinculados a tendências político-partidárias ou, ao menos, cuja determinação das tendências ideológicas passa a ser menos central na confecção dos conteúdos veiculados - ou seja, pela ascensão do

---

<sup>157</sup> Seja por questões políticas, seja por promoções que removeram alguns desses pioneiros dos espaços propriamente de produção para colocá-los em posições de gerência.

mercado de revistas semanais de informação e de jornais diários que empreendem reformas gráficas que inauguraram modos de produção e linguagens jornalísticas modernas.

Quando adaptada à transmissão televisiva, a prática do jornalismo distancia-se significativamente daquela que tem lugar nas redações dos jornais impressos, espaços em que se desenvolveu a profissão tradicionalmente.

Na França, o desenvolvimento endógeno do jornalismo radiofônico e televisivo erigiu figuras que assumem diversas responsabilidades nas rotinas de produção, conjugando muitas vezes funções de chefia de redação e de apresentação de programas que os familiariza tanto com o trato do texto quanto com os constrangimentos técnicos impostos por essas novas formas de transmissão da informação.

No Brasil, observa-se que dentre aqueles que migraram do jornalismo de rádio para a televisão destacam-se os locutores. Ou seja, se os jornalistas tinham qualificação sobretudo para lidar com o texto, eram os locutores que tinham experiência com o trato com a linguagem falada e o domínio do tempo de fala. Assim, em momentos iniciais dos telejornais, locutores tomavam parte também na redação do texto destinado à leitura. O relato de Ana Arruda Callado é um exemplo disso. Mesmo com sua experiência no jornalismo impresso, seus textos eram objeto de modificações por Cid Moreira, apresentador, na época, do *Jornal de Vanguarda* (Alves; Rocha, 2006, p. 37).

Muitos dos jornalistas que passaram a produzir para a televisão a partir da fase de modernização da imprensa eram oriundos de redações destes veículos de comunicação que configuram o que Bourdieu denomina de veículos de tipo *omnibus* (Bourdieu, 1979, p. 516). São veículos que, como as revistas ilustradas, alguns jornais diários modernos e as emissoras de televisão dominantes, distinguem-se de outros veículos de comunicação por destinarem-se a públicos cada vez mais amplos e heterogêneos. Esse tipo de veículo encontra no uso de imagens uma estratégia de diferenciação em relação a formatos concorrentes<sup>158</sup> e devem

evitar metodicamente tudo o que pode chocar ou afastar uma fração de seu público atual ou potencial, ou seja, em primeiro lugar, as tomadas de posição propriamente políticas [...] à exceção no entanto daquelas que podem ser percebidas como menos políticas, ou seja, as declarações oficiais (o que confere aos jornais *omnibus* sua postura de órgãos semi-oficiais ou governamentais) (Ibidem).

Considerando que a essas novas linguagens correspondem novos modos de produção da informação, compreendem-se os movimentos de migração para a televisão de profissionais

---

<sup>158</sup> A importância da imagem nesses formatos pode ser exemplificada pelo anúncio publicitário da revista *O Cruzeiro* publicada no jornal *Diário da Noite* do dia 15 de julho de 1970, cujo texto se concluía da seguinte forma: “Os melhores fatos e fotos e as grandes manchetes estão em *O Cruzeiro*” (grifo do autor).

oriundos redações de jornais<sup>159</sup> e revistas<sup>160</sup> precursores de linguagens jornalísticas modernas em ascensão naquele contexto.

À medida do crescente uso de imagens nos noticiários televisivos e do crescimento do público da televisão, que destina-se a uma audiência cada vez mais ampla e heterogênea, conforma-se uma linguagem específica no jornalismo televisivo, distinta dos jornais impressos. A importância da imagem, que ocupa na televisão um lugar tão ou mais central que o texto, por exemplo, requer que haja, na equipe dos noticiários, profissionais com alguma “sensibilidade para a imagem”. Assim, ao mesmo tempo que os noticiários e outros programas jornalísticos tomaram uma importância cada vez maior nas grades programáticas da televisão, as habilidades de comunicação a públicos ampliados e de uso da imagem, que já se desenvolviam no cinema, na publicidade e no promissor mercado das revistas ilustradas, passou a fazer parte das habilidades valorizadas dentro das produções dos noticiários televisivos.

Por isso, no caso da *TV Globo*, símbolo da televisão brasileira moderna, destaca-se o papel central preenchido por profissionais oriundos de instâncias de produção cultural de publicidade no desenvolvimento de radiodifusão e televisão, que tem o efeito de eleger profissionais deste ramo altamente rentável a posições de comando e cujas responsabilidades também abrangiam a produção jornalística. Walter Clark e José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, cuja ascensão profissional se deu parcialmente graças a esses espaços de produção cultural, e Fernando Barbosa Lima e Mauro Salles, que ao afastarem-se da televisão encontram na publicidade a oportunidade de diversificarem suas atividades, são os principais exemplos das íntimas relações entre televisão e publicidade nas lógicas das trajetórias profissionais de figuras de destaque do jornalismo televisivo sobretudo a partir da segunda metade dos anos 1960. Paralelamente, nos anos 1970, há uma crescente participação de profissionais próximos ao cinema nas produções telejornalísticas. Conforme será tratado de forma mais aprofundada na terceira parte desta tese, o perfil desses profissionais se caracterizava por um maior engajamento político, e suas trajetórias foram construídas sobretudo em espaços de produção televisiva que, dentro de conjunturas específicas, gozavam de maior autonomia em relação a injunções do mercado. O espaço ensejado a esses profissionais em determinadas posições do sistema televisivo brasileiro evoluiria ao ritmo das

---

<sup>159</sup> No caso francês, o *France-Soir* e o *Parisien Libéré*; no caso brasileiro, aqueles que empreenderam as reformas dos anos 1950 e 1960, sobretudo o *Diário Carioca* e o *Jornal do Brasil*.

<sup>160</sup> *L'Express* e *Paris-Match* no que diz respeito ao caso francês, e *O Cruzeiro* e *Manchete* no que concerne o caso brasileiro.

transformações dos anos 1970 que engendrariam, a partir da década seguinte, o afastamento destes da televisão.

No que diz respeito à constituição das formas específicas do jornalismo televisivo dominado por lógicas comerciais, cujos traços específicos delineados neste período se consolidariam e se aprofundariam em momentos posteriores, é forçoso reconhecer as influências do jornalismo de televisão americano, e seu traço característico de construção de personalidades cuja assinatura funciona como uma sorte de *grife*, constituindo-se em uma peça central na estratégia de valorização dos programas.

Na televisão norte-americana, de forma semelhante ao caso francês, isso ocorre não apenas nos noticiários, mas também em programas como o *newsmagazine 60 minutes*, um programa de grande sucesso, consolidado até hoje na programação noturna da *CBS*, cujo formato inspirou a criação de outros programas, como o *20/20*, na rede *ABC* em 1978 - ambos com uma hora de duração e exibidos às 22:00<sup>161</sup>. Esta revista eletrônica, concebida por Don Hewitt<sup>162</sup>, constitui um marco no processo transformação do repórter de televisão em celebridade. Seus repórteres – como Mike Wallace, Harry Reasoner, Dan Rather, Lesley Stahl e Ed Bradley – tornaram-se tão reconhecíveis quanto as personalidades políticas e do *show-business* que eles entrevistavam<sup>163</sup>.

Enquanto, nos Estados Unidos, no primeiro noticiário da *CBS*, criado em 1948<sup>164</sup>, o apresentador Douglas Edwards dava seu nome ao programa, o telejornal francês não possui nenhum apresentador até 1954<sup>165</sup>. E mesmo a partir deste ano, assim como nos maiores países

---

<sup>161</sup> Criado em 1968, *60 minutes* inaugura a década de 1980 como programa de televisão favorito dos americanos, e altamente rentável. Em 1978, essa revista eletrônica de informação era transmitida aos domingos às 19 horas, e o minuto do comercial durante sua transmissão custava US\$215.000 enquanto o custo de produção de cada episódio era inferior a US\$200.000 (Ponce de Leon, 2015, p. 132).

<sup>162</sup> Don Hewitt, um profissional com passagem em diferentes meios jornalísticos (impresso e radiofônico) e na *ACME News Pictures*, que distribuía fotografias para jornais impressos. Contratado em 1948 pela *CBS* aos 25 anos, Hewitt tivera, após abandonar a *New York University*, experiência no jornalismo impresso (no *The New York Herald Tribune*) - assim como seu pai (no *Boston Herald American*) -, e como editor na agência *The Associate Press*, e em um consórcio que fornecia fotografias a jornais - a *ACME News Pictures*. Na televisão, assumiu cargos de produção e direção.

<sup>163</sup> *New York Times*. Disponível em: <[https://www.nytimes.com/2009/08/20/business/media/20hewitt.html?pagewanted=2&\\_r=1&hp](https://www.nytimes.com/2009/08/20/business/media/20hewitt.html?pagewanted=2&_r=1&hp)>. Acesso em 10/06/2019.

<sup>164</sup> Na televisão americana já a partir dos anos 1940, foi uma prática comum que os programas jornalísticos apresentassem em seus títulos os nomes do jornalista a quem incumbe a apresentação dos programas. São exemplos disso: *Douglas Edward with News* (1948 – 1962, na *CBS*), *The Huntley-Brinkley Report* (1956 – 1970 na *NBC*), *The Mike Wallace Interview* (1957 – 1960), *David Brinkley's Journal* (1961 – 1964, na *NBC*), *The CBS Evening News with Walter Cronkite* (1962 – 1981 na *CBS*), *The Robert MacNeil Report* (1975 – 1995, na *PBS*), *The MacNeil/Lehrer Report* (1975 – 1983 na *PBS*).

<sup>165</sup> A título de comparação, mencionemos o caso inglês. A Inglaterra é uma exceção à prática de atribuir a apresentação de noticiários a locutores não jornalistas, posto que o noticiário do canal concorrente da *BBC*, o *ITV*, foi desde o início apresentado não por um locutor, mas por um jornalista responsável pelo seu próprio texto



européus, não é adotada a prática do apresentador fixo; em outras palavras, diferentes apresentadores se alternavam seja durante uma edição do programa, seja entre as diferentes edições diárias transmitidas durante a semana.

O estelato do apresentador de noticiários, cujo apresentador fixo é o alicerce, faceta assumida desde cedo na televisão americana, e também no Brasil<sup>166</sup>, permaneceu por um longo tempo ausente do caso francês mas, conforme veremos na parte seguinte deste trabalho, se consolidaria e se tornaria um traço central da televisão francesa à medida que o sistema televisivo se emancipa da tutela exclusiva do Estado<sup>167</sup>.

---

(Bourdon, 2011, p. 123 – 124). A *BBC*, quando exhibe seus locutores em 1955, o faz sem nomeá-los, por receio de ameaçar a imparcialidade do programa (Wheen, 1985, p. 72).

<sup>166</sup> Figuras como Heron Domingues, Hilton Gomes, Luiz Jatobá são os principais representantes, aos olhos do público, do jornalismo televisivo até o início dos anos 1970. A partir de então, os longevos locutores - e não jornalistas - do *Jornal Nacional*, Cid Moreira e Sergio Chapelin, seriam os mais notórios representantes da profissão aos olhos do grande público até 1996, quando são afastados desta função.

<sup>167</sup> As respectivas práticas de pôr ou não em cena determinados tipos profissionais são sintomáticas de formas distintas de consagração profissional de personalidades da televisão nos respectivos sistemas televisivos. De 1963 a 1965 é testada na televisão francesa a fórmula do apresentador único em uma edição - em rotação de um dia ao outro - mas é abandonada. Neste período, são locutores – quase sempre não-jornalistas – que assumem a função. Ou seja, rejeita-se permitir que jornalistas tornem-se estrelas, que acumulem níveis de consagração simbólica que os alçasse ao patamar de personalidade pública.

### Parte III: O lugar do jornalismo na televisão. Anos de diversificação

Nos anos 1970 e 1980, ocorre uma renovação das linguagens do jornalismo de forma geral, relacionadas a novas maneiras de informar-se sobre temas públicos. Dentre essas mudanças, merecem destaque a representação da política sob formas menos institucionais e o desenvolvimento de rubricas especializadas.

Neste contexto, emerge a figura do especialista, ao qual se recorre para comentar dimensões específicas da atualidade. O desenvolvimento, na imprensa, de rubricas especializadas enseja espaço para a consolidação de novos segmentos do mercado de trabalho do jornalismo dentre os quais destaca-se o jornalismo econômico<sup>1</sup>. Este conheceria, então, uma progressiva valorização<sup>2</sup>, quando o desenvolvimento do mercado de consumo esbarra em conjunturas de recessão econômica que levariam à adoção de políticas econômicas neoliberais, engendrando a um só tempo demandas de comunicação por parte das classes dominantes em vista de uma legitimação das políticas econômicas implementadas, mas também por parte do público por um tipo de jornalismo “utilitário” capaz de orientá-lo econômica e financeiramente.

Nesse contexto, consolidam-se tendências no sentido da diversificação de linguagens no jornalismo televisivo que a década anterior já prefigurava. Na televisão, o trabalho do jornalista especializado em economia - bem como o do jornalista especializado em política - encontram espaços de atuação próprios à medida que a programação jornalística da televisão se diversifica seja por meio da criação de formatos novos, seja pela adaptação de formatos antigos enfraquecidos sob o efeito das injunções políticas de períodos autoritários. Ao lado de programas especializados nestes temas, formatos emergentes de noticiário abrem espaço para estes perfis ao incluírem reportagens mais aprofundadas, notícias comentadas por especialistas convidados aos programas e entrevistas com especialistas<sup>3</sup>.

Enquanto no caso francês formatos de programas de debates já haviam sido objeto de um importante desenvolvimento e haviam se consolidado nas grades de programação das emissoras, em espaços dominantes da televisão brasileira gêneros do entretenimento tenderam a predominar em detrimento de programas de informação que, dentro do contexto autoritário

---

<sup>1</sup> A respeito do desenvolvimento do jornalismo econômico no Brasil, recomendo a leitura do trabalho de Alzira Alves de Abreu (Abreu, 2003) e, a respeito do caso francês, a tese de doutorado de Julien Duval (Duval, 2000).

<sup>2</sup> São indícios disso a criação de uma editoria de economia no jornal *O Globo* na década de 1970 - o crescimento quantitativo da redação do jornal econômico *Gazeta Mercantil*, que passa de 20 jornalistas em 1972 a 49 em 1973 e 96 em 1975 (Alves, 2003, p. 41; Lachini, 2000, p. 46 apud *Ibidem*, p. 44).

<sup>3</sup> Conforme seus horários de exibição, esses noticiários apresentam feições próprias. Os noticiários programados para horários tardios, bem como os formatos dos noticiários matutinos inscrevem-se neste movimento.

dos regimes militares e de expansão do sinal da televisão, foram afastados de espaços valorizados da televisão, programados em horários tardios ou exibido por emissoras menores.

Devido à diversificação de seus públicos, de forma semelhante ao que ocorrera no jornalismo escrito e em outros âmbitos de produção cultural na segunda metade do século XX, a evolução das linguagens específicas da televisão seguiu um movimento no sentido do relativo apagamento das fronteiras entre dois princípios de produção outrora diferenciados: o da produção destinada a públicos ampliados e o da produção a públicos restritos.

Ainda que careçam de um alto rigor analítico, as categorias “entretenimento” e “jornalismo” são úteis para referir-se a formatos distintos de programas televisivos cujas linguagens e formatos passam a se caracterizar pelo aumento da hibridez que se consolida nas décadas finais do século XX<sup>4</sup>. Ainda que se tratem de categorias cujos limites são porosos, elas satisfazem o propósito de demonstração uma vez que servem, no âmbito deste argumento, como noções relacionais destinadas a pôr em evidência o processo de hibridização que passa a caracterizar a confecção de programas cujos formatos e conteúdos não obedecem as clivagens que caracterizaram programas em fases anteriores da história da televisão.

O recurso à estratégia de rentabilizar a notoriedade de convidados - personalidades públicas seja da política, seja do mundo do espetáculo ou intelectual – traço característico da televisão e dos meios de comunicação em escala ampliada de forma geral, torna-se cada vez mais passível à consagração de anfitriões dos programas de entrevista<sup>5</sup>. Superado o preconceito de que era objeto nos períodos iniciais sobretudo na França, à medida que a televisão se consolida como um veículo central para a consagração pública de agentes dos campos político, artístico e cultural, avolumam-se as participações de figuras consagradas em programas de entrevista. No caso brasileiro, no que diz respeito à participação de personalidades políticas nesse gênero de programas, o ano de 1979 - da Lei da Anistia e a transição democrática da primeira metade da década de 1980 constituem marcos importantes pois políticos exilados retornariam ao país e empreenderiam campanhas eleitorais para as quais as aparições na televisão seriam decisivas. Na interlocução com figuras públicas, a entrevista torna-se então um espaço capaz de ensejar consagração a jornalistas de televisão e, de forma geral, aos apresentadores de programas que recorrem à entrevista.

---

<sup>4</sup> No Brasil, a transmissão de reportagens jornalísticas em programas de auditório como o *Programa do Gugu* (Bergamo, 2005) exemplifica bastante bem essa “mistura de gêneros”. No caso francês um conjunto de programas passariam a ser categorizados como pertencentes ao gênero “infotainment”, neologismo oriundo da junção das palavras *information* e *entertainment*.

<sup>5</sup> Esse tipo de programas conhece um tal fortalecimento a partir de então que passaria a figurar como formatos à parte, como o chamado *talk-show*.

Desde os anos 1990, ambas experiências – francesa e brasileira - são objeto de um fenômeno geral similar de diversificação das linguagens do jornalismo televisivo e de hibridização entre jornalismo e entretenimento. Mas a forma específica em que esse fenômeno geral se manifesta em cada caso determina os trunfos que se demonstram rentáveis e aos quais passa-se a recorrer como móvel de disputa dentro da lógica da televisão concorrencial – do ponto de vista dos profissionais inseridos no mercado de trabalho do telejornalismo, mas também das emissoras. A análise comparada do desenvolvimento das linguagens e formatos dos programas, da hierarquia dos gêneros televisivos e das estruturas profissionais do mercado de trabalho do telejornalismo, condicionados por contingências específicas, revela traços sistêmicos das configurações sociais dos mercados de bens simbólicos dos dois países.

## **Capítulo 5 – A televisão francesa e o domínio dos jornalistas**

Na segunda parte desta tese vimos a importância de jornalistas e de programas de reportagens e de debates na televisão francesa desde a década de 1960, quando a televisão era fortemente controlada pelos grupos articulados em torno de De Gaulle. Acumulando postos de direção de canais com atuações em alguns dos espaços televisivos abertos a jornalistas como programas de reportagens e de debates, a interlocução direta com políticos proeminentes e a apresentação de noticiários, jornalistas da televisão francesa tiveram notoriedade cada vez mais reconhecida não apenas aos olhos do grande público mas também dos grupos que se sucedem no poder.

Inicialmente quase sempre oriundos desses mesmos círculos políticos, de estações públicas de rádio ou de jornais gaullistas como o *France-Soir* ou de revistas ilustradas emergentes e muito exitosas durante os governos De Gaulle como *Paris-Match*, um grupo seleto de jornalistas tiveram carreiras ascendentes não apenas dentro dos departamentos de jornalismo de televisão mas também na hierarquia do órgão público de rádio e televisão francesa. Da década de 1980 em diante, outros critérios de recrutamento – como a titulação acadêmica de instituições de formação de elite –, passam a servir como marcadores de legitimidade para a entrada no mercado de trabalho da televisão francesa, estruturada doravante entre emissoras privadas e públicas operando em regime de concorrência. De forma geral, nota-se um recuo aparente de lógicas políticas nesses recrutamentos.

As linguagens telejornalísticas também evoluíram significativamente desde então. Durante as duas últimas décadas do século XX, na França, assim como no Brasil, mudanças nas conjunturas econômica e política transformam os princípios de hierarquização das pautas

jornalísticas não apenas na televisão mas também na imprensa. Também a maneira como os políticos são representados na televisão, veículo que se tornara uma peça central na vida política da 5ª República<sup>6</sup>, se transforma. Já em meados dos anos 1970, a *mise en scène* dos políticos na televisão se modificava em benefício de uma representação menos magistral. Um precedente importante dessas mudanças é o uso, nos debates entre os presidentiáveis Giscard d'Estaing e François Mitterrand em 1974, de enquadramentos de filmagem mostrando as reações do interlocutor durante as falas de seu adversário político, rompendo com o formato anterior que se restringia à uma tribuna que lhes era disponibilizada alternadamente. Esse exemplo aparentemente anedótico é sintomático das novas linguagens que se aprofundariam no sentido da dessacralização da política e das representações dos políticos veiculadas pela televisão.

O “face a face” entre políticos, embora um formato televisivo consolidado, prestava-se melhor a períodos políticos anteriores aos anos 1980, dominados pela bipolarização, e passa a apresentar sinais de obsolescência e não mais angariar públicos importantes. De um lado, as performances tornam-se fortemente controladas e assépticas – devido ao crescente regramento do formato. De outro lado, alguns políticos mostram-se reticentes ao formato, devido ao fato do domínio das regras próprias da linguagem televisiva tornarem-se cada vez mais decisivas para uma prestação “bem sucedida”. Assim, nos anos 1980, emergem outros formatos para a representação televisiva dos políticos, como os debates com vários convidados ou a entrevista. O formato do programa *Questions à Domicile*, transmitido de 1985 a 1989, no canal *TF1*, exemplifica bastante bem as novas formas de representação dos políticos na esteira do processo de dessacralização da política na televisão francesa. Ali, políticos notórios eram entrevistados em sua residência, em uma narrativa descontraída que trazia traços de sua personalidade e de seu estilo de vida.

Mesmo os debates de tipo “face a face” se modificaram em benefício de um formato mais mediado por jornalistas. Mitterrand<sup>7</sup> que, adepto das longas demonstrações, fora colocado em uma posição defensiva frente às interrupções e pontuações assertivas de Giscard d'Estaing no debate presidencial de 1974, impõe suas regras para os debates presidenciais de 1981. Buscando evitar o confronto direto, ele impõe, em 1981, que todas as questões sejam feitas por jornalistas da imprensa, escolhidos dentre os nomes que ele submete ao crivo de

---

<sup>6</sup> A afirmação do criador, produtor e então apresentador do programa de debates *La Marche du Siècle* (transmitido de 1987 a 2000, semanalmente, às 20h45, inicialmente por *France 2* – 1987-1989 e, em seguida, por *France 3*), Jean-Marie Cavada, é eloquente: “Há quinze anos, era preciso suplicar homens políticos para que viessem à TV. Esta semana, quatro ministros me ligaram” (Revista *Télérama*, 2181, edição de 30 de outubro de 1991, p. 20).

<sup>7</sup> Presidente francês de 1981 a 1995.

d’Estaing. Os encontros de 1981 marcam uma relativa ruptura ao afastar dos debates presidenciais os jornalistas da televisão em benefício de jornalistas da imprensa, considerados menos subordinados ao regime em vigor<sup>8</sup> (Delporte, 2001a, p.84; 2001b, p.114).

Ao lado dos confrontos entre líderes políticos que são, nos anos 1980, raros e organizados sobretudo em períodos de consultas eleitorais, programas políticos regulares apresentavam as mesmas características e tinham, devido à sua regularidade, “um peso funcional ainda mais importante no campo político” (Champagne, 1988, p. 98). Foi o caso do programa de entrevistas *L’Heure de Vérité*, criado em 1982 e transmitido mensalmente até 1991 e semanalmente de 1991 a 1995 no canal *France 2*. Programado às 20h30 da noite, horário de grande audiência, a partir de 1985 era considerado como uma verdadeira instituição do jogo político, “um programa que muitos enxergam como uma consagração” (*Le Monde*, edição de 06 de maio de 1985 apud *Ibidem*).

Ambos formatos (do debate e da entrevista, com vários convidados) atribuem mais peso aos jornalistas (Delporte, 2001, p. 89). Em *L’Heure de Vérité*, por exemplo, o convidado é sabatinado simultaneamente por três jornalistas credenciados por longas experiências em posições de prestígio em jornais importantes, em programas de rádio e televisão.

O programa oferece ao público debates qualificados e aprofundados, um único convidado dispondo de uma edição inteira, de mais de uma hora de duração, para se exprimir sobre as pautas do momento. A formação e a experiência no jornalismo político dota os jornalistas convidados de “uma indiscutível expertise sobre as lutas políticas, sua história, dos programas, dos ‘golpes’ táticos praticados por seus inúmeros convidados” e do fino conhecimento das declarações – frequentemente contraditórias – feitas à imprensa (Néveu, 1989, p. 64).

Contudo, programas políticos, de forma geral, conhecem um nítido declínio em audiência. Embora transmitido pela televisão pública, para manter o *L’Heure de Vérité*, os responsáveis tiveram de conciliar a proposta com índices satisfatórios de audiência. Isso determina, em grande medida, os moldes em que é elaborado o programa e as personalidades políticas convidadas. As repetidas participações do polêmico político de extrema-direita Jean-Marie Le Pen suscitou, por exemplo, críticas por parte da imprensa, que são rebatidas pelo apresentador e criador do programa, François-Henri de Virieu. A respeito dos critérios para selecionar o convidado, ele se justifica, em 1987, pela necessidade convidar figuras públicas

---

<sup>8</sup> Em 1981, Giscard d’Estaing chegava ao termo de seu mandato presidencial.

já muito conhecidas<sup>9</sup>. Em 1991, diz: “Para manter os programas nos quais acreditamos, devemos conseguir audiência. Daí nossa tendência, às vezes, de buscar populistas”<sup>10</sup>.

As injunções mercadológicas conjugadas com uma busca de superação da imagem de uma televisão distante do público engendram, também, outros tipos de recursos, como o uso de tecnologias interativas (o público participa enviando questões, algumas das quais são feitas ao vivo em estúdio ao convidado). Esses recursos permitem que, diante dos responsáveis políticos, o jornalista encarne o papel de “porta-voz da opinião pública”, representando, na interlocução direta com os quadros da política, as críticas do público. Dentro do contexto de crise da representação política, esse papel é tanto mais rentável simbolicamente para os jornalistas quanto confortável, já que lhes permite intervir sobre a conduta das questões públicas sem a obrigação de formular soluções, contentando-se em alinharem-se a valores tidos como legítimos como modernidade e abertura à sociedade civil (Néveu, 1989, p. 67 – 68).

A fim de compreender essas novas linguagens do jornalismo televisivo que esse período inaugura e que acompanhariam as décadas seguintes, é preciso levar em conta que a transição que atinge sua forma mais acabada nos anos 1990 na televisão francesa toma a forma discursiva da “superação” do jornalismo televisivo praticado até então sob tutela direta do Estado, em que as conviências com o poder político por parte dos jornalistas eram demasiadamente evidentes.

Já nos anos 1980, as estratégias comerciais de um programa como *L’Heure de Vérité*, para se proteger da queda de audiência que afeta os programas políticos de forma geral, levam a uma demarcação voluntária em relação ao histórico de subordinação ao poder da televisão francesa e dos programas que colocavam em cena os políticos até os anos 1970. Na apresentação da edição do dia 13 de fevereiro de 1984, por exemplo, as “regras do jogo” são lembradas a Jean-Marie Le Pen, convidado do programa: “Esse programa não é uma tribuna. É um programa de questões sem complacência e de respostas sem discurso”. Para reforçar a “independência” dos jornalistas convidados para formular as perguntas, fala-se em um “enfrentamento” entre o convidado e os jornalistas.

No entanto, essa superação condiz, sobretudo, às estratégias discursivas de legitimação que essa nova elite do jornalismo multimídia<sup>11</sup> empreende através das imagens de si que veiculam. À forma direta de controle político de antes sucedem formas mais sutis e menos

---

<sup>9</sup> *Libération*, edição do dia 03 de abril de 1987.

<sup>10</sup> Em entrevista à revista *Télérama*, N° 2181, do dia 30 de outubro de 1991, p. 25.

<sup>11</sup> Considerando a atuação concomitante desses jornalistas no jornalismo impresso, no rádio e na televisão, seria redutor falar em “jornalistas de televisão”.

explícitas (e talvez até menos conscientes) de convivência. Em primeiro lugar, porque, cada vez mais, a relação entre os jornalistas e os políticos é uma relação de colaboração e de dupla dependência; o primeiro rentabiliza a presença do político que se traduz em índices de audiência, o segundo depende do espaço ensejado pelo primeiro para angariar popularidade.

Em segundo lugar, essas novas formas de convivências são também ideológicas, aferíveis na semelhança das trajetórias sociais e escolares. Tratando-se da composição do grupo mais proeminente dos apresentadores, produtores e aqueles com importantes participações como questionadores, a formação não em universidades, mas em “escolas de jornalismo reconhecidas”<sup>12</sup> seria, a partir dos anos 1980, cada vez mais comum. Nas décadas seguintes, a televisão tornou-se, de forma geral, um destino privilegiado aos egressos dessas escolas. Em outras palavras, dentro do conjunto de jornalistas diplomados por essas escolas, é alta a proporção dos que trabalham para a televisão quando comparada a outros veículos. Em 1999, as emissoras de televisão empregavam 12,4% do total dos jornalistas franceses titulares de uma carta de imprensa, mas a proporção da população de jornalistas diplomados pelas escolas trabalhando na televisão era de 23,7%<sup>13</sup> (Devillard, Lafosse, Leteinturier, Rieffel, 2001, p. 98).

Como efeito de percursos escolares similares, a elite dos jornalistas multimídia e a elite dos dirigentes políticos – assim como as elites de forma geral - pertencem a um mesmo universo, separado do restante da sociedade. A ação pedagógica das formações de elite que são as grandes escolas francesas – das quais provém a maior parte das estrelas do jornalismo da televisão francesa a partir dos anos 1980-1990 bem como parte significativa dos dirigentes políticos – é também uma ação de consagração, um “rito de instituição” visando produzir um grupo separado, e sagrado (Bourdieu, 1989a, p. 101). De forma geral, as “escolas” francesas recrutam seus alunos por concurso e preparam os grandes quadros da política, dos negócios e da cultura. Oriundos de origens sociais similares, os egressos dessas escolas, grupo vivido como uma espécie de “segunda família”, entretém entre si um sentimento de solidariedade e conformam um grupo dominante que, ao fim e ao cabo, é marcado por uma “homogeneidade das estruturas mentais” tanto mais forte quanto esta solidariedade funda-se também em uma certa experiência de “harmonia social” ao longo dessas formações.

As classes preparatórias às grandes escolas e essas grandes escolas elas mesmas respondem muito melhor que as faculdades às expectativas da grande burguesia de negócios, por muito tempo reticente em relação ao ensino público e preocupada em

---

<sup>12</sup> Desde 2013, existem 14 escolas francesas de jornalismo reconhecidas.

<sup>13</sup> Na imprensa esses valores são, respectivamente, de 72,8% e 55%, no rádio, 8,5% e 12,3%, em agências de notícias, 5,1% e 9%. Ou seja, os principais destinos profissionais dos egressos dessas escolas são, em ordem decrescente, a televisão, as agências de notícias, o rádio e a imprensa (Ibidem).



arrancar suas crianças dos “perigos” e das “tentações” da vida estudantil e da influência corruptora do meio intelectual. [...] a verdadeira cisão que instituem essas “segundas famílias”, com as quais as famílias da burguesia instauram um contrato de delegação incondicional, se estabelece não com a família, mas com os excluídos, o comum dos estudantes ordinários e, *a fortiori*, os não-estudantes. [...] Mas sobretudo, quando ele é conhecido e reconhecido como eleição legítima, o processo de cisão social e de segregação que institui em grupo separado um conjunto de eleitos cuidadosamente selecionados engendra em si um capital simbólico tanto mais importante quanto o grupo é restrito e exclusivo. O “monopólio”, quando é reconhecido, se converte em nobreza” (Bourdieu, 1989a, p. 109. Tradução do autor)

Assim, o capital escolar obtido nessas instituições de ensino superior de elite, como o *Institut d’Études Politiques de Paris*, a *École Supérieure de Journalisme de Lille* ou o *Centre de Formation de Journalistes* - demonstra ser um trunfo quase necessário ao acesso às mais altas posições do jornalismo de televisão. É o caso, por exemplo, dos três principais jornalistas convidados ao *L’Heure de Vérité*.

**Tabela 5: Trajetórias profissionais de jornalistas políticos multimídia**

	<b>Alain Duhamel</b>	<b>Albert du Roy</b>	<b>Jean-Marie Colombani</b>
<b>Formação</b>	<i>Institut d’Études Politiques de Paris</i>	<i>École Supérieure de Journalisme de Lille</i>	<i>Institut d’Études Politiques de Paris e Université Paris-II</i>
<b>Trajetória</b>	Colunista:	Repórter na rádio <i>Europe I</i> (1961). Chefe de	Jornalista da <i>ORTF</i> (1973) e no escritório do canal <i>France</i>

<b>profissional fora da televisão (não exaustiva)</b>	Jornal <i>Le Monde</i> a partir de 1963. Nas rádios <i>France Culture</i> e <i>Europe 1</i> (1974 – 1999). Jornal <i>Libération</i> a partir de 1992 até os dias atuais  Participações frequentes em diversos <i>magazines</i> da televisão francesa até os dias atuais	redação adjunto na revista <i>L'Express</i> (1970). Chefe de redação na revista <i>Le Nouvel Observateur</i> (1981). Diretor da revista <i>L'événement du Jeudi</i> (1985). Editorialista na rádio <i>RMC</i> (1985-1997). Colunista nos jornais <i>Le Parisien</i> (1986-1991) e <i>La Tribune</i> (1988-1992). Entrevistador na rádio <i>France Inter</i> (1990-1991)	3 na Nova Caledônia, ao mesmo tempo: correspondente <i>freelancer</i> para o jornal <i>Le Monde</i> . Chefe da editoria de política (1983), chefe de redação (1990), diretor (1994) do jornal <i>Le Monde</i> . Colunista político na rádio <i>France Inter</i>
<b>Principais participações na televisão</b>	<i>Co-animateur</i> e convidado fixo em diversos programas políticos e de entrevista a partir de 1970. Mediador do debate televisivo do segundo turno das eleições presidenciais de 1974.	Chefe de redação e editorialista (1982) e chefe de redação (1985) no canal <i>Antenne 2</i> . Diretor-geral adjunto do canal <i>France 2</i> (1997)	Programa <i>L'Heure de Vérité</i> e <i>Questions à Domicile</i>
<b>Publicações</b>	Pelo menos 20, entre 1980 e 2018	Pelo menos 8, entre 1966 a 2007	Pelo menos 19, entre 1984 e 2013

Ao observar as trajetórias escolares e profissionais desses jornalistas, compreende-se melhor as estreitas relações entre classe política e os maiores expoentes do jornalismo audiovisual francês – televisivo, radiofônico - e impresso.

Nos anos 1990, este tipo de relações foi objeto de análise das ciências sociais, de livros e publicações em jornais como *Le Monde Diplomatique*<sup>14</sup> e pela associação de crítica de mídia *ACRIMED*<sup>15</sup>, e justificou a mobilização de categorias de análise como “mundo midiático-político”<sup>16</sup> para circunscrever esse espaço social compartilhado.

O caso de Alain Duhamel fornece uma boa ilustração da onipresença de alguns jornalistas multimídia:

[...] Alain Duhamel entrevistava oito vezes nas ondas nacionais entre o sábado 07 de janeiro às 22h30 e a terça 10 de janeiro às 20h (1995). Sábado à noite, ele participa longamente do programa literário de *France 3*. Domingo de manhã, às 8h40 em *Europe 1*, ele se dedica a seu “face a face” semanal com Serge July<sup>17</sup>. Ao meio-dia, ele interroga Nicolas Sarkozy<sup>18</sup> em *L'Heure de vérité* (*France 2*). Segunda às 7h25,

<sup>14</sup> Serge Halimi, *Un journalisme de révérence*, Le Monde Diplomatique, Fevereiro de 1995,

<sup>15</sup> Para uma análise comparada dos observatórios de mídia brasileiros e franceses que emergem na segunda metade dos anos 1990, ver Pedro Martins Serra (2020).

<sup>16</sup> “Os poderosos carentes de pensamento pedem socorro aos pensadores carentes de poder, que se apressam em lhes oferecer os discursos de justificação que eles esperam. E tudo procede da melhor maneira possível no melhor dos mundos midiático-políticos. Quanto aos pesquisadores, que constroem conhecimentos capazes de esclarecer a ação política, pouco atenta-se aos resultados de seus trabalhos” (Pierre Bourdieu, em entrevista à revista *L'Express*, edição de 18 de março de 1993, tradução e grifo do autor).

<sup>17</sup> Então diretor do jornal de esquerda *Libération*.

<sup>18</sup> Então porta-voz do governo do Primeiro-ministro Balladur sob presidência de Mitterrand.

ele “editorializa” em *Europe 1* antes de dirigir às 19 horas, o *Club de la Presse*<sup>19</sup> que recebe M. Robert Hue<sup>20</sup>. Tão logo este programa terminado, às 20h, ele se precipita aos estúdios de *France 2* para, a partir das 20h30, interrogar Jacques Chirac<sup>21</sup>. Terça às 19h, ele é o convidado do programa de Guillaume Durand em *LCF*<sup>22</sup>. E, algumas horas mais cedo, sua crônica cotidiana em *Europe 1* tivera por tema : « Jacques Chirac onipresente » [...] (Halimi, S. *Un Journalisme de révérence, Le Monde Diplomatique*, edição de fevereiro de 1995. Tradução do autor)

Os programas culturais conhecem um declínio ainda mais decisivo do que aquele dos programas políticos. Passível de ensejar notoriedade pública a agentes com alto capital cultural, como jornalistas atuantes em espaços de prestígio cultural na imprensa escrita, na produção e na apresentação de programas culturais<sup>23</sup> (notadamente os que se dedicam especificamente à literatura), não teriam, nos anos 1990, o mesmo lugar que tiveram até então na programação.

O programa *Apostrophes* é um caso emblemático; exibido semanalmente às 20h30 - horário de grande audiência<sup>24</sup> - logrou índices de audiências consideráveis, chegou a reunir 2 milhões de telespectadores (Almeida; Delporte, 2003, p. 390-392) e se consolidou na grade programática. Inaugurado em 1975, encerra-se em 1990 quando seu horário de transmissão passa ser ocupado por outros formatos de programas.

Este programa, que seguia o formato de programas de entrevistas e debates, reunia de quatro a cinco convidados, quase sempre autores que promoviam o lançamento de seus livros. A rentabilidade econômica e simbólica de tais espaços televisivos pode ser mais bem compreendida se pensada em relação, em primeiro lugar, a demandas simbólicas pré-existentes relacionadas a hábitos de consumo cultural<sup>25</sup> e, em segundo lugar, pela frequente versatilidade profissional de personalidades que, consagrados no mundo da política ou do espetáculo, encontram na condição de autores uma estratégia de manutenção de seu reconhecimento público, cujo rendimento simbólico é alavancado pelo programa. O depoimento de Pierre Tchernia (convidado para a edição de *Apostrophes* exibido no dia 21/03/1975), que se dedicou ao cinema após participar das produções pioneiras do primeiro noticiário televisivo francês exercendo, entre outras, funções de repórter, é ilustrativo. Questionado sobre a dificuldade de escrever seu livro de memórias, responde:

<sup>19</sup> Programa radiofônico dominical de *Europe 1* em que um político discute com jornalistas da imprensa.

<sup>20</sup> Então secretário nacional do Partido Comunista Francês.

<sup>21</sup> Então prefeito de Paris, eleito presidente da França em maio do mesmo ano.

<sup>22</sup> Emissora especializada em jornalismo, criada em 1994 pelo grupo *TF1*.

<sup>23</sup> Vale lembrar que uma das três “missões” do serviço público do audiovisual francês é, ao lado da distração e da informação, a cultura. Tratam-se, aliás, dos mesmos três pilares definidos por John Reith em 1927 para reger a *British Broadcast Corporation*, primeira rede de televisão da Europa, fundada em 1932.

<sup>24</sup> O programa era exibido às sextas-feiras, no então *Antenne 2* (hoje *France 2*).

<sup>25</sup> Pois fundamenta-se em homologias estabelecidas com seu público, ou seja, a partilha do gosto pela leitura e no subsequente reconhecimento do interesse do público pelos autores convidados.

Sim, foi muito estranho. Pediram-me que o escrevesse. Eu pensei: “que curioso pedirem que eu escreva memórias”. Mas enfim, como todo mundo tem escrito livros... os profissionais do espetáculo, após buscarem notoriedade através da imagem, o fazem por meio da escrita. Então pensei: “Bom, vamos lá” (Grifos e tradução do autor)<sup>26</sup>.

Sinal da posição que ocupa esse gênero de programas televisivos no contexto dos anos 1970 e parte dos anos 1980 – legitimados pela audiência<sup>27</sup> mas submetidos igualmente a algum reconhecimento intelectual do apresentador e de seus convidados<sup>28</sup> – a trajetória profissional de seu apresentador e produtor, Bernard Pivot, segue um percurso clássico entre jornalistas franceses consagrados na imprensa cultural. Nascido em 1935, estuda Direito, passa por uma das escolas de jornalismo reconhecidas – o *Centre de Formation des Journalistes* -, e inicia sua carreira na imprensa trabalhando para o prestigiado suplemento cultural do jornal *Le Figaro* - o *Figaro littéraire* - de 1958 a 1971, onde assume o cargo de chefe de redação adjunto nos anos 1960. No rádio, torna-se cronista em 1970 e, 3 anos mais tarde, cria o programa *Apostrophes*.

Sintomático da posição social que ocupam alguns apresentadores da televisão francesa, entre o mundo da imprensa e o mundo da televisão – na qual assume-se a apresentação mas também idealização/produção/direção de programas -, a atuação profissional de Bernard Pivot na televisão conjuga-se, de forma concomitante, com a de direção de redação da revista mensal – *Lire* –, lançada por ele e Jean-Luis Servan-Schreiber<sup>29</sup> poucos meses após o lançamento de *Apostrophes*<sup>30</sup>.

O declínio do programa, bem como o fato do programa similar que Pivot cria em 1991<sup>31</sup> ser programado a um horário mais tardio - de menor audiência e menor valor publicitário – é um efeito da lógica concorrencial que se consolida na televisão francesa à

---

<sup>26</sup> INA Culture, Youtube.

<sup>27</sup> Note-se que, neste período, o público da televisão ainda encontrava-se em expansão. A proporção dos domicílios franceses com televisor passa de 79,1% em 1974 a 92% em 1984.

<sup>28</sup> Dentre os convidados do programa, destacam-se personalidades consagradas na política – François Mitterrand (nas edições de 07/02/1975 e de 15/09/1978) e Valérie Giscard d’Estaing (na edição de 27/07/1979) -, na literatura – Charles Bukowski (na edição de 22/09/1978), Georges Simenon (na edição de 27/11/1981), Marguerite Duras (na edição de 12/11/1984), nas ciências sociais – Pierre Bourdieu (na edição de 19/10/1982, em que apresenta o livro “A Distinção”), Claude Lévi-Strauss (na edição de 04/05/1984) - ou líderes espirituais como Dalai Lama (na edição de 12/04/1989).

<sup>29</sup> Da família Servan-Schreiber, altamente influente nos meios políticos e na imprensa francesa. Seu pai, Émile Servan-Schreiber fora co-diretor do jornal especializado em economia *Les Échos* - posto ocupado igualmente por Jean-Louis nos anos 1960 - e seu irmão, Jean-Jacques Servan-Schreiber, foi o fundador de *L’Express*, considerada pioneira do formato revista semanal de informações na França – na qual Jean-Louis trabalhou também nos anos 1960 após um estágio na imprensa americana. Jean-Louis Servan Schreiber participava, igualmente, do emblemático programa político *L’Heure de Vérité*, enquanto jornalista questionador dos convidados.

<sup>30</sup> Verbete “Bernard Pivot”, *Académie Goncourt*.

<sup>31</sup> Intitulado *Bouillon de Culture*.

medida que expande-se seu público e se consolida o processo de privatização da televisão, que acaba por privilegiar, nos horários de maior audiência, programas mais próximos do entretenimento em detrimento dos programas culturais. Um exemplo mais recente disto é o programa bimensal *Vol de Nuit*, dedicado à literatura, programado à 00H25 no canal *TF1*.

### *O rendimento crescente de gêneros do entretenimento*

Diferentemente da experiência brasileira, em que o entretenimento ocupara desde muito cedo os horários de maior valor da programação em que a multiplicação dos programas jornalísticos e a renovação de suas linguagens serviria como parte de uma estratégia compensatória de busca por prestígio e distinção por algumas emissoras diante do desprestígio engendrado por parte da programação televisiva, notadamente os programas de variedades, na França é possível dizer que a evolução da programação dos anos 1980 em diante fortaleceu o entretenimento, ou formatos que mesclam informação e entretenimento, em detrimento dos noticiários.

Em função da popularização do televisor como equipamento doméstico na França, os noticiários televisivos tornaram-se, historicamente, programas de enorme audiência. Graças a essa audiência, a notoriedade adquirida por jornalistas dos noticiários televisivos passa a ser passível de ser reconvertida à função de apresentação de outros tipos de programas, posição que lhes enseja rendimentos econômicos e simbólicos crescentes. Neste contexto de declínio relativo de programas de informação, alguns jornalistas da televisão francesa alcançam os mais altos graus de consagração fora da sua área específica, aproveitando o filão ascendente de formatos de programas de variedades.

Stéphane Collaro, formado em Direito<sup>32</sup>, apresenta noticiários televisivos no então canal único da televisão francesa durante 8 anos a partir de 1966 e se especializa na editoria de esportes. Após participar de um programa que segue o formato do noticiário televisivo mas que aborda a atualidade e os políticos de forma satírica<sup>33</sup>, passa a criar seus próprios programas de variedades e de auditório nos anos 1970. Verdadeira estrela da televisão francesa dos anos 1980, período de privatização da televisão em que a apresentação de programas de sucesso no setor de variedades passa a oferecer salários maiores que os de

---

<sup>32</sup> Na tradicional *Faculté de Droit de Paris*.

<sup>33</sup> *Le Petit Rapporteur*, transmitido em 1975 e 1976 na emissora *TF1*.

diretores de informação<sup>34</sup>, criou e apresentou programas de entretenimento como o *Bébête Show*. Este longo programa, exibido de 1982 a 1995 no canal *TF1* - privatizado em 1986 -, que se caracterizava por uma “mistura de gêneros” - trazia caricaturas de políticos fazendo uso de marionetes bem como colocava em cena um grupo de dançarinas seminuas -, perdeu progressivamente audiência à medida que se consagra outro programa de marionetes satirizando os políticos<sup>35</sup>. Collaro abandona a carreira televisiva no final no início dos 1990.

Para seus apresentadores, o jornalismo noticiário da televisão francesa passa a servir, portanto, de porta de entrada para o entretenimento televisivo. Sobretudo para os profissionais cuja posição - como a do jornalista esportivo - lhe permitia tratar de temas mais populares e falar, portanto, com públicos mais amplos. Com efeito, espaços de menor prestígio e maior autonomia dentro do jornalismo, como editoria de esportes, serviram como porta de entrada para figuras emblemáticas da televisão francesa que encontraram no entretenimento um trampolim para suas carreiras na televisão.

Para agentes já dotados de um grande capital cultural e social trata-se de uma via de acesso através da qual é possível integrar outros espaços de produção televisiva e, a partir daí, ampliar seu capital social junto a elites da política e do mundo do espetáculo, frutificar a notoriedade adquirida na televisão e obter elevados rendimentos em variados empreendimentos ao longo da carreira. É o caso do jornalista, produtor, apresentador e empresário Michel Denisot, que integra a televisão na década de 1970 como apresentador do noticiário das 13h do canal *TF1* e em seguida ocupa a posição de comentarista e apresentador de programas esportivos para, iniciar, na década de 1980, uma longa e bem sucedida carreira no entretenimento ao produzir e apresentar uma série de programas variados. Dos anos 1990 em diante, assume posições de direção no grupo mediático internacional *Canal+*, na versão francesa da revista *Vanity Fair* assim como em clubes de futebol. Até 2017, assumiu a apresentação do *Le Grand Journal*, programa de enorme sucesso de audiência que segue um formato de *talk-show*, reportagens e debates com vários convidados, transmitido entre 2004 e 2017, diariamente, em horário de alto valor comercial da emissora privada *Canal+*.

Outro caso de figura bastante emblemática da televisão francesa, também um jornalista reconvertido em apresentador de programas de variedades, produtor e empresário, é

---

<sup>34</sup> Nos 1980, o aumento dos salários dos apresentadores de televisão chama a atenção da imprensa (Franck Eskenazi; Michel Faure, “Télévision: que les gros salaires lèvent le doigt”, *Libération*, 06 de maio de 1986; *L'Événement du jeudi*, 7-13 novembre 1985) Ver também Rémy Rieffel (1984).

<sup>35</sup> O muito bem sucedido *Guignols de l'Info*, exibido de 1988 a 2018 no canal por assinatura *Canal+*, que retoma a ideia do programa britânico *Spitting Image*.

Michel Drucker<sup>36</sup>. Ele, que também assumira rubricas esportivas de noticiários nos anos 1960, migrou a partir de 1975 para as variedades para apresentar *Les Rendez-Vous du Dimanche* (TF1, de 1975 a 1980<sup>37</sup>) – e outro, exibido no 2º Canal aos sábados às 20h30 - *Champs Elysées* (de 1982 a 2013) - nos quais apresentam-se grandes estrelas do mundo do espetáculo. Assim como Deniset, Drucker também torna-se um grande empreendedor do audiovisual, ao assumir, em 1982, a presidência de sua própria produtora, a *Production DMD*.

Frente ao sucesso dos programas franceses de variedades, os apresentadores deste gênero de programas encontravam-se em uma posição ambígua: cultuados pelo público, mas desprovidos de prestígio aos olhos dos pares, são considerados como párias pelos profissionais de televisão (Chalvon-Demersay, Pasquier, 1990).

De acordo com os testemunhos de apresentadores do entretenimento recolhidos por Sabine Chalvon-Demersay e Dominique Pasquier (Chalvon-Demersay, Pasquier, 1990), a falta de prestígio da atividade é interiorizada por eles próprios, a não ser nos casos pioneiros da profissão, muitas vezes jornalistas que se mantiveram na televisão durante décadas, muitos dos quais ocuparam cargos de responsabilidade nos canais, como produtores, programadores e mesmo dirigentes. Nestes casos excepcionais, fala-se de ‘uma aventura’ para caracterizar suas carreiras bem sucedidas na televisão. Nos depoimentos de um grande número de apresentadores, a atividade é caracterizada como uma condição provisória, um acidente biográfico fruto de circunstâncias fortuitas, e sequer é considerada como um *métier*. Salienta-se, portanto, a ausência de saberes formalizados ou de um processo de profissionalização capaz de atribuir legitimidade reconhecida para a atividade, como no depoimento irônico de um apresentador do entretenimento televisivo francês: “Não é preciso passar pela ENA (*École Nationale d’Administration*) para se tornar apresentador” (Ibid, p. 181). A representação veiculada por inúmeros apresentadores franceses aponta para um tipo de atividade que se aproxima, portanto, daquelas

profissões que têm em comum o rendimento máximo deste aspecto do capital cultural que, diretamente transmitido pela família, não depende da inculcação e da consagração escolar, quer se trate das boas maneiras ou do bom gosto, ou até da postura e do charme físico, produtos da interiorização das normas culturais em vigor dentro da classe dominante (Bourdieu, 1978, tradução do autor).

---

<sup>36</sup> Oriundo de família judia, de pai médico, Drucker, cuja formação escolar não passou dos estudos colegiais, se aproximou dos jornalistas da televisão francesa quando trabalhou na revista das forças armadas francesas *Terre-Air-Mer* durante o serviço militar no início dos anos 1960.

<sup>37</sup> Um programa que corresponde, *grosso modo*, ao formato do *talk-show* com exibições musicais, exibido aos domingos à tarde.

A não-possesão da carta de imprensa - uma sorte de credencial de jornalista à qual os profissionais em exercício têm direito<sup>38</sup> - é, inclusive, fonte de frustração para apresentadores que consideram praticar jornalismo em programas do setor do entretenimento, como demonstra o seguinte depoimento de uma apresentadora.

O que eu faço em meus programas? Entrevistas o tempo todo e com o aspecto ‘ao vivo’ ainda por cima. Mas não tenho mais o direito à carta de imprensa à qual eu tinha direito quando era iniciante em um jornal! A carta de imprensa, eu a tenho na alma, porque considero que o que eu faço é jornalismo (Chalvon-Demersay, Pasquier, 1990, p. 246, tradução do autor).

Sabine Chalvon-Demersay e Dominique Pasquier (1990) notaram bem a particularidade do lugar ocupado pelo jornalista reconvertido em apresentador no mundo do entretenimento da televisão francesa que, quando passa a ocupar a posição de apresentador de programas de entretenimento, o faz protegido pelo prestígio atribuído pela titularidade da carta de imprensa e que seria uma garantia das qualificações profissionais e de seriedade exclusivas dos jornalistas. É significativo que, de forma recorrente, esses agentes se apresentem, em primeiro lugar, como jornalistas, renegando o desprestígio social da categoria “apresentador de televisão”. Ou seja, diante da cisão institucional existente entre o setor de informação e o restante, a migração do jornalismo ao entretenimento requer, por parte desses apresentadores de entretenimento oriundos do jornalismo, a mobilização de certas estratégias de legitimação.

### *O estrelato dentro do telejornalismo*

Até os anos 1980, a migração ao entretenimento era uma forma de consagrar-se como celebridade da televisão tanto mais estratégica quando a consagração dentro do noticiário era obstruída pela prática predominante da alternância de apresentador dos noticiários de horário nobre ao longo da semana<sup>39</sup> e da curta permanência no cargo<sup>40</sup>.

Patrick Poivre d’Arvor foi uma sorte de precursor da figura do jornalista-apresentador estrela da televisão francesa dos anos 1980 e 1990, período que representa o ponto mais alto de consagração dos jornalistas-apresentadores da televisão aberta. O quadro abaixo mostra

---

<sup>38</sup> A carta de imprensa (carte de presse) corresponde ao chamado MTB, no Brasil.

<sup>39</sup> Predominante até 1987 no canal privado *TF1* e até 1992 no canal público *France 2*.

<sup>40</sup> Isso é rompido quando, em 1987, o noticiário carro-chefe do canal *TF1* seria apresentado por Patrick Poivre d’Arvor por 21 anos e, em 2001, quando David Pujadas instala-se durante 17 anos na apresentação do noticiário de horário nobre de *France 2*.



que, apesar das frequentes mudanças de bancada e da alternância de apresentadores, d'Avor teve presença praticamente constante de 1976 a 1983<sup>41</sup>.

**Tabela 6: Apresentadores do 20 heures de France 2 desde 1975**

<b>Período</b>	<b>Apresentadores</b>
<b>1975 – 1976</b>	Jean-Marie Cavada e Guy Thomas (alt.)
<b>1976 – 1976</b>	Guy Thomas, Patrick Poivre d'Arvor e Patrick Lecoq (alt.)
<b>1976 – 1976</b>	Hélène Vida
<b>1976 – 1977</b>	Daniel Bilaian, Didier Lecat e Patrick Poivre d'Arvor (alt.)
<b>1977</b>	Jean-Pierre Elkabbach e Patrick Poivre d'Arvor (alt.)
<b>1977</b>	Jean-Claude Mangeot e Patrick Poivre d'Arvor (alt.)
<b>1977- 1981</b>	Patrick Poivre d'Arvor
<b>1981 – 1983</b>	Patrick Poivre d'Arvor e Christine Ockrent (alt.)
<b>1983 – 1985</b>	Bernard Rapp e Christine Ockrent (alt.)
<b>1985 – 1985</b>	Bernard Rapp e Daniel Bilalian (alt.)
<b>1986 – 1987</b>	Bernard Rapp e Claude Sérillon (alt.)
<b>1987 – 1988</b>	Henri Sannier
<b>1988</b>	Christine Ockrent
<b>1989 – 1989</b>	Christine Ockrent e Hervé Claude (alt.)
<b>1990</b>	Hervé Claude
	Henri Sannier e Bruno Masuré (alt.)

<sup>41</sup> Ao observar a trajetória de jornalistas de televisão consagrados neste contexto, nota-se também a recorrência da migração desses profissionais da emissora pública *France 2* à emissora privada *TF1*.

<b>1990 – 1992</b>	
<b>1992 – 1994</b>	Paul Amar e Bruno Masure (alt.)
<b>1994 – 1995</b>	Étienne Leenhardt e Bruno Masure (alt.)
<b>1995 – 1997</b>	Daniel Bilalian e Bruno Masure (alt.)
<b>1997 – 1998</b>	Daniel Bilaian
<b>1998 – 2001</b>	Claude Sérillon
<b>2001 – 2017</b>	David Pujadas
<b>2017 –</b>	Anne-Sophie Lapix

A impressionante notoriedade pública que acumula d’Arvor nos anos 1980 é sintomática das mudanças em andamento nas formas de consagração de jornalistas franceses de televisão. Diferentemente dos casos de Collaro, Denisot e Drucker, que vinham do jornalismo esportivo e consolidaram-se nas variedades, a passagem de d’Arvor – apresentador de noticiários de horário nobre - às variedades foi efêmera, sinalizando a crescente permeabilidade entre o entretenimento e posições menos rebaixadas do telejornalismo e, sobretudo, o elevadíssimo reconhecimento público e rentabilidade econômica que seria passível de ser construída dentro do noticiário televisivo nos anos 1980 e 1990 - e em outros programas que tratam da atualidade e cujos formatos passam por um processo de diversificação. D’Arvor se consagraria sobretudo como a principal estrela do jornalismo televisivo francês da emissora *TF1* desde o final década de 1980, quando assume a apresentação do noticiário de maior audiência no país. Assim, compreende-se melhor as estratégias de manutenção da legitimidade do jornalista que ele empreende na segunda metade dos anos 1980 quando aventura-se pelo entretenimento.

As passagens da informação aos programas [de variedades] nem sempre são tão simples. Bom, é quando podemos mostrar que não passamos às variedades por não conseguir mais fazer jornalismo ou por não poder mais fazê-lo. É por isso que acho importante publicar um pequeno artigo na imprensa escrita de vez em quando (Entrevista com Patrick Poivre d’Arvor, Chalvon-Demersay; Pasquier, 1990, p. 245, tradução do autor).

Em seu caso, essas estratégias são ainda mais importantes, pois o retorno à apresentação de noticiários seria crucial para os desdobramentos posteriores de sua carreira.

Ademais, como mostra o quadro a seguir, o tipo de legitimidade profissional que entretêm lhe permite apresentar uma série de programas diferentes, inclusive ao mesmo tempo que o noticiário, como programas com vocação cultural (como o já mencionado programa *Vol de Nuit*, em que autores e jornalistas são convidados para comentar livros recém publicados), programas de reportagens sobre assuntos variados, chamados *magazines d’investigation* (como *Le Droit de savoir*).

**Tabela 7: Trajetória de Patrick Poivre d’Arvor (não exaustiva)<sup>42</sup>**

<b>Formação</b>	<b>Carreira antes de TFI</b>	<b>Carreira em TFI</b>	<b>Carreira pós-TFI e atividades paralelas</b>
<i>Institut d’Études Politiques de Paris (IEP)</i> , Faculdade de Direito de Paris, Escola Nacional das Línguas Orientais Vivas, Centro de Formação dos Jornalistas	Jornalista de rádio ( <i>France Inter</i> , 1971-1974), Chefe de redação adjunto e apresentador do noticiário 20h ( <i>France 2</i> , 1975 – 1983). Editorialista em <i>France Inter</i> , <i>Paris-Match</i> e <i>Journal du Dimanche</i> . Apresentador do programa de informação aos consumidores <i>À Nous Deux</i> . ( <i>France 2</i> ) Mediador do programa de debates <i>Tous en Scène</i> (aos sábados às 19h30 no <i>Canal +</i> , 1986 – 1988).	Apresentador do programa dominical de variedades <i>À la folie pas du tout</i> (1986 – 1988), Apresentador do jornal das 20H (1987 – 2008), Cargos de diretoria de jornalismo da emissora (1989 – 2008). Produtor e apresentador do programa de debates sobre literatura <i>Ex libris</i> (1988 – 1989), do magazine <i>le Droit de savoir</i> (1990 – 1994), apresentador do programa literário <i>Vol de nuit</i> (1999 – 2008) e do magazine político <i>Répondez-nous</i> (2000)	Vice-presidente de TV Breizh <sup>43</sup> (2000 – 2008). Apresentador do programa <i>Invitations</i> (2002 – 2005), “polemista” no programa <i>On refait le monde</i> (2008 – 2013) na rádio RTL. Editorialista em <i>Nice Matin</i> <sup>44</sup> (2002 – 2010), <i>Marie-France</i> (2003- 2010), <i>Paris-Match</i> (2008-2009), <i>Entreprendre</i> (2009 – 2010) e <i>France-Soir</i> (2010-2011). Diretor e ator da peça de teatro <i>Patrick et ses fantômes</i> , dedicada à música clássica. Autor de livros. Entre romances, biografias e autobiografias. De 1978 a 2015, foram 32.

Sua trajetória elucida a versatilidade profissional dos jornalistas-estrela da televisão francesa desde os anos 1980, cujo perfil responde exitosamente às novas linguagens televisivas que marcam a televisão francesa desde os anos 1990, marcada por formatos híbridos e novas formas de representação da política, da economia e da cultura na televisão. Oriundos de círculos privilegiados da sociedade francesa, habilitado do ponto de vista performativo mas cujo reconhecimento social também repousa sobre a posse de algum tipo de

<sup>42</sup> Os dados do quadro foram retirados do dicionário biográfico *Who’s Who*, edição de 2015, p. 1825-1826.

<sup>43</sup> Canal de televisão privado criado em 2000 pelo então diretor geral de TFI, Patrick Le Lay, destinado à região da Bretanha, no oeste da França, da qual Poivre d’Arvor é originário.

<sup>44</sup> Jornal diário regional criado em 1944, circula no departamento dos Alpes Marítimos.

capital cultural que, chancelado por títulos acadêmicos<sup>45</sup> e reiterado por publicações assumem a mediação entre o público e as elites tomadoras de decisão como entrevistadores de personalidades do mundo da cultura e da política, mediadores de debates eleitorais e apresentadores de programas culturais e políticos.

Contudo, para além das trajetórias escolares bem sucedidas, o tipo de consagração que d’Arvor (nascido em 1947) acumula – bem como outros de sua geração como Christine Ockrent (nascida em 1944) e Anne Sinclair (nascida em 1948)<sup>46</sup> – parece também depender de vínculos políticos explícitos com grupos no poder, muitas vezes oriundos dos círculos de sociabilidade familiar e escolar. D’Arvor, neto do poeta Jean d’Arvor, fora militante ativo do *Républicains Indépendants*, partido de centro-direita gaullista organizado em torno de Giscard d’Estaing, eleito presidente em 1974, um ano antes de d’Arvor assumir a apresentação do noticiário de *France 2*. Ockrent, filha de diplomata e casada com Bernard Kuchner<sup>47</sup>, assume a apresentação do noticiário quando o socialista François Mitterrand chega à presidência do país. Anne Sinclair, também filha de diplomata, oriunda de rica família judia, casar-se-ia em 1991 com Dominique Strauss-Kahn – político de esquerda nomeado Ministro da Indústria e do Comércio Exterior no mesmo ano, para citar apenas um episódio de sua trajetória política.

**Tabela 8: Trajetória de Christine Ockrent e Anne Sinclair<sup>48</sup>**

	<b>Christine Ockrent</b>	<b>Anne Sinclair</b>
<b>Formação</b>	Cambridge, IEP Paris	<i>Université de Nanterre</i> , IEP

<sup>45</sup> Quase sempre diplomas dos Institutos de Estudos Políticos (IEP, também conhecidos como “*sciences-po*”), e/ou de escolas de jornalismo, sobretudo o Centro de Formação dos Jornalistas (*Centre de Formation des Journalistes* – CFJ), que se impõe como a principal formação da elite jornalística.

<sup>46</sup> Jornalistas notórias da televisão francesa dos anos 1980 e 1990

<sup>47</sup> Jovem militante de partidos de esquerda nos anos 1960 e 1970 que segue carreira em organismos internacionais e, a partir dos anos 1990 na política e seria nomeado Ministro das Relações Exteriores em 2007.

<sup>48</sup> Elaborada com base em dados obtidos em edições do dicionário biográfico *Who’s Who*.

<b>Início de carreira profissional</b>	Inglaterra: Jornalista na NBC (unidade europeia de documentários da atualidade) (1967-1968). Jornalista e diretora ( <i>réalisatrice</i> ): na CBS (programa 60 minutes) (1968-1976), e no canal <i>France 3</i> (1976-1980). Chefe de redação adjunta e apresentadora do noticiário (20H - France 2) (1981-1982). Responsável pelos noticiários das 13H e das 20H e apresentadora do 20H (1982-1985). Comentarista ( <i>chroniqueur</i> ) na rádio RTL (1985-1987). <i>Animatrice</i> do programa <i>Le Monde en Face</i> (1987-1988). Apresentadora do noticiário 20H de <i>France 2</i> (1988-1989)	Jornalista na rádio <i>Europe 1</i> (1973-1976). Produtora e <i>animatrice</i> dos programas mensais: <i>L'Homme en question</i> (France 3 - 1976-1978) e <i>L'Invité du Jeudi</i> (France 2 - 1978-1982)
<b>Percurso profissional</b>	Produtora dos magazines <i>Carnets de Voyage</i> e <i>Qu'avez vous faits de vos 20 ans</i> (1990). Colunista na rádio <i>France Inter</i> (1990-1994). Apresentadora de programas sobre política e atualidade em <i>France 3</i> (1992-2008).	Produtora e <i>animatrice</i> do programa de entrevistas sobre cultura e atualidade <i>Les visiteurs du jour</i> (1982)
<b>Cargos de direção</b>	TF1: Diretora geral adjunta (1987-1988). AEF <sup>49</sup> : Vice-Presidente (2008-2013)	TF1: Diretora adjunta de jornalismo (1995) e diretora geral adjunta (1997-2001)

O cotejo dessas trajetórias com as de jornalistas-estrela cuja consagração se constrói posteriormente, sobretudo nos anos 1990, deixa entrever relações menos explícitas com círculos políticos no caso dessas últimas. Claire Chazal (nascida em 1956) e Laurence Ferrari (nascida em 1966), figuras emblemáticas do jornalismo televisivo dos anos 1990 e 2000, se inscrevem nessa tendência. Enquanto as uniões matrimoniais de Ockrent e Sinclair revelam a proximidade direta com a classe política, relações de Chazal e Ferrari – respectivamente com Patrick Poivre d'Arvor e Thomas Hugues (jornalista de televisão) - apontam para relações gestadas no seio do próprio domínio de atividades do jornalismo audiovisual.

Desde a década de 1980, nota-se também a valorização de perfis especializados com experiências prévias na imprensa. Chazal, reprovada duas vezes no exame de admissão à ENA, via de entrada privilegiada à alta função pública e política francesa, se valeu de sua formação em medicina para conquistar espaços no rádio e na televisão como comentarista sobre saúde. Ferrari, formada em economia e diplomada da grande escola de comércio HEC se impôs, em um primeiro momento, como jornalista especializada em economia. Ambas alcançariam postos de apresentação e direção no telejornalismo de *TF1*.

<sup>49</sup> *Audiovisuel Extérieur de la France* (AEF): sociedade criada em 2008 responsável pela supervisão e coordenação das empresas do audiovisual público francês com difusão internacional.

**Tabela 9: Trajetória de Claire Chazal e Laurence Ferrari<sup>50</sup>**

	<b>Claire Chazal</b>	<b>Laurence Ferrari</b>
<b>Formação</b>	Administração (HEC), Especialização em Economia (Paris-II)	Medicina (EFAP), Especialização Comunicação Política e Social (Paris-I)
<b>Início de carreira profissional</b>	<i>Journal Quotidien de Paris</i> : Jornalista de economia (1981-1983), chefe da editoria de economia (1984-1985). <i>Jornal econômico Les Échos</i> (1986-1987). Televisão (France 2): Repórter Especial de economia (Grand Reporter) e apresentadora do noticiário das 23H (1988-1991).	Freelancer na <i>Agence France Presse</i> e no jornal <i>Progrès de Lyon</i> (1986). Jornalista e comentarista de saúde na rádio <i>Europe 1</i> (1987-1996). Comentarista de saúde na emissora <i>France 2</i> (1995). Freelancer na editoria política da revista <i>L'Express</i> e comentarista na emissora privada M6 (1997).
<b>Percurso profissional</b>	TF1: Chefe de redação e apresentadora dos noticiários de fim de semana (1991 - 2015). Apresentadora frequente de programas especiais sobre política.  Publicação de livros: <i>L'Institutrice</i> (1997) e <i>À quoi bon souffrir</i> (2001)	LCI e TF1: Apresentadora dos jornais matutinos em LCI - emissora especializada em jornalismo do grupo TF1 - e comentarista no magazine sobre economia <i>Combien Ça Coûte</i> (1997). Co-apresentadora dos magazines <i>On en Parle</i> (1999) e <i>Le Club LCI</i> (2000). Co-chefe de redação e co-apresentadora de <i>Sept-à-Huit</i> (2000-2006). Apresentadora de <i>Vis Ma Vie</i> (2001-2006).
<b>Cargos de direção</b>	TF1: Chefe de redação dos noticiários do fim de semana (1997), Diretora adjunta de jornalismo (2006)	TF1: Diretora adjunta de jornalismo (2008-2012)

Essa relativa autonomização do jornalismo televisivo francês em relação ao universo político ocorre em paralelo com a ruptura com os modos de produção audiovisual centralizados por organismos públicos, oriundos da reforma audiovisual de 1974. Um marco neste processo foi a lei do 20 de setembro de 1986, data a partir da qual o organismo público *Société Française de Production* (SFP) perde tanto o acesso a fontes de financiamento público (*redévance*) quanto o benefício do regime de encomendas obrigatórias das emissoras públicas de televisão. Em 1988, por exemplo, a emissora *France 2* não encomendou mais que 15% de seu volume anual de produção à SFP.

A produção de programas de reportagens e debates passa então por um processo de descentralização capitaneado por figuras de peso da televisão. A partir dos anos 1980, são produtoras independentes que assumem a concepção e confecção de diversos programas de sucesso. Alçados a níveis de notoriedade pública maiores que aqueles cujas carreiras se desdobrariam posteriormente - quando o peso cultural dos principais canais da televisão aberta já se veria relativizado por outras formas de consumo audiovisual como a televisão por

<sup>50</sup> Elaborada com base em dados obtidos em edições do dicionário biográfico *Who's Who*.

assinatura, a *internet* e o *streaming* – os jornalistas e *animateurs* da televisão dos anos 1980 e 1990 passam a recorrer à criação de produtoras como estratégia de manutenção da rentabilidade econômica ensejada pela notoriedade, capital social e familiaridade com as rotinas de produção acumuladas, estratégia tanto mais interessante quando a multiplicação de emissoras da televisão aberta e por assinatura engendra demandas crescentes por programas.

Trata-se de um mercado cuja altíssima e suspeita rentabilidade econômica justificou, inclusive, disputas judiciais<sup>51</sup>. Por um lado, diferentemente da televisão brasileira em que, a exemplo da *Rede Globo*, assume-se a produção do grosso de sua própria programação, exibida exclusivamente por ela mesma, essas produtoras contemplam simultaneamente a demanda de diferentes emissoras de televisão. Ademais, diferentemente das reportagens mais diretamente vinculadas à atualidade que são difundidas nos noticiários, muitas reportagens produzidas são passíveis de serem retransmitidas<sup>52</sup>, ampliando os retornos econômicos de sua produção. Por outro lado, a valorização deste tipo de programação é garantida pois a televisão francesa obedece a imperativos a respeito de sua programação informativa (noticiários, *magazines* e documentários) que impõem o volume e horários para a difusão desses programas<sup>53</sup>.

Para as emissoras do serviço público, sob a égide de *France Télévisions*, a transmissão de programas de reportagens responde a um dever formalizado em documentos que estabelecem as “missões do serviço público”:

A informação não é apenas um direito, mas um dos deveres fundamentais da televisão pública, um meio de servir ao público considerado em todas as suas componentes. A *France Télévisions* oferece os mais variados programas de informação, de forma a satisfazer os mais diversos públicos através dos seus jornais, *magazines*, documentários, de forma a refletir o conjunto da sociedade e toda a sua diversidade. A *France Télévisions* não se contenta em relatar notícias regionais, nacionais e internacionais: coloca em perspectiva, mostra as implicações dos acontecimentos, as suas consequências na vida dos cidadãos, aprofunda as situações, as suas dimensões e as suas particularidades. Descreve e explica a evolução dos dados econômicos e sociais, bem como das ideias.

A *France Télévisions* esforça-se por dar chaves, por simplificar sem esquematizar nem truncar, por dedicar o tempo necessário para conhecer, compreender e dominar os assuntos de que trata. Deve, em particular, concernir a um grande número de pessoas, ser susceptível de ter impacto na vida quotidiana dos cidadãos, ajudar o espectador a

---

<sup>51</sup> Contratos firmados com produtoras engendraram, inclusive, brigas judiciais que levariam dirigentes da televisão a se demitir. Foi o caso de Elkabbach, que assumiu a presidência de *France Télévisions* em 1993 e cuja carreira na televisão seria interrompida em 1996 em decorrência de seu envolvimento em um escândalo, com grandes repercussões na imprensa, a respeito de contratos assinados entre *France Télévisions* e produtoras terceirizadas graças aos quais *animateurs*/produtores teriam se beneficiado indevidamente de desvios financeiros de verbas públicas.

<sup>52</sup> Um exemplo disso é o programa *Vis Ma Vie*, produzido pela produtora *Reservoir Prod*, transmitido de 2001 a 2009 na *TF1* e reprisados posteriormente no canal *NRJ12*, criado em 2005.

<sup>53</sup> Definidos, no caso das emissoras privadas generalistas, por acordos entre as emissoras e o CSA - órgão encarregado de supervisioná-las - e, no caso das emissoras públicas (portanto sob a égide de *France Télévisions*), por princípios publicados em documentos chamados *Charte des Antennes*.

compreender o que se passa na sociedade, dando-lhe os elementos essenciais ou úteis ao seu juízo no exercício das suas responsabilidades democráticas, provocando ou avançando os debates sociais (*France Télévisions*, 2011, p. 16-17, tradução do autor).

No que diz respeito à emissora generalista privada *TF1*, trata-se igualmente de um dever formalizado em documentos elaborados pelo Conselho Superior do Audiovisual - uma instância de controle da produção televisiva – ao qual as emissoras comerciais subscrevem:

A empresa deve difundir cotidianamente ao menos duas edições completas de jornais de informações e regularmente *magazines* de informação política em horários de grande audiência bem como *magazines* de atualidade. O conjunto desses programas deve representar o volume anual de ao menos 800 horas, fora programas de serviço e *magazines* esportivos (CSA, 2002, tradução do autor).

O volume anual desse tipos de programas difundidos pela emissora em 2001, cujo volume foi bastante superior ao que lhe é imposto, mostra, inclusive, que tal obrigação não é determinante para programação deste tipo de conteúdo: foram 1.630 horas de documentários e *magazines* e 990 horas e 57 minutos de noticiários e programas de serviços (respectivamente 18,6% e 11,3% da programação total)<sup>54</sup>. A importância dos *magazines* na *TF1* se mantém posteriormente, como atestam os dados sobre a repartição da oferta de informação de *TF1* em 2017: os noticiários representaram 35% desta oferta, os “*magazines d’information*” 60%, os 5% restantes correspondendo a “edições especiais” (CSA, 2017, p. 15). Os chamados *magazines* respondem, portanto, por parte significativa da programação informativa, já que o volume de noticiários propriamente ditos é bastante inferior ao dos *magazines*, um traço que distingue a televisão francesa da brasileira, em que o formato noticiário é predominante dentro da programação informativa. Essa configuração mais recente da programação francesa é resultado de um processo de expansão dos *magazines* e documentários em detrimento dos noticiários. No canal *TF1*, de 1991 a 1998, a proporção de noticiários em relação ao conjunto da programação passou de 14,6% a 10,5%, enquanto a proporção dos *magazines* e documentários passou de 9,5% a 14,8%. No *France 2*, esses valores foram 21,3% e 15% para os noticiários, e 14,5% e 18,5% para os *magazines* e documentários, respectivamente (Devillard, Lafosse, Leteinturier, Rieffel, 2001, p. 32).

O mercado dos *magazines* é tanto mais promissor quanto é importante a presença relativa desses programas em horários de grande audiência.

#### **Tabela 10: Programação transmitida pela emissora TF1 das 18h às 23h em 2001<sup>55</sup>**

---

<sup>54</sup> A título de comparação, foram 3.171 horas de teleficção (36,2%), 1.093 horas de entretenimento, música e espetáculo (12,5%) e 274 horas de esporte (3,2%).

<sup>55</sup> *Ibid*, p. 23.



Gênero de programas	Volume	%
<b>Informação, programas de serviço</b>	317h 55min	17,4
<b>Documentários e magazines</b>	181h 06min	9,9
<b>Ficção cinematográfica</b>	171h 56min	9,4
<b>Teleficção</b>	298h 19min	16,4
<b>Entretenimento, música e espetáculo</b>	479h 53min	26,3
<b>Esporte</b>	60h 49min	3,4
<b>Outros programas (publicidade, tele venda, ...)</b>	252h 08min	13,8
<b>Outros elementos de programação (trailers, autopromoção, ...)</b>	62h 54min	3,4
<b>Total</b>	1.825 h	100

A considerável incidência de programas cujo formato repousa na difusão de reportagens nutre portanto uma volumosa e contínua demanda por esse tipo de produção que é, desde os anos 1980, suprida por produtoras, sejam elas associadas a emissoras privadas recém chegadas como *M6* (criada em 1987), ou fundadas por profissionais de televisão bem sucedidos das emissoras antigas, muitas vezes por *animateurs*-produtores. É sob este regime, por exemplo, que seriam produzidos diversos programas em que Laurence Ferrari participa<sup>56</sup>; ela mesma, ao lado de seu marido e colega Thomas Hugues, fundaria a sua produtora - *Story Box Press* - em 2006.

Assim, formatos como o do exitoso *Sept Sur Sept* (TF1, 1981-1997), programa semanal, no qual reportagens curtas serviam de apoio às entrevistas face a face de Anne Sinclair com figuras públicas do *show business* e da política, passam a ser substituídos por programas variados – todos categorizados como “magazines”, categoria que declina-se em diversos tipos cujos limites não são sempre claros<sup>57</sup>. Como o *Sept à Huit*, criado em 2000 por Laurence Ferrari e Thomas Hugues e ainda em transmissão, um programa que retoma o horário de *Sept Sur Sept*, domingo à noite, e se distingue deste último pelo maior espaço dedicado a reportagens curtas; apenas o último quadro do programa traz uma entrevista.

<sup>56</sup> Como *Combien Ça Coute* (TF1: 1991-2000, produzido pela produtora *Coyote*, fundada pelo *animateur* Christophe Dechavanne em 1989), *Vis Ma Vie* (TF1: 2001-2007, produzido pela produtora *Reservoir Prod*, fundada pelo *animateur* Jean Delarue em 1994) ou *Sept à Huit* (TF1: 2000- em andamento, produzido pela produtora *Elephant*, criada em 1999 pelo *animateur* Emmanuel Chain).

<sup>57</sup> Algumas denominações comuns usadas para descrever esses programas são: *magazine d'enquête*, *magazine d'investigation*, *magazine d'information*, *magazine d'actualité* e *magazine politique*.

De forma geral, esses programas assumem formas híbridas entre documentário, jornalismo e entretenimento. Assumem formatos que ora repousam na simples transmissão de reportagens sobre assuntos variados<sup>58</sup> (chamados de “*magazine d’investigation*”, “*magazine d’enquête*” ou “*magazine d’information*”), ora formatos bem sucedidos de programas de auditório de tipo *talk-show* em que, sentados em círculo, um grupo fixo de comentaristas de perfis variados – humoristas, celebridades da televisão e do cinema, músicos, políticos, jornalistas e escritores –, ao lado de convidados pontuais de perfil igualmente variado, intervêm sucessivamente seja a respeito de livros ou filmes recém lançados, cujos autores ali fazem a divulgação, seja sobre as pautas do momento, ilustrados por reportagens curtas.

A mescla de gêneros é portanto característica da miríade de *talk-shows* e *magazines* que se consolidam na televisão francesa. Os debates podem ser bastante descontraídos - os programas sempre contam com alguns convidados cujas intervenções são bem humoradas e, às, vezes, controversos (é frequente a presença de comentaristas polemistas)<sup>59</sup>. Esses programas são apresentados seja por profissionais mais antigos como Michel Denisot, Michel Drucker, vindos do jornalismo, seja por perfis mais recentes de empreendedores do setor audiovisual com percurso profissional construído exclusivamente no mundo do entretenimento como Laurent Rouquier, comediante de rádio e televisão e *animateur* de vários *talk-shows* desde os anos 1990.

Outros *talk-shows*, mais sóbrios, respondem melhor à categoria *magazine politique* ou *magazine d’actualité*, põem em cena profissionais com perfis mais especializados e pretendem cumprir mais diretamente o papel reiteradamente declarado pela programação informativa dos canais generalistas da televisão francesa desde os anos 2000, de “*decrypter*” a atualidade, ou seja, decifrá-la, torná-la “compreensível”.

Outros programas seguem formatos mais variados e criativos. O programa *Vis ma vie*<sup>60</sup> é um exemplo ilustrativo da forma como recorre-se à proposta de interpretação do mundo para justificar formatos de programas de entretenimento altamente diversificados e

---

<sup>58</sup>*Capital*, programado domingo à noite na emissora privada M6 desde 1988, trata de forma didática de temas relacionados à economia e ao consumo. Com temáticas mais livres, o mesmo canal transmite, desde 1993, *Zone Interdite*, também domingo à noite, alternadamente com *Capital*. France 2 produz e transmite *Envoyé Spécial*, transmitido às quintas-feiras em horário nobre desde 1990, bem como *Complément d’Enquête* (programado no mesmo canal, após *Envoyé Spécial*, desde 2000). Outros exemplos de programas de reportagens bem sucedidos e ainda em transmissão são *Pièces à conviction* (France 3, desde 2000) e *Cash Investigation*, lançado em 2012 no canal France 2, que aborda escândalos envolvendo o mundo dos negócios.

<sup>59</sup> O *talk-show* de política e cultura apresentado por Michel Denisot, *Le Grand Journal* (Canal+, 2004 – 2017) é um bom exemplo disso. O programa, que recebia frequentemente personalidades políticas, era transmitido diariamente em horário nobre por um canal por assinatura (Canal+), mas tinha suas edições da semana disponíveis gratuitamente na televisão aberta e alcançava bons índices de audiência.

<sup>60</sup> Em português: “Viva a minha vida”.

descontraídos que repousam sobretudo na transmissão de reportagens. Neste programa, após a difusão de reportagens em que equipes da produção acompanham o cotidiano de um participante<sup>61</sup> do programa vivendo a vida de outro participante, eles são postos em cena em estúdio para trocar suas impressões sobre a experiência de ter vivido o cotidiano alheio. Para a apresentadora Laurence Ferrari, o programa

[...] não é senão um entretenimento cujo objetivo é decifrar (*décrypter*) através de situações engraçadas, certos aspectos de nossas vidas e de nossa sociedade, que é muito estratificada. Visa-se, portanto, os meios socioprofissionais, as idades, as culturas<sup>62</sup>.

O processo de valorização dos *magazines* desde os anos 1980 pode ser mais bem compreendido, portanto, tendo-se em mente não apenas os modos de produção dos programas, mas também a maneira como se modificaram a apresentação de temas públicos e a representação da política na televisão francesa. As intervenções de responsáveis políticos passam a se caracterizar por formas mais interativas de comunicação, ensejadas pelos formatos híbridos dos *magazines* (sejam eles especializados em política ou não) mas também pelo espaço que é aberto a eles dentro de noticiários, onde são convidados ao estúdio para se exprimirem pontualmente sobre pautas do momento.

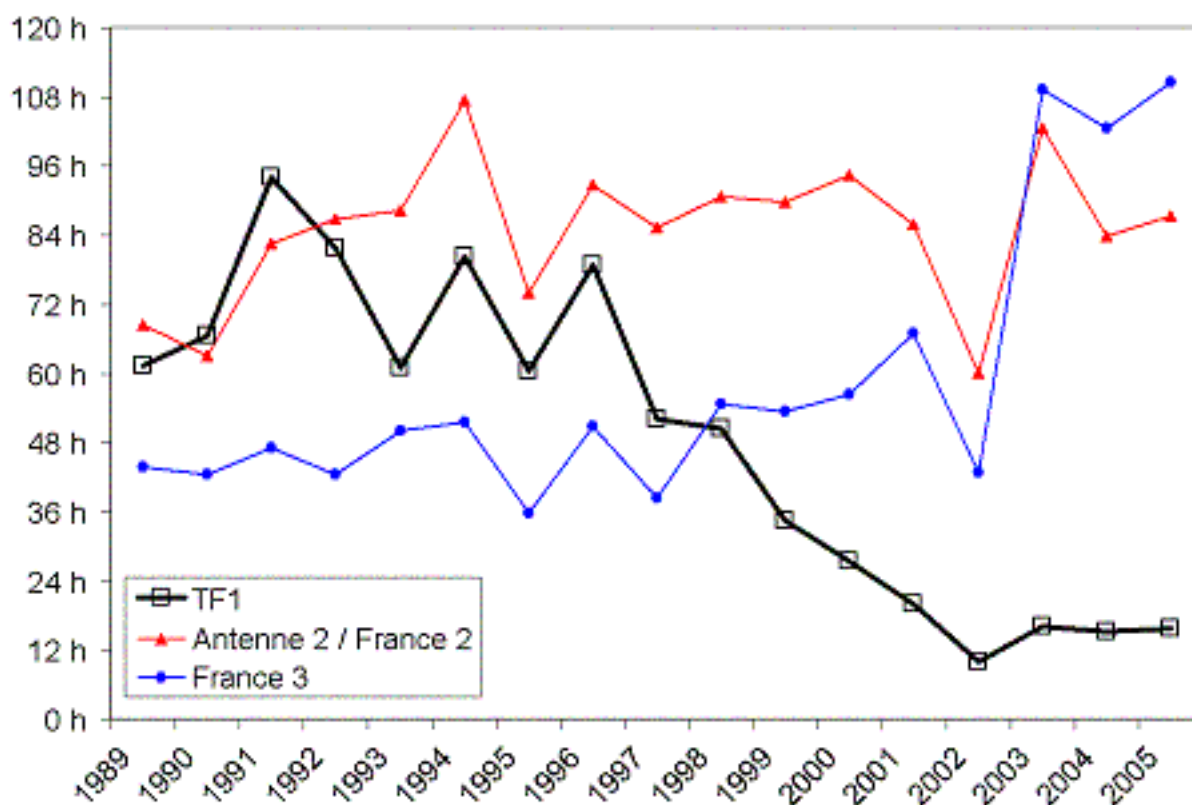
### **Gráfico 1: Tempo de elocução de responsáveis políticos**<sup>63</sup>

---

<sup>61</sup> O programa convida ora pessoas desconhecidas do público, ora personalidades, inclusive do mundo da política.

<sup>62</sup> *Le Monde*, 13 de março de 2003.

<sup>63</sup> A contabilização baseia-se no conjunto de programas da televisão à exceção dos programas eleitorais. Algumas flutuações são explicadas por questões de calendário político: os picos observados em 1995 e 2002, por exemplo, anos de pleito presidencial. Outras por questões metodológicas: o tempo de elocução engloba as intervenções do Presidente da República, do governo, da maioria e da oposição parlamentar. Apenas em 1993, foram incluídas personalidades pertencentes a formações políticas não representadas no parlamento. Gráfico construído por Ian Eschtruth a partir de dados dos Relatórios de Atividade do CSA (Conselho Superior do Audiovisual), publicado em: <<https://www.acrimed.org/La-politique-et-le-pluralisme-a-la-television-a-l-epreuve-des-chiffres-du-CSA>>. Acesso em 10 de fevereiro de 2019.



Por um lado, há uma diluição de temas da política em diferentes programas e formatos. Questionada, em outubro de 2019, sobre as razões de não ser mais possível um programa como *Sept Sur Sept*, de entrevistas longas em que eram frequentemente convidados figuras políticas notórias, Anne Sinclair diz: “Hoje há política o tempo todo por todos os lados. Há política na televisão em todos os programas [...]”<sup>64</sup>. Por outro lado, há, sobretudo na televisão privatizada, um deslocamento do protagonismo desse discurso em detrimento da classe política, conforme demonstra o gráfico acima.

A evolução das linguagens que aproximam formatos antes diferenciados de programas culturais, jornalísticos e de entretenimento, desemboca em novas formas da *mise en scène* não apenas da política, mas de “questões de sociedade”, nas quais jornalistas e *animateurs* pretendem encarnar a função de mediadores entre a audiência e as questões públicas, em formatos híbridos.

De forma geral, a proposta desses *magazines* e *talk-shows* franceses, em que nota-se uma clara ênfase em um jornalismo interpretativo e de análise em detrimento de um jornalismo chamado de tipo *hard-news*<sup>65</sup>, ou seja, focado sobretudo no relato das principais

<sup>64</sup> Edição do dia 11 de outubro de 2019 do programa *C à vous*.

<sup>65</sup> No contexto francês, usa-se a categoria “atualidade quente”, em oposição aos “assuntos frios” ou, justamente, a um tipo de jornalismo que denomina-se “magazine”.

ocorrências do momento, é um traço distintivo das formas jornalísticas dominantes da televisão francesa em relação às da televisão brasileira. No que diz respeito a esta última, este tipo de proposta encontra espaço específico seja dentro dos noticiários, por meio das intervenções de comentaristas seja em *talk-shows* e programas de entrevista (cuja presença na programação é bastante reduzida em comparação à televisão francesa), e, posteriormente, em programas de análise e debate de canais pagos, exclusivamente dedicados ao jornalismo.

## Capítulo 6: Brasil. Um jornalismo dominado pela televisão

As hierarquias profissionais da televisão francesa apontam para o papel dominante cumprido por profissionais que passam por um processo de relativa ou total reconversão a gêneros do entretenimento, e cujas trajetórias se constroem de acordo com lógicas de recrutamento vigentes dentro do espaço jornalístico audiovisual – marcado, a partir dos anos 1980, pelo trabalho dentro dos noticiários e por percursos profissionais “multimídia”.

Também no Brasil os anos 1980 são de clivagem, em que o jornalismo consolida-se duradouramente nas grades programáticas e cuja distribuição dentro dela mantém-se até hoje de forma praticamente inalterada.

Em 1980, ao lado das emissões de caráter diário, podiam ser identificadas as "edições especiais": às quintas-feiras O Globo Repórter, tratando por mais de 30 minutos de um só tema, oferecia ao público intelectualizado a oportunidade de verticalização jornalística; aos domingos pela manhã O Globo Rural, e à noite o "Fantástico, o show da vida", dirigido ao grande público, no qual a notícia, selecionada pelo seu caráter "fantástico" (exotismo, falsa cientificidade, utilidade pública, emocionalismo) é tratada como um *fait divers*, um a mais entre um show e outro, pois também a notícia é um show, como o desfile das escolas de samba, a partida de futebol e o musical. Durante o dia, o "jornal" começava bem cedo com um Bom dia Brasil, em rede, seguido de uma emissão local; em meio à manhã, TV Mulher: um "caderno" discutindo moda, culinária, questões domésticas e, as primeiras discussões em torno de sexualidade e direitos da mulher. Antes do almoço e da ida à escola, o caderno esportivo com o Globo Esporte, seguido de Hoje, o "caderno" de notícias dessa edição vespertina. À tarde, o público infantil se encontrava em uma página feita para ele, o telejornal Globinho; no início da noite, o Jornal das Sete, "o jornal local da rede, com o noticiário predominantemente policial. Na hora do jantar a família nacional se reúne na "leitura" do Jornal Nacional, o principal caderno de notícias. A composição terminava à noite com o Jornal da Noite (em suas várias versões teve vários títulos, como Jornal das 11, Jornal Amanhã e agora Jornal da Globo) o "caderno" de comentários econômicos e políticos e das entrevistas.

Em 1984 a morfologia é a mesma com pequenas alterações formais. Permanece o Bom Dia Brasil, a edição nacional com emissões locais, seguido agora de "Balão Mágico" uma série de "tiras" infantis; permanece o Globo Esporte, o "caderno feminino" se integrou como uma das seções de Hoje, saiu a "revista de quadrinhos infantil" (Globinho), permanece o jornal local às 19.45h como um preparativo do Jornal Nacional às 19.55h; à noite, o Jornal da Globo, edições nacional (com seus comentaristas) e, agora, local, esta com uma entrevista, sempre. Durante o dia, edições extras de noticiário local: o TV Cidade, com flashes ao vivo. No plano semanal permanecem o Globo Rural, o Fantástico e o Globo Repórter, este com três segmentos tratando de três temas jornalisticamente distintos (Vieira, 1985, p. 74 – 75).

A experiência brasileira é marcada por uma hierarquia de gêneros televisivos em que, de forma mais determinante do que na França, formatos do entretenimento predominaram como móveis de disputas concorrenciais. O progressivo investimento em telejornalismo no Brasil ocorre conforme configuram-se relações concorrenciais específicas – em função das camadas específicas do público que pretendem contemplar - dentro das quais o telejornalismo passaria a figurar como uma estratégica compensatória de busca por prestígio.

As repercussões na imprensa das disputas simbólicas entre emissoras são ilustrativas das transformações que afetam a televisão brasileira nos anos 1970 e 1980 e que prefigurariam seus desdobramentos futuros<sup>66</sup>. Com efeito, as disputas concorrenciais entre emissoras inspiraram uma série de publicações em jornais e revistas brasileiras neste período<sup>67</sup>. Ao lado daqueles que traziam simplesmente dados de audiência, quase sempre atestando a nítida vantagem da *TV Globo* sobre as emissoras concorrentes<sup>68</sup>, críticos de televisão pautavam o tema da qualidade da televisão em textos motivados sobretudo pela aversão aos programas popularescos – criticados pelas camadas mais intelectualizadas da população ao mesmo tempo que bem sucedidos em termos de audiência - e o tema do investimento em telejornalismo na *Rede Bandeirantes* na década de 1970, e na *Rede Manchete* nos anos 1980.

A programação de entretenimento, composta por produções nacionais transmitidas ao vivo e de custo relativamente baixo (como os programas de auditório e musicais) e de produções gravadas e de alto custo (teledramaturgia), e por programas importados, constituem parte determinante das estratégias de busca por audiência das emissoras que concorrem com o virtual monopólio da *Rede Globo*. Diante da enorme disparidade de recursos entre a *Globo* e o restante das emissoras, os programas “popularescos”, aos quais a *Globo* recorreu sobretudo em seus anos iniciais, marcariam, como o fazem ainda hoje, a programação de emissoras

---

<sup>66</sup> No período, duas emissoras importantes em momentos anteriores faliram (a *TV Rio*, em 1977, e a *Rede Tupi*, em 1980), cujas concessões foram atribuídas a Silvio Santos e Adolfo Bloch, que criaram, respectivamente, o *SBT* e a *Manchete*, emissoras inauguradas no início da década de 1980.

<sup>67</sup> Em “Para ler o colonismo de TV”, publicado no semanário *Opinião* de 28/01/1977, Demerval Coutinho Netto e Delfim Afonso Jr., afirmam que “uma das séries mais emergentes e com grande rentabilidade simbólica é aquela dedicada ao comentário e à informação sobre a TV. [...] uma imprensa que “tenta romper as amarras que aí a fixaram (como imprensa menor de uma arte menor ao lado de colonismos de maior status como os do teatro, do cinema e da música) para fundar seu próprio espaço [...]”.

<sup>68</sup> O *Jornal do Brasil* do dia 25/09/1973, em “Briga pelo Índice de Audiência”, informava, baseando-se em dados do IBOPE, que na noite do último domingo a audiência dos programas na Guanabara se distribuía da seguinte forma: 55,8% para o programa *Show Fantástico* (*TV Globo*), 12,5% para o programa do Chacrinha (*TV Tupi*), 7,8% para o programa de Flávio Cavalcanti (*TV Rio*) e 23,9% de televisores desligados.

incapazes de concorrer com as grandes produções da emissora de Roberto Marinho<sup>69</sup>, dentre as quais a teleficção.

O *SBT*, criado em 1981, é um bom exemplo do retorno que propicia o investimento no gênero do programas de auditório e de sua longevidade. Sem poder concorrer com a capacidade da *Globo* de produzir a sua própria ficção, a emissora do apresentador Silvio Santos, investindo em produções de teleficção estrangeiras e programas de auditório, encontrou no segundo lugar uma posição concorrencial que seria, inclusive, reivindicada no final dos anos 1980 com o slogan "Líder absoluto do segundo lugar". A enorme rentabilidade da figura de Silvio Santos é fruto de seu longo programa de auditório, *Programa Silvio Santos*, lançado em 1963 e transmitido, entre outras emissoras, pela *Globo* de 1965 a 1976. A tabela abaixo demonstra a importância do gênero na relação específica que se consolidou entre as programações dos dois principais canais da televisão aberta brasileira.

**Tabela 11: Proporção de programas de auditório na programação diurna (07h – 18h) de fim de semana<sup>70</sup>**

	1996 <sup>71</sup>	2000 <sup>72</sup>	2017 <sup>73</sup>
<b>Globo</b>	19%	29%	15,4%
<b>SBT</b>	40%	49%	50%

<sup>69</sup> Inaugurada em 1976, a *TV Studios Silvio Santos* (TVS) – cuja expansão daria lugar ao *SBT* –, após um período inicial transmitindo programas importados, passou a transmitir uma programação nacional de feitiço popular e sensacionalista e alcançou, no início da década de 1980, o segundo lugar de audiência no Rio de Janeiro com “O Homem do Sapato Branco”. Este programa, inicialmente transmitido pela *TV Globo* (de 1968 a 1969, quando é interrompido por questões de censura), retornaria à televisão a partir de 1980 nas emissoras *Record*, *SBT* e *Bandeirantes*. Apresentado por Jacinto Figueira Jr - já presente em programas sensacionalistas no início dos anos 1960, posteriormente eleito deputado estadual e cassado pelo AI-5 - o programa colocava em cena pessoas em busca de uma solução para seus conflitos e frequentemente acabava em agressões. Esse tipo de programação, referido por vezes como “televisão-verdade”, fez escola e inspirou diferentes programas a partir dos anos 90, como os programas de Carlos Massa, o Ratinho, transmitidos no *SBT* e diversos outros programas semelhantes. É também significativo, aliás, da posição da TVS/*SBT* dentro do sistema televisivo brasileiro que ela tenha sido multada pelo DENTEL - Departamento Nacional de Telecomunicações, órgão executivo do Ministério das Comunicações, extinto em 1990 - por não cumprir a lei que obrigava as emissoras a transmitirem 5% de seu tempo de antena ao noticiário (Maria Helena Dutra, “Novidade: Telejornalismo já tem notícia”, *Jornal do Brasil*, edição do dia 28/09/1977). Também o é o fato do *SBT*, nunca ter se lançado no segmento de canais jornalísticos, diferentemente da *Globo*, *Record* e *Bandeirantes*, que lançaram, respectivamente, o *GloboNews*, o *RecordNews* e *BandNews*.

<sup>70</sup> Para os anos de 1996 e 2000, foi considerada a categoria “Show”, posta a ausência da categoria “Auditório” nos dados; a programação era, então, considerada conforme as seguintes categorias: Novela, Filmes, Shows, Jornalismo, Infantil, Esportes, Diversos.

<sup>71</sup> Fonte: Programação Net, Tabelas Abril 1996. Publicado em *Mídia Dados* (1996).

<sup>72</sup> Fonte: Tabelas de preços emissoras. Abril 2000. Publicado em *Mídia Dados* (2000).

<sup>73</sup> Fonte: Tabela de Preços Emissoras - JoveData - dez/17 - Mercado Nacional. Publicado em *Mídia Dados* (2018).

Portanto, se, por um lado, o rendimento dos programas de auditório permanece, por outro lado, houve fases de relativa reestruturação na distribuição das posições ocupadas pelas emissoras no sistema televisivo brasileiro, em que a liderança da Globo

seria desafiada intermitentemente pela ascensão de outras redes de televisão: na metade da década de 1980, pela Rede Manchete, propriedade dos irmãos Bloch; e, em meados dos anos de 1990, pela Rede Record, já sob comando dos bispos da Igreja Universal do Reino de Deus. De modo mais efêmero, outras redes abandonaram estratégias calcadas na importação de programas estrangeiros – menos dispendiosa, mas também menos rentável em termos econômicos e de prestígio cultural – para investir em núcleos próprios de teleficção: estes foram os casos do Sistema Brasileiro de Televisão (SBT), propriedade do apresentador Silvio Santos, e também da Rede Bandeirantes (Band), controlada pela família Saad. Seja de um modo ou de outro, é a teleficção da Rede Globo que estabelece os parâmetros de comparação utilizados quer pelo público espectador, quer pelos próprios produtores (Silva, 2016, p. 48-49).

Quanto às variedades - produções de posição intermediária e oscilante entre os dois polos de legitimidade distintos do jornalismo e da dramaturgia (Bergamo, 2006) - a evolução histórica do espaço dedicado ao gênero nas grades programáticas das emissoras de televisão brasileiras se dá no sentido do distanciamento do gênero em relação aos espaços de maior prestígio da televisão. De acordo com o levantamento feito por Igor Sacramento (2011), em um período em que a *TV Globo* adquire notável vantagem concorrencial, ou seja, no intervalo entre os períodos 1965-1972 e 1973-1980, os programas de auditório exibidos pelo canal passam de 12% a 1%, os de variedades de 10% a 3%, enquanto a parte da programação dedicada aos seriados passa de 8% a 14% (Sacramento, 2011, p. 77).

Com exceção da teleficção, formas de entretenimento da televisão brasileira desaprovadas pelas camadas mais intelectualizadas da população eram criticadas, nos anos 1970, por críticos de televisão mas também por parte da direção das emissoras. O título da entrevista com o diretor responsável por todas as áreas de programação da *Globo*, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, à *Veja*, publicada no dia 11/08/1976, é ilustrativa: “Não faço TV pra mim”<sup>74</sup>. Ali, fez um diagnóstico sistêmico<sup>75</sup>, utilizando a televisão americana como um contra-ponto virtuoso ao caso brasileiro, sobre o qual afirma que

O problema começou nos anos 50, quando a televisão chegou ao Brasil. O poder público não teve o cuidado de definir uma política para a implantação de um sistema de televisão no país. Concedia-se canal como se concedia alvará.

Oliveira Sobrinho se diz descontente com o nível da *TV Globo* e da televisão brasileira em geral, em que duas redes de televisão (*Tupi* e *Globo*) deviam “fazer um coquetel, procurando um gosto médio”, enquanto nos Estados Unidos, graças às características gerais

---

<sup>74</sup> Oliveira Sobrinho diz, na entrevista, “Não faço televisão para satisfazer o meu gosto pessoal, senão já teria saído da televisão há muito tempo”.

<sup>75</sup> “[...] o nível da televisão brasileira só pode melhorar melhorando-se o nível do sistema.”



de um sistema televisivo em que, ao lado das três redes nacionais (*ABC, NBC e CBS*) que se dirigem a “macropúblicos”, haveria - além de emissoras da rede cultural da *PBS* - em todas as cidades um punhado de canais que se dirigem a “micropúblicos”<sup>76</sup>. A televisão brasileira teria alcançado “um mínimo de profissionalismo e uma certa qualidade formal”, mas entrava em uma fase em que era preciso lhe “dar conteúdo”<sup>77</sup>. A defesa do “conteúdo” e da “contribuição para a televisão brasileira” inscrevem-se dentro da estratégia de legitimação empreendida pela *Globo*, dentro da qual a expansão do jornalismo na programação seria fundamental.

Entre os dois papéis da televisão – entreter e informar -, ele argumenta, a televisão em todo o mundo caminhava, naquele momento, para o segundo, graças aos avanços nas tecnologias de telecomunicação via microondas, que dotavam a televisão de grande rapidez de transmissão, por meio do receptor eletrônico de notícias<sup>78</sup>, e possibilitavam uma transformação da televisão colocando-a, finalmente, “à altura do jornalismo”.

Contudo, se do ponto de vista tecnológico aponta para seu caráter promissor, do lado humano vislumbra uma carência, dado o amplo recurso a produções importadas<sup>79</sup> e suas consequências sobre o mercado de trabalho da televisão brasileira. Refere-se a uma “tremenda escassez de profissionais” na televisão, de forma geral: “Uns não aceitam as limitações do veículo e muitos têm medo do veículo”, destaca que na área de produção de telejornalismo, os profissionais “aprendem fazendo” e menciona programas organizados pela emissora para a formação de profissionais<sup>80</sup>.

Alice-Maria Reiniger<sup>81</sup>, quando questionada sobre as responsabilidades que assumiu ainda jovem na *Globo* (diretora de telejornais em 1973, e diretora executiva da Central Globo de Telejornalismo em 1983), corrobora as percepções do diretor-geral da *Globo*:

A própria televisão também era muito jovem naquela época, os repórteres, a equipe toda estava começando. Só depois de um tempo passamos a receber profissionais de jornal, porque a televisão começou a ficar interessante. Belíssimos profissionais, aliás, não só bons como jornalistas, mas como gente. Vieram Nilson Viana, uma figura maravilhosa, Luís Edgar de Andrade, José Itamar de Freitas... Continuamos a trazer

<sup>76</sup> O uso das aspas aqui é feito por tratarem-se dos termos exatos utilizados na entrevista.

<sup>77</sup> “Pressionados pelos diversos mecanismos da censura e fascinados pela imagem, os nossos profissionais acabam desviando para os aspectos formais todo o talento que deviam concentrar no conteúdo”.

<sup>78</sup> O sistema denomina-se ENG – *Electronic News Gathering*.

<sup>79</sup> Destaca a discrepância entre a *Globo*, que das 18 às 24h exibia 76,4% de programação nacional enquanto emissoras como a *Bandeirantes, Gazeta, Record e TV Rio*, filmes importados contabilizavam praticamente 90% da programação, mas reconhece que isso ocorria também no jornalismo da *Globo*, como no *Globo Repórter*, os telejornais e o *Fantástico*, que usam com frequência material importado, ainda que reformulado por suas equipes.

<sup>80</sup> Em 1979 foi organizado pela Rede Globo o primeiro curso de formação de jornalistas. Um curso para 10 estudantes em comunicação, composto por 3 meses de aula e 10 meses de estágio. A iniciativa foi interrompida no mesmo ano em decorrência da proibição de estágios em empresas de comunicação, e retomada no final dos anos 1980. Pedro Bial, Fátima Bernardes, Angela Lindenberg são exemplos de profissionais da *TV Globo* que passaram por esses cursos (Depoimento de Alice-Maria Reiniger, In: Alves; Rocha, 2006, p. 210).

<sup>81</sup> Já mencionada anteriormente, presente nos momentos iniciais da *TV Globo*, assumiu altos postos de direção no telejornalismo da emissora.

jovens, como Jorge Pontual, um talento que veio do *Jornal do Brasil*, e vários outros (Ibid, p. 209, grifos do autor).

Conforme vimos anteriormente, contudo, profissionais vindos da imprensa estiveram entre os responsáveis e apresentadores dos primeiros programas jornalísticos na televisão nos anos 1950. O afastamento deste perfil profissional da televisão ocorreu à medida que a televisão brasileira, na segunda metade dos anos 1960, sob efeitos da ditadura e conforme ampliavam-se seus públicos, assumiu o papel de principal plataforma de divulgação publicitária<sup>82</sup> e, por conseguinte, passou a se submeter cada vez mais a princípios mercadológicos e os programas passaram a ser dirigidos por profissionais da publicidade.

Assim, o esforço de aproximação do jornalismo consagrado da televisão brasileira na segunda metade da década de 1970 (Bergamo, 2005), se dá concomitantemente ao investimento em aspectos estéticos das performances. A entrada de profissionais de fonoaudiologia (em 1974) e de moda (em 1975) no telejornalismo são sinais disto (Ibid, p. 136).

Esse esforço de aproximação se dá de formas bastante distintas, conforme a posição ocupada pelas emissoras no sistema televisivo. Para compreender como a televisão se tornou “interessante” aos jornalistas na década de 1970, é preciso considerar o contexto de distensão política no qual diferentes linguagens jornalísticas passariam a fazer parte da televisão brasileira. Ainda que essas tendências fossem também notáveis na *Rede Globo* - um empreendimento familiar cuja origem foi o jornalismo impresso -, conforme foi apontado na parte anterior desta tese, estratégias empreendidas por emissoras concorrentes tiveram certo pioneirismo neste processo.

Em primeiro lugar, emissoras de pequeno porte como a *TV Cultura* e a *TVE*, assim como a *TV Bandeirantes* serviram, já na primeira metade dos anos 1970, de incubadoras de talentos que seriam posteriormente incorporados pela *Rede Globo*. Em segundo lugar, o tardio investimento em jornalismo empreendido pelo *SBT* - uma emissora cujo empreendimento não se originara no jornalismo ou no rádio como fora o caso das outras emissoras -, então segunda emissora do país em termos de audiência e portanto principal concorrente da *Globo*, exerceu efeitos de campo que modificaram o telejornalismo brasileiro, engendrando transformações em seu polo dominante, a *Rede Globo*.

A essa renovação de linguagens telejornalísticas correspondem mudanças morfológicas na televisão brasileira daquele momento. Por isso, é útil retomar a análise

---

<sup>82</sup> A esse respeito, ver Arruda (2004).

tipológica dos grupos envolvidos no telejornalismo no momento da chegada da *Globo* no sistema televisivo brasileiro na virada da década de 1960 à década de 1970. O perfil dos membros do que nomeei, na parte anterior desta tese, de “terceiro grupo”, “inexperientes” ou “universitários”, se distinguem dos outros dois grupos por se tratarem de perfis mais jovens e despolitizados e, de forma geral, pela ausência de experiência profissional prévia na imprensa. Este grupo prefigurava as transformações morfológicas que acompanharam os desdobramentos engendrados pela chegada da *TV Globo* no mercado de trabalho do telejornalismo condicionados pelo contexto de censura do final dos anos 1960, potencializados pela obrigatoriedade do diploma para o exercício da profissão instaurada em 1969 e pela transformação da televisão brasileira em um veículo *omnibus*. Recrutados dentro das universidades, aprenderam o *métier* na *TV Globo* junto aos mais experientes, os cinegrafistas e “montadores”, muitos vindos do cinema. Após os estágios organizados no final dos anos 1960, em 1979 a *Globo* investiu em cursos próprios de preparação de profissionais - em que após 3 meses de formação, fazem 10 meses de estágio na emissora<sup>83</sup> - que institucionalizariam a principal porta de entrada para parcelas significativas dos profissionais que galgariam postos hierárquicos cada vez mais elevados dentro do departamento de jornalismo da emissora (Depoimento de Alice-Maria Reiniger, In: Alves; Rocha, 2006, p. 206 - 210).

O segundo grupo – dos “experientes politizados” - composto por profissionais muitas vezes vindos da imprensa, com alguma experiência na televisão, vislumbravam a missão pedagógica da televisão como um instrumento de instrução do público, tem passagens, a partir de então, pelas emissoras menores – aquelas com vocação educativa e cultural como a *TV Cultura* e a *TVE* – e para os quais o jornalismo televisivo foi vivenciado como uma atividade passageira. Os movimentos centrífugos que levam muitos deste grupo a se afastarem do telejornalismo da *Globo* no final dos anos 1960, ao passo que se destaca a permanência do terceiro grupo que o encara como uma real carreira profissional, iluminam traços significativos da forma como se consolidariam as formas dominantes de organização do trabalho telejornalístico brasileiro que se conformavam naquele momento.

A fim de entrever um sentido nessa circulação de profissionais, é preciso levar em conta a estruturação do sistema televisivo brasileiro que, dada a posição da *TV Globo* de nítida liderança de audiência inaugurada na década de 1970, pode-se afirmar a organização do

---

<sup>83</sup> Descontinuados durante a década de 1980 em decorrência da proibição de estágios em empresas de comunicação em 1979, são retomados no final dos anos 1980 e, a partir de então, consolidam-se como principal acesso aos crescentes contingentes do telejornalismo da rede.

sistema televisivo entre um “centro” – representado pela *TV Globo* – e uma “margem”, representada pelo conjunto do restante das emissoras<sup>84</sup>. Considerar as circulações dos profissionais entre a margem e o centro permite uma melhor compreensão do papel que os locais de trabalho cumprem, enquanto espaços de socialização e de aprendizado de formas específicas de produção telejornalística.

Os traços característicos da oferta telejornalística de cada emissora estão vinculados ao tamanho e composição de seus públicos e aos horários de exibição dos programas. Uma emissora ou um programa *omnibus* - de grandes audiências - apresenta a um só tempo vantagens - como a capacidade de proporcionar maior notoriedade aos profissionais que aparecem no vídeo e, no caso da *Globo*, com seus padrões modernos de gestão e de equipamentos, maiores benefícios trabalhistas e maior garantia de remuneração regular<sup>85</sup>, além de dispor de recursos técnicos muito mais avançados que os das outras emissoras – como desvantagens – uma menor autonomia dos profissionais para a confecção de conteúdos, impossibilitando a transmissão de conteúdos suscetíveis de provocar dissensos.

A respeito da maior liberdade de que gozam os profissionais de outras emissoras em relação àqueles da *Globo*, é ilustrativa a entrevista de Oliveira Sobrinho a respeito dos debates realizados na televisão em meados da década de 1970:

É verdade que estações de menos audiência começam agora a promover alguns debates relativamente livres. Mas é verdade também que elas fazem esse gênero de programa por causa de sua pequena repercussão. Elas desfrutam de um privilégio parecido com o da imprensa *underground*. Na *Globo* daria galho, na certa. (Entrevista concedida à revista *Veja*, edição do dia 11/08/1976)

Dentre os espaços de produção telejornalística menos constrangidos pelos governos autoritários e pela busca por um “gosto médio” no jornalismo televisivo brasileiro dos anos 1970, destacam-se espaços de produção de emissoras pequenas, sobretudo emissoras públicas como a *TVE*<sup>86</sup> a *TV Cultura*, na qual

por não ser comercial, o raciocínio sempre foi diferente. E isso leva o jornalismo a ter outro raciocínio. O jornalista, quando ele pensa numa pauta, vai desenvolver uma

---

<sup>84</sup> Sejam elas emissoras comerciais como a *TV Bandeirantes*, criada em 1967, ou emissoras criadas nos anos 1980 quando logram obter concessões disponibilizadas pelo encerramento das atividades da *TV Tupi* em 1980 (*SBT* e *Manchete*) ou ainda emissoras públicas como a *TV Cultura* e a *TVE*

<sup>85</sup> Conforme o relato de um jornalista, editor-chefe na *TV Bandeirantes* na primeira metade da década de 1980, entrevistado para esta pesquisa, a questão do pagamento dos salários era “precaríssima”. Dada a recorrência da prática da permuta entre anunciantes e emissoras, o pagamento de jornalistas às vezes era feito em produtos, como aparelhos eletrodomésticos, os quais os jornalistas deviam vender a fim de obter dinheiro.

<sup>86</sup> *TV Educativa*, lançada em 1975 por Gilson Amado, de família de intelectuais e diplomatas, que seguiu carreira na radiodifusão e televisão a partir dos anos 1950 - foi diretor da *Rádio Mayrink* por 25 anos, onde apresentou e supervisionou programas que compunham um projeto educacional chamado “Universidade Sem Paredes” na *TV Continental* até a falência da emissora em 1970 (Verbete “TV Continental”, CPDOC). Em 2007, a *TVE* deu lugar à *TV Brasil*.

pauta, vai fazer uma reportagem, ele pensa no cidadão (Entrevista com Sérgio de Castro, em São Paulo, no dia 12/08/2019).

O perfil mais “despolitizado” daqueles que permanecem nas equipes de jornalismo da *TV Globo* após seus anos iniciais e daqueles que são ali formados parece contrastar com o de profissionais do mesmo período que atuavam nessas emissoras menores. Neste sentido, compreende-se que, conforme relatou em entrevista para esta pesquisa o jornalista Laurindo Leal Filho, que trabalhou na *TV Cultura* na década de 1970, era forte a presença de comunistas na redação desta emissora (Entrevista, São Paulo, 05/11/2019). A trajetória de Fernando Barbosa Lima<sup>87</sup> que, após ter participado dos inícios da *TV Globo*, se dedicou à produção de programas destinados a espaços marginais de difusão a partir de 1970, como a *TVE*, a *TV Manchete* e a *TV Bandeirantes*, também é ilustrativa dessas clivagens<sup>88</sup>.

No depoimento de ex-jornalistas da *TV Cultura*, sua especificidade aparece como motivação para integrar a equipe da emissora, que absorvera profissionais da imprensa perseguidos pela ditadura.

Eu fui para a *TV Cultura*<sup>89</sup> porque eu vi o jornal da *TV Cultura* e disse assim: “Nossa, essa matéria parece uma aula de sociologia”. Era isso. Era um grupo de jornalistas que vinha da mídia impressa, vinham da *Realidade*, do *Estadão*, e que, por circunstâncias - era a época da ditadura - perderam os empregos. E a *TV Cultura* os absorveu (Entrevista com Laurindo Leal Filho, em São Paulo, no dia 05/11/2019).

Na década de 1970, a *TV Cultura* foi também o destino de jornalistas importantes da televisão paulista dos anos 1950 e 1960. Um exemplo disso é Fernando Pacheco Jordão, que se destacou pelo protagonismo assumido no telejornalismo de diferentes emissoras ao longo de sua carreira. O sentido de sua trajetória profissional ilumina a posição relativa então ocupada pelo telejornalismo paulista. Redator e locutor na antiga *Organização Victor Costa* em 1957, Jordão foi em seguida contratado como secretário e locutor pela *Rádio Difusora*, dos *Diários Associados*, sob liderança de Armando Figueiredo<sup>90</sup>, ao mesmo tempo que

---

<sup>87</sup> Conforme foi dito na parte 2 desta tese, Lima teve importante participação em programas jornalísticos de sucesso da televisão brasileira a partir da primeira metade da década de 1960 e em momentos iniciais da *TV Globo*, afastando-se rapidamente desta última para dedicar-se a sua produtora independente e produzir programas transmitidos por emissoras menores.

<sup>88</sup> Do total de programas criados por ele de 1970 a 1999, 24 foram exibidos pela *TVE*, 10 pela *TV Bandeirantes*, 20 pela *TV Manchete*, e 1 pela *TV Tupi* (Lima, 2008, p. 197 – 199).

<sup>89</sup> O entrevistado trabalhou na *TV Cultura* de meados da década de 1970 ao início da década de 1980.

<sup>90</sup> Repórter do *Diário da Noite* e do *Diário de São Paulo* do *Grupo Diários Associados* (1972), redator da *Rádio Cultura* de São Paulo em 1973, permanece na *TV Cultura* de 1974 a 1985, como repórter e apresentador do programa “Vox Populi” (1983 – 1985), e na Fundação Padre Anchieta, da qual dirige o jornalismo em 1986 e 1987 (Portal *GI*. Disponível em: [http://g1.globo.com/Portal/G1V2/telejornais/redacao/glb\\_g1v2\\_telejornais\\_pop\\_apresentador/0,,34827-16025-818,00.html](http://g1.globo.com/Portal/G1V2/telejornais/redacao/glb_g1v2_telejornais_pop_apresentador/0,,34827-16025-818,00.html). Acesso em 20/11/2019).

trabalhava na imprensa, n' *O Estado de S. Paulo*, seu único emprego no jornalismo escrito. Na primeira metade da década de 1960, foi editor e apresentador do *Show de Notícias*, telejornal diário da *TV Excelsior*, no qual trabalhava também Vladimir Herzog como redator e secretário do telejornal (Oliveira, 2016, p. 33). Depois do golpe civil-militar de 1964, Jordão e Herzog permaneceriam alguns anos afastados da televisão brasileira; contratados pelo Serviço Brasileiro da *BBC*, mudaram-se para Londres, onde cursaram o *Film and Television Course for Overseas Students* graças a uma bolsa de estudos concedida pelo governo inglês. De volta ao Brasil, Jordão foi convidado para organizar o departamento de jornalismo da *TV Cultura* em 1972<sup>91</sup>, onde assumiu o cargo de chefe de redação e produziu no programa em formato de revista eletrônica semanal *Foco na Notícia*<sup>92</sup> cuja linguagem singularizava-se por compor-se não de curtas notícias, mas por pequenos documentários de 3 a 7 minutos, produzindo um “jornalismo interpretativo” (Andrade, 2002, p. 64; Leal Filho, 1988, p. 54).

Após a transmissão de uma reportagem sobre demissões de uma empresa pesqueira, praticamente toda a equipe de jornalismo da *TV Cultura* é demitida em 1974, por ordem do palácio do governo do Estado, cujo chefe da Casa Civil tinha ligações com a mencionada empresa (Filho, 1988, p. 54). Herzog que, conforme foi dito, fora colega de Jordão n' *O Estado de S. Paulo* e na *TV Excelsior*, assumiu a direção do jornalismo da emissora pública paulista por indicação de Jordão no ano seguinte, ano em que se deu o notório episódio trágico da tortura e assassinato de Herzog pelos órgãos de segurança do regime militar, ilustrativo dos efeitos da violência do regime autoritário sobre o telejornalismo de então.

Jordão foi convidado para ser diretor de jornalismo da *Bandeirantes*, mas teve seu nome vetado pelos órgãos de segurança<sup>93</sup>. Foi na *TV Globo* de São Paulo que ele, junto com o cineasta João Batista de Andrade, que também participara do programa *Foco na Notícia* da *TV Cultura*, assinaram contrato no mesmo ano. Inicialmente, ambos trabalhavam para o *Jornal Nacional*, mas a experiência em um noticiário *omnibus* de uma emissora como a *TV Globo* foi breve e suscitara frustrações. Seria em um programa cuja linguagem documental aproximava-se, naquele período, do cinema (*Globo Repórter*) que eles se estabeleceriam de forma mais duradoura. Conforme nota-se nos excertos seguintes, de autoria de Andrade, os dois teriam encontrado na *TV Globo* resistências às formas de fazer jornalismo televisivo

---

<sup>91</sup> A *TV Cultura* fora inaugurada como emissora comercial em 1960 pelos *Diários Associados*, e relançada em regime público em 1969 pela *Fundação Padre Anchieta*.

<sup>92</sup> A equipe do programa era composta, entre outros, por Vladimir Herzog (editor), João Batista Andrade (repórter especial), e os jornalistas Luis Weiss, Fernando Morais, Anthony Cristo, Marco Antonio, Georges Bordoukan, Narciso Kalili e era apresentado por Fábio Peres e Nemércio Nogueira (Oliveira, 2016, p. 35)

<sup>93</sup> Verbete “Rede Bandeirantes”, CPDOC.

gestadas na *TV Cultura* e incorporadas por eles, cuja aplicação na *TV Globo* consistiria em mudanças que, na prática, destoavam e conflitavam com o jornalismo ali praticado.

Depois do traumático fim de nosso trabalho no *Hora da Notícia*, ainda em 1974, eu e Fernando Pacheco Jordão fomos contratados pela *TV Globo* de São Paulo [...]. Tivemos imensa dificuldade para implantar os primeiros traços de mudança, que acabaram se tornando mais claros só em nosso trabalho no *Globo Repórter*, para onde foi o Fernando também, depois de esgotada sua capacidade de negociação no *Jornal Nacional*. Diante de nossas ideias, de nosso passado na *TV Cultura* e instruídos pelo chefe de reportagem (Laerte Mangini), [...] os repórteres tratavam de enfiar, em qualquer reportagem, imagens do povo e mesmo entrevistas com populares. Com isso esperavam cumprir seus papéis nas mudanças propostas. O povo entrava assim, de coadjuvante, muitas vezes em situações ridículas, como enxertos que serviam apenas como álibi e, muitas vezes, como temperos, conservando-se intactos os velhos conceitos de autoridade e de hierarquia dos assuntos. [...] A TV, particularmente o *Globo Repórter*, me parecia, agora, com a *Globo*, um desafio maior e que, além de tudo, poderia divulgar nacionalmente meu trabalho e minhas propostas, o que de fato se deu. [...] Tal como o Fernando, tratei de realizar na *TV Globo* tudo o que eu sabia e havia aprendido, com a ideia de aprofundar meu trabalho na *TV Cultura*, agora, quem sabe, contando com melhores recursos técnicos e uma audiência violentamente mais alta [...]. No final da década de 1970, o *Globo Repórter*, já sobejamente vigiado, passou a um controle mais rígido ainda, a ponto de, em perspectiva, inviabilizá-lo. Em pouco tempo, o programa sairia dos cineastas para cair nas mãos dos repórteres de vídeo, encerrando mais uma rica experiência de casamento entre TV e cinema brasileiro (eu me demiti no final de 1978). (Andrade, 2002, p. 93; 95–96; 98; 102; 107-100)

O período descrito por Andrade corresponde ao momento em que a cúpula familiar dos Marinho passou a intervir mais diretamente no telejornalismo da emissora<sup>94</sup>.

Em maio de 1977 ele [Roberto Marinho] demitiu Walter Clark e redividiu o poder interno. Wallach continuou cuidando da administração. José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, Boni, tornou-se o responsável pela operação da Globo. Roberto Marinho encarregou-se de supervisionar o Jornalismo. Passou a almoçar diretamente e a trabalhar à arde na emissora [...]. Em 1983, o primogênito, Roberto Irineu, chegou à Rede Globo e seu pai lhe deu um cargo acima do de Boni. Em 1987, os outros filhos de Roberto Marinho também davam ordens no Jornalismo. A Globo percorreu um caminho inverso ao costumeiro: nasceu com um cúpula profissionalizada e virou uma empresa da família Marinho (Conti, 2012, p. 27).

Outras emissoras comerciais de menor porte também investiram no telejornalismo, como foi o caso da *Bandeirantes* na segunda metade da década de 1970. Antes de iniciar a expansão territorial de seu sinal, a *Bandeirantes*, ao verificar que a classe A respondia por 70% de sua audiência no início dos anos 1970, lançou o programa *Informação* (no final de 1973). A emissora paulista tornou-se, naquele momento, a única emissora do país a possuir um programa voltado exclusivamente para a discussão de assuntos políticos<sup>95</sup>. No noticiário *Jornal Nacional* da *Rede Globo*, de alcance nacional graças à criação da EMBRATEL em

---

<sup>94</sup> Sobre as ingerências desiguais de Roberto Marinho sobre o jornalismo e a ficção, ver Silva (2016, pp. 50 – 54).

<sup>95</sup> Verbete “Rede Bandeirantes”, CPDOC.

1969, a sucursal de Brasília quase não participava nos primeiros anos do noticiário<sup>96</sup> e a ocasião em que “pela primeira vez a *TV Globo* mostrou em rede nacional o país discutindo política” foi nas eleições para prefeito em 1976<sup>97</sup>.

Em meados da década, a paulista *TV Bandeirantes*, que já estava presente em São Paulo, Belo Horizonte e Salvador, iniciava um processo de expansão<sup>98</sup>. Quem assume a direção de jornalismo, negada a Jordão em 1974, é Gabriel Romeiro<sup>99</sup>, que também trabalhara com Jordão em *Foco na Notícia*, da *TV Cultura*, no início dos anos 1970<sup>100</sup>. Em 1977, Gabriel Romeiro deixou a *TV Bandeirantes* alegando que João Saad proibira o telejornal da emissora de transmitir matérias contendo reclamações populares ou que abordassem temas tais como constituinte, sindicatos e anistia política<sup>101</sup>. Segundo Elizabeth Carvalho (1979), a autocensura imposta por João Saad dava-se em decorrência do projeto de expansão da emissora paulista e de seu subsequente endividamento, que a tornara vulnerável a pressões políticas, já que dependente de favores estatais.

Em 1978, Romeiro participou da elaboração do projeto *Telecurso 1º grau* da *Fundação Roberto Marinho*, organização de apoio a iniciativas educacionais criada por Roberto Marinho no ano anterior. Após uma curta passagem pela *TV Tupi* – pois esta encerra suas atividades em 1980 - encontrou, no mesmo ano, espaço para dar seguimento a sua carreira em programas de audiência mais seleta da programação jornalística da *TV Globo*, de forma semelhante ao que ocorrera com Jordão e Andrade mas que, diferentemente destes, ali permaneceria por muitas décadas. Atuou na elaboração da retrospectiva dos anos 1970 do *Globo Repórter* e foi contratado, em agosto de 1980, como chefe de pauta do recém criado *Globo Rural*<sup>102</sup>, programa cuja chefia de redação assumiu em seguida, posto que abandonou apenas em 2017.

---

<sup>96</sup> Verbete “Jornal Nacional, Memória Globo.

<sup>97</sup> *O Globo*. Disponível em: <<http://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2018/03/morre-aos-82-anos-o-jornalista-antonio-carlos-drummond.html>>. Acesso em 20 de janeiro de 2019.

<sup>98</sup> Em 1974, o então presidente Ernesto Geisel outorgara ao grupo de João Saad a concessão do Canal 7 do Rio de Janeiro. Entre 1977 e 1980 a emissora dobra o número de estações no país, passando de 12 a 24 (Verbetes “Rede Bandeirantes” CPDOC).

<sup>99</sup> Filho de um pediatra e uma dona de casa, Romeiro foi seminarista, se formou na Escola dos Dominicanos de Filosofia e Teologia, em São Paulo, cursou mestrado em Teologia na Pontifícia Universidade de São Paulo e se especializou em Literatura e História do Oriente na Itália. Ao retornar a São Paulo em 1968, trabalha na revista ilustrada *Realidade*, e edita uma revista de fotografia, antes de integrar a equipe da *TV Cultura* (Verbetes “Gabriel Romeiro”, Memória Globo).

<sup>100</sup> Verbetes “Gabriel Romeiro”, Memória Globo.

<sup>101</sup> Verbetes “Rede Bandeirantes”, CPDOC.

<sup>102</sup> Programa jornalístico especializado em questões rurais, então exibido aos domingos às 8h da manhã que aposta em linguagem com referência cinematográfica próxima à de documentários, com longos planos sequência. A partir de 2000, o programa passou a ser exibido diariamente às 6h15 da manhã (Verbetes “Globo Rural”, Memória Globo).



A circulação desses profissionais corrobora o relato de Sérgio de Castro em entrevista para esta pesquisa, em que aponta para a função que cumpriu a redação da *TV Cultura* como uma “escola” para profissionais que seguiriam carreira em outras emissoras, como a *TV Globo*. Mais do que isso, a *TV Cultura* compunha um espaço de circulação em que transitaram também profissionais experientes no jornalismo televisivo paulista dos anos 1950 e 1960 e que entram em decadência nos 1970, como Fernando Pacheco Jordão ou Armando Figueiredo. Este último tivera protagonismo no lançamento de formatos de programas jornalísticos que se consagrariam, e permaneceriam restritos a esses espaços. Foi jornalista dos *Diários Associados* nos anos 1950, diretor do *Repórter Esso* na *TV Tupi* a partir de 1956<sup>103</sup>, diretor do programa de debates políticos *Pinga Fogo* a partir de 1961 e apresentador do programa *Vox Populi*, programa transmitido pela *TV Cultura* de 1977 a 1986, quando foi substituído pelo *Roda Viva*, que retoma o mesmo formato.

Também Armando Figueiredo acabaria sendo absorvido pela televisão comercial. Responsável pela implementação de programas jornalísticos na *TV Cultura* no final da década de 1980, como o programa de documentários *Repórter Cultura*, após uma rápida passagem pelo *SBT* em 1989, como editor nacional do *Telejornal Brasil* de Bóris Casoy, integra finalmente a equipe da *TV Globo* de São Paulo, inicialmente como editor de política do *Jornal Nacional* e do *SP TV 2º edição* (1989 – 1993), em seguida como editor no *Jornal da Globo* (1993 – 2000), no *Bom Dia Brasil* (2000 – 2002) e, a partir de então, no *Jornal Hoje*<sup>104</sup>.

A análise dessas trajetórias aponta portanto para uma confluência de talentos do telejornalismo paulista em direção à *TV Globo* de São Paulo, que iniciou-se em meados dos anos 1970 e continuaria sendo característica dos desdobramentos do mercado de trabalho do telejornalismo. Além das razões políticas observadas em alguns dos casos mencionados, outra motivação é a atratividade que exerce a *TV Globo* em termos salariais. Em entrevista concedida para esta pesquisa, quando questionado sobre a atratividade que exercia a *TV Cultura* aos jornalistas, um jornalista com longa experiência na *TV Cultura* afirmou, a esse respeito, que houve uma inflexão nos anos 1980 e 1990:

A *TV Cultura* era um fetiche. Os amigos da gente, os companheiros de outras emissoras, todo mundo queria trabalhar lá. O bacana era trabalhar lá. Os salários na época eram equivalentes. A *TV Cultura* pagava como o mercado. Depois o mercado começa a se distanciar um pouco, especialmente a *Globo*. Começa a pagar mais. (Entrevista de Sérgio de Castro, São Paulo, 12/08/2019)

---

<sup>103</sup> Conforme reportagem publicada na Revista Abert (Nº 111, maio/junho 1996, p. 14 In: Klöckner, 2011, p. 154).

<sup>104</sup> Portal G1. Disponível em: <[http://g1.globo.com/Portal/G1V2/telejornais/redacao/glb\\_g1v2\\_telejornais\\_pop\\_apresentador/0,,34827-16025-818,00.html](http://g1.globo.com/Portal/G1V2/telejornais/redacao/glb_g1v2_telejornais_pop_apresentador/0,,34827-16025-818,00.html)>. Acesso em 20 de fevereiro de 2019.

A fim de compreender a valorização do telejornalismo paulista neste contexto, é importante considerar que o jornalismo emissora da *Rede Globo* de São Paulo recebe importantes investimentos a partir de 1975. Seus profissionais assumiriam postos de responsabilidade no telejornalismo da rede, e teriam importante papel na renovação das linguagens de programas como o *Globo Repórter* ou na criação de novos formatos. São exemplos disso os programas jornalísticos criados na *Globo* no início da década de 1980, e que se consolidam na programação da emissora. Destinados a audiências específicas e difundidos em horários de menor valor comercial, programas matutinos como o *Bom Dia Brasil* (criado em 1983, primeiro telejornal da rede a ser transmitido diretamente de Brasília) e o *Globo Rural* (criado em 1980) são apontados por profissionais da emissora como “programas nobres em horários pobres”<sup>105</sup>.

O primeiro noticiário matutino da emissora, por exemplo, foi o *Bom Dia São Paulo*, criado em 1977, cujo sub-editor - no início da década de 1980 - Wianey Pinheiro<sup>106</sup>, descreve como “uma das viradas do jornalismo da Globo” por apresentar “uma proposta nova, de um jornalismo não tão camisa de força”<sup>107</sup>. Como ele, que participaria da reformulação do *Jornal da Globo* em 1981 e seria o responsável pela primeira edição do debate do segundo turno das eleições presidenciais de 1989 entre Fernando Collor de Mello e Luiz Inácio Lula da Silva<sup>108</sup>, uma série de jornalistas com experiências na imprensa passariam a exercer um forte protagonismo no telejornalismo na rede carioca a partir de São Paulo. São exemplos disso Woile Guimarães<sup>109</sup>, chefe de reportagem da *Globo* em São Paulo em 1975, diretor de telejornais da rede em 1982 e diretor de telejornais comunitários em 1985; Luiz Fernando Mercadante<sup>110</sup>, editor-chefe da *Globo* em São Paulo em 1976 e responsável pelo projeto do *Globo Rural* em 1980; Luiz González<sup>111</sup>, participou da reformulação do *Jornal Hoje* em 1981

---

<sup>105</sup> A expressão, cunhada pelo diretor de jornalismo da emissora - Armando Nogueira - para descrever do *Globo Rural*, é utilizada por Carlos Monforte para caracterizar o *Bom dia Brasil* (Rita Tavares, “Carlos Monforte sai da Globo”, *Jornal do Brasil*, edição de 28 de novembro de 1991).

<sup>106</sup> Formado em jornalismo na PUC-SP e com experiências em jornais como *Gazeta*, *Gazeta Esportiva*, *Diário da Noite*, *France Press*, *Jornal da Tarde* e *Folha de S. Paulo*.

<sup>107</sup> Verbete “Wianey Pinheiro”, Memória Globo.

<sup>108</sup> A controversa edição do debate que engendrou a conhecida polêmica e atritos dentro do departamento de jornalismo da *Rede Globo* não foi esta, mas uma segunda edição do debate.

<sup>109</sup> Repórter e secretário de redação da *Folha de S. Paulo* no início dos anos 1960, trabalhou em seguida no *Jornal da Tarde* e nas revistas *Quatro Rodas*, *Cláudia*, *Realidade* (editor-chefe) e *Placar*.

<sup>110</sup> Começa no jornal *Tribuna da Imprensa*, trabalha no *Jornal do Brasil*, nas revistas *Manchete*, *Veja* e *Realidade*, e no jornal *Estado de S. Paulo* antes de ir para a *Globo* de São Paulo, onde participa da criação do *Bom Dia São Paulo*.

<sup>111</sup> Formado em jornalismo em 1975 pela Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP) - uma instituição secundária de ensino -, trabalhou como repórter na sucursal da Bloch Editores em São Paulo, trabalhou em 1979

e foi chefe de redação do *Globo Repórter*; Silvia Sayão<sup>112</sup>, editora do *Jornal Nacional* por 8 anos e diretora do *Globo Repórter* desde 1996.

A visada analítica das clivagens ideológicas entre “politizados” e “despolitizados” permitiu caracterizar perfis de jornalistas que permaneceram na *TV Globo* a partir de fins dos anos 1960. Diante das trajetórias de muitos jornalistas supracitados (e cineastas que produzem para o *Globo Repórter* até fins dos anos 1970), que integram a *Globo* no período político já relativamente mais brando do governo Geisel – apesar de marcado por violentas intervenções na *TV Cultura* - é forçoso constatar que a empresa de Roberto Marinho se tornaria atrativa inclusive aos olhos de profissionais em alguma medida engajados politicamente.

Contudo, se, por um lado, o trabalho na *Rede Globo* oferecia vantagens em termos de estabilidade salarial e de carreira, por outro lado, a participação em atividades políticas ou sindicais durante o período de distensão política representou obstáculos à permanência destes profissionais<sup>113</sup>.

De forma geral, em decorrência do contexto mundial de fim da guerra fria e do processo resultante de consolidação da hegemonia neoliberal dos anos 1980, e também dos efeitos da obrigatoriedade do diploma para o exercício da profissão - que resulta em perfis bastante distintos das novas gerações de jornalistas, consideradas pelos antigos como “técnicos” e pouco politizados (Bergamo, 2011; Travancas, 2011 [1993]) - as clivagens de natureza ideológico-política, seriam cada vez menos estruturantes do mercado de trabalho do jornalismo de televisão. A forma como o experiente jornalista Zuenir Ventura descreve as novas gerações a Isabel Travancas, é eloquente: jovens que “sofreram um verdadeiro processo de lobotomização e ficaram sem memória, que a ditadura conseguiu apagar”, uma geração “individualista, narcisista e muito pragmática [...] bem menos engajada” (Travancas, 2011 [1993], p. 92).

De forma similar ao afastamento da televisão de jornalistas oriundos da imprensa e mais envolvidos politicamente que ocorrera no final dos anos 1960, após a redemocratização esse perfil de jornalista passou a vislumbrar outros horizontes profissionais. De meados dos

---

na equipe do *Jornal da República* (com Fernando Pacheco Jordão), em seguida nas revistas *Veja*, *Placar*, e nas emissoras *Globo* e *Bandeirantes*.

<sup>112</sup> Formada em jornalismo pela FAAP, foi repórter do Diário Popular, começa a trabalhar na *Globo* de São Paulo em 78, integra a equipe fixa do *Globo Repórter* de São Paulo em 1986.

<sup>113</sup> Quando questionado sobre as razões pelas quais teria deixado a televisão, Jordão responde: “Eu não deixei. Me deixaram. Em 1979, eu era diretor do *Globo Repórter* em São Paulo. E ao mesmo tempo era diretor do sindicato dos jornalistas. Nós fizemos no mês de maio uma maravilhosa e fracassada greve em que eu exerci uma liderança bastante juvenil, empolgado naquelas grandes assembleias. E o que aconteceu foi que, acabada a greve, com a nossa derrota absoluta, eu fui demitido” (Fernando Pacheco Jordão em entrevista a Antônio Abujamra em edição do programa *Provocações* exibida em 2000).

anos 1980 em diante, a retomada de eleições e a subsequente demanda por confecção de programas políticos televisivos absorveu parte desses profissionais. Luiz Fernando Mercadante, por exemplo, que já deixara a *Globo* em 1984 para assumir a direção de programação da *TV Cultura* seria, em 1986, o responsável pelos programas políticos do *PMDB*. Profissionais que assumiram importantes responsabilidades no jornalismo da emissora e que participaram da implementação de novos formatos de programas, como Wianey Pinheiro, Gilnei Rampazzo<sup>114</sup> e Luiz González, deixariam a emissora em 1989 e 1990, e fundariam a produtora de marketing político e comunicação corporativa *GW Comunicação*, que confeccionaria as duas campanhas de Mário Covas para o Governo de São Paulo, (1994 e 1998), as de Geraldo Alckmin para a Prefeitura (em 2000) e o Governo de São Paulo, (em 2002) e a de José Serra para a Prefeitura de São Paulo (em 2004). Também Belisa Ribeiro, de que trataremos a seguir, deixaria a televisão, para se dedicar ao marketing político, como em 1986 na campanha eleitoral de Moreira Franco ao governo do Rio de Janeiro, e em 1989 na campanha de Fernando Collor de Mello à presidência da República. Outros empreendem carreira política. Hélio Costa, repórter internacional e responsável pela sucursal internacional da *Globo* em Washington desde o início dos anos 1970, seguiu carreira política após retornar ao Brasil em 1986, como Deputado Federal e Senador e Ministro das Comunicações (do governo Lula, de 2005 a 2010).

Um processo de reestruturação ocorreu, ao longo dos anos 1980, que organizou o mercado de trabalho do telejornalismo por meio de uma oposição similar à que nos referimos anteriormente (politizados/despolitizados), mas que se manifestaria, a partir de então, sobretudo através de oposições entre jornalistas “especializados/generalistas”. Graças à valorização dos quadros de comentários dos novos formatos de noticiários e, posteriormente, nos canais de jornalismo da televisão por assinatura, consolidaram-se espaços na televisão para o jornalista político, que, frequentemente credenciado por experiências prévias na imprensa, assume comentários, análises e rentabilizam seus contatos com fontes ao trazerem informações de bastidores da política na televisão. Contudo, dadas as características do jornalismo da *Globo* dos anos 1980, foi em outros lugares que trabalharam os jornalistas políticos antes de se firmarem na emissora sobretudo nos anos 1990 e 2000. A fim de compreender essas circulações de profissionais em meio às evoluções políticas que o país atravessava, é importante considerar a implementação de diferentes modelos de negócio dentro do mercado de produção televisiva na década de 1980.

---

<sup>114</sup> Formado em jornalismo pela USP, trabalhou nos jornais *Folha da Tarde*, *Estado de S. Paulo*, de cuja sucursal de Brasília foi secretário de redação no final dos anos 1970, entrou na *Globo* Brasília em 1983.

*Produtoras independentes, talk-shows e interlocução com políticos: as transformações dos anos 1980*

A maior autonomia de linguagem possibilitada aos profissionais envolvidos em produções destinadas a emissoras menores está relacionada a fatores políticos e financeiros que resultam na implementação de formas distintas de produção. A discrepância entre a capacidade de produção e de financiamento da *Rede Globo* e o interesse de outras emissoras de terceirizarem sua produção, dadas suas limitações orçamentárias, engendrou distintos modos de produção de programas jornalísticos. Diferentemente do que ocorria na *Rede Globo* - onde as produções eram centralizadas pela estrutura da própria emissora - em outras emissoras, projetos capitaneados por empresários em parceria com produtoras de vídeo independentes encontram espaço para exibição.

Essa forma em que se organiza a distribuição de posições no sistema televisivo brasileiro, vinculada também à composição dos públicos das emissoras, resulta portanto em uma maior liberdade nas linguagens dos programas telejornalísticos produzidos para emissoras menores e protagonizados por profissionais da imprensa.

Emissoras como a *TVE*, a *TV Cultura*, a *Bandeirantes*, a *Manchete* recorrem a produtoras independentes. A pioneira neste segmento de produtoras independentes de conteúdo audiovisual foi a *Olhar Eletrônico*, fundada em 1981 por um grupo de cineastas<sup>115</sup>, onde apresentadores como Sandra Annenberg (jornalista da *Globo*) e Marcelo Tas (hoje no comando do *talk-show* *Provocações*, da *TV Cultura*) tiveram experiências profissionais iniciais. Após a dissolução da produtora no final da década, Fernando Meirelles e Paulo Morelli fundam a *O2 Produções*, com foco inicial em filmes publicitários, de forma semelhante ao que ocorrera com a produtora *Esquire* de Fernando Barbosa Lima no final da década de 1960 que, com o recrudescimento da repressão do regime militar, se orientou à publicidade.

Outros exemplos são a produtora *Intervideo*, fundada por Roberto D'Ávila e o cineasta Walter Salles, e a *Press Video*, fundada pelo empresário Paulo Roberto Franco Marinho. A primeira produz o programa *Canal Livre*, lançado em 1981 na *Bandeirantes*<sup>116</sup>, dirigido pelo experiente Fernando Barbosa Lima, apresentado por Roberto D'Ávila, e cujo formato de

---

<sup>115</sup> Fernando Meirelles, Marcelo Machado, José Roberto Salatini e Paulo Morelli.

<sup>116</sup> A produtora também seria a responsável pelos programas *Diálogo*, de 1983, e *Conexão Internacional*, *Persona* e *Programa de Domingo*, transmitidos em 1984 pela *Manchete*.

entrevistas feitas por figuras consagradas da imprensa à personalidades da política e da cultura assemelha-se ao do programa *Roda Viva*, transmitido até os dias atuais pela *TV Cultura* e pela rede de emissoras educativas *TVE*.

A segunda produz o programa *Dia D*, com Belisa Ribeiro<sup>117</sup>, transmitido às 23:50, também pela *Bandeirantes*. Neste programa, um grupo de jornalistas experientes na imprensa passam a produzir para a televisão: William Waack, Myriam Leitão, Augusto Nunes, Ricardo Boechat, Marco Sá Corrêa e Fernando Gabeira.

A confluência posterior para a *Rede Globo*, e para a *GloboNews*, de muitos dos jornalistas que encontraram espaço nessas produções na *TV Cultura*, na *TVE*, *Bandeirantes* e na *Manchete* nos anos 1980 corrobora a interpretação de que as tendências em curso às margens do telejornalismo brasileiro, seriam determinantes para suas formas dominantes posteriores.

A dificuldade de incorporação dos formatos de programas de *talk-show*<sup>118</sup> pela *Rede Globo* é sintomático dos constrangimentos de que a emissora é objeto, expressando a dificuldade em implementar inovações nas linguagens de programas de informação. Enquanto veículo *omnibus*, impõe-se a ela a estratégia de transmissão das mensagens menos suscetíveis de provocar dissenso, investindo seja em formatos bem sucedidos de entretenimento, seja, no âmbito do jornalismo, sobretudo no investimento na qualidade estética dos programas, bem como na expansão da cobertura e transmissão de seus noticiários<sup>119</sup>.

O excepcional caso do *TV Mulher* criado em 1980 na *Globo*, um programa matutino de variedades e informação destinado ao público feminino, é um exemplo da capacidade de programas cujo formato se aproxima do *talk-show* de consagrar seus apresentadores. O quadro sobre comportamento sexual<sup>120</sup> ensejou espaço para a psicóloga Marta Suplicy se constituir em figura pública e colher, posteriormente, rendimentos simbólicos de sua notoriedade em pleitos eleitorais (foi eleita deputada federal em 1994, e prefeita de São Paulo em 2000). Neste programa consagra-se também Marília Gabriela, que atuara como repórter do *Jornal Nacional* e apresentadora do *Jornal Hoje*, tentara sem sucesso seguir carreira como cantora. E, após apresentar telejornais na *Bandeirantes*, firma-se como uma notória

---

<sup>117</sup> Ribeiro havia, anteriormente, trabalhado no *Jornal do Brasil* e na *TV Globo*, onde apresentou o *Jornal da Globo*.

<sup>118</sup> Em que, em decorrência do maior grau de improviso que o formato requer, o anfitrião goza de uma maior liberdade de tom.

<sup>119</sup> As novelas, inclusive, em muitos aspectos mostram-se mais aptas a falar do real do que o jornalismo (Bucci, 2004, 1997).

<sup>120</sup> O quadro foi alvo de quatro processos do Departamento Nacional de Telecomunicações (DENTEL). Suplicy foi suspensa do programa devido às críticas que a emissora recebia mas, acusada de censura a emissora logo a reintegrou à equipe (Verbetes “Marta Teresa Suplicy”, CPDOC).

entrevistadora da televisão brasileira, assinando programas na *Bandeirantes* e no *SBT*. Em 1986, o programa foi substituído pelo programa de auditório infantil *Xou da Xuxa*, apresentado pela modelo Maria da Graça Xuxa Meneghel, vinda da *Rede Manchete*. Durante quase 30 anos os programas da Xuxa ocuparam os horários matutinos da emissora e foram um enorme sucesso comercial nacional e internacional.

Após a redemocratização, a falta de isenção e o viés governista do jornalismo da *Rede Globo*, até então passíveis de serem percebidos como efeitos exclusivos da censura política, passaram a ensejar críticas ainda mais contundentes contra a emissora por figurarem como indícios de autocensura praticada.

a mídia eletrônica funcionou ao longo do regime militar difundindo as representações e os ideais do regime autoritário e bloqueando o acesso das manifestações oposicionistas ao grande público. Até a Campanha das Diretas as críticas ao regime, se moderadas, eram difundidas apenas em estações de pouca penetração popular e em horário noturnos de difícil acesso para a maioria. Mais ainda: se a manifestação divulgada fosse considerada “radical” ou “inconveniente” a estação podia sofrer punições severas. Com a pressão popular, a Rede Globo de Televisão, que praticamente monopolizava a audiência, viu-se na contingência de noticiar a Campanha, sob pena de tornar óbvia a existência de censura política em pleno processo de abertura ou, então, de identificar-se completamente com o regime que estava para terminar (Sallum Jr., 1996, p 100-101, grifos do autor).

Isso suscita iniciativas das outras emissoras, que buscam se distinguir tanto pelo tratamento jornalístico de eventos - como a campanha das Diretas Já - quanto pela referência à falta de isenção da emissora carioca em seus discursos de autolegitimação<sup>121</sup>. Também na criação de programas que, pela natureza de seu formato requerem que seus apresentadores tenham mais autonomia como os programas de entrevistas, nota-se uma cisão entre as políticas implementadas pelas distintas emissoras. Um dos maiores sucessos do gênero no Brasil, senão o maior, o *Jô Soares Onze e Meia*, foi criado em 1988 por um profissional que logra obter autonomia para um programa diário neste formato apenas uma vez abandonada a *Globo*. A esse respeito, Jô Soares conta que tinha o interesse em fazer um programa de entrevistas na *Globo*, onde trabalhou até 1988: “o Boni me falou: ‘seu programa de entrevistas não teria espaço para fazer diariamente, talvez uma vez por semana’. Aí eu saí da *Globo*. Hoje em dia [1990] eu acho até que há o espaço, o espaço você cria exatamente mostrando em um outro lugar que dá pra você fazer”<sup>122</sup>. Apesar da prática bastante questionável da *Rede Globo* de excluir de sua programação os comerciais protagonizados por profissionais que deixam a emissora em direção a concorrentes, Jô Soares permaneceria longos anos no *SBT* e,

---

<sup>121</sup> Em um relatório interno do departamento de telejornalismo do *SBT*, elaborado em 1991, afirma-se “queremos ter um jornal que seja tão bom quanto o *Jornal Nacional*, com ritmo, beleza plástica, grandes reportagens ... Enfim, show e emoção. Só que queremos ter isso e mais a isenção” (Squirra, 1993, p. 141).

<sup>122</sup> Em entrevista no programa *Roda Viva*, em 1990.

posteriormente, sua análise revelou-se correta: em 2000 voltaria para a *Globo*, onde teria seu *talk-show* diário - o *Programa do Jô* - até 2016.

Por outro lado, internamente, o posicionamento do telejornalismo da própria emissora diante das turbulências do novo contexto político ensejam atritos entre os profissionais, que resultam em mudanças na cúpula do telejornalismo<sup>123</sup>. A substituição de Armando Nogueira por Alberico de Souza Cruz na diretoria do jornalismo da *Globo* em 1989<sup>124</sup>, que ocorreu após a polêmica acerca da cobertura do último debate presidencial entre Luiz Inácio Lula da Silva e Fernando Collor, na antevéspera das eleições presidenciais, é vivenciada por profissionais da emissora como uma ruptura. Alice-Maria Reineger<sup>125</sup> e Armando Nogueira afirmam, sobre o episódio, terem sido surpreendidos com as modificações na edição do vídeo que foi ao ar no *Jornal Nacional* comparado àquela transmitida mais cedo, no *Jornal Hoje*<sup>126</sup>. Os dois saíram da *Globo* - Reineger demitida e Armando por decisão própria -, sendo Souza Cruz, o novo diretor que mantinha, aliás, contatos relativamente frequentes com Fernando Collor (Conti, 2012), a quem atribui-se a responsabilidade pela segunda edição do vídeo<sup>127</sup>.

Em 1989, pela primeira vez após 29 anos, o eleitorado brasileiro elegeria um presidente pelo voto direto. Ainda que já houvesse ocorrido debates eleitorais - à ocasião das eleições diretas para governador em 1982, como no *Programa Ferreira Netto*, que estreou em 1978 na *TV Record*, e também em eleições municipais, como o debate com os candidatos à prefeitura de São Paulo em novembro de 1985 na *Rede Globo*, quando Boris Casoy, então jornalista político da *Folha de S. Paulo*, se fez notar e tornou-se amplamente conhecido - o maior alcance dos debates presidenciais de 1989 colocou em evidência os jornalistas na televisão, que assumiram a interlocução com os candidatos. A função requeria certa

---

<sup>123</sup> Em 1989 houve uma primeira mudança na direção do departamento de telejornalismo da *Globo*, quando Armando Nogueira foi substituído - após mais de 25 anos no cargo - por Alberico de Souza Cruz. Em 1996 este último foi substituído por Evandro Carlos de Andrade.

<sup>124</sup> O momento desta primeira mudança de direção no telejornalismo da *Globo* (1989) corresponde à saída do casal Eliakim Araújo e Leila Cordeiro, que se notabilizaram como o primeiro “casal 20” do telejornalismo brasileiro, no *Jornal da Globo* e vão para a *Manchete*. É neste momento, em 1989, que William Bonner e Fátima Bernardes assumem a apresentação do noticiário, função na qual se notabilizariam também como o principal casal de apresentadores de noticiários da televisão brasileira.

<sup>125</sup> Alice-Maria Reineger diz, sobre o episódio, em uma “crise no jornalismo da *TV Globo*” e em quebra de confiança: “Nós fomos traídos”, “Alberico fez uma grande intriga”. Após sua saída da *Globo*, Reineger dirigiu o jornalismo da *Manchete*, de 1990 a 1992, e levou para lá profissionais da *Globo*, como Renato Machado. “Descobri que havia muita gente boa lá, muitos jovens talentos. Hoje, estão quase todos na *Globo*, vários na *GloboNews*” (Alves; Rocha, 2006, p. 215 - 216).

<sup>126</sup> Em entrevista a Isabel Travancas, William Bonner, editor-chefe do *Jornal Nacional* desde 1999, qualifica como “desastrosa” a edição do debate exibida pelo noticiário (Travancas, 2007, p. 35).

<sup>127</sup> Evandro Carlos de Andrade, diretor do departamento de jornalismo da emissora a partir de 1996, refere-se a este episódio como a “crise Collor-Armando-Alberico”, e afirma que Nogueira, incomodado com a autonomia assumida por Souza Cruz o afastara de diversas atividades e que Roberto Marinho interveio e promovendo Souza Cruz (Abreu, Lattman-Weltman; Rocha, 2003, p. 46-47).



autoridade pois, à época, cabia sobretudo ao mediador a responsabilidade pela boa condução dos debates, já que estes não eram minuciosamente regrados como seriam posteriormente.

A ocasião evidenciou a falta de protagonismo da primeira rede de televisão do país no âmbito dos debates políticos televisivos: foi na sede do *Grupo Bandeirantes*, em São Paulo, que ocorreu o primeiro debate, em 17 de julho de 1989, mediado por Marília Gabriela<sup>128</sup>. Além dos candidatos e da mediadora, participaram dos debates Fernando Mitre, superintendente de jornalismo da *Rede Bandeirantes*, João Paulo de Andrade, diretor de jornalismo da *Rádio Bandeirantes* e José Augusto Ribeiro, analista político da *Rede Bandeirantes*, os quais Marília Gabriela apresentou não sem antes destacar suas credenciais: “são jornalistas”.

Antes do primeiro turno, a *Rede Globo* criou o programa *Palanque Eletrônico*, exibido de 28 de agosto a 8 de setembro ao vivo, apresentado por Alexandre Garcia, Joelmir Beting, Lilian Witte Fibe e Carlos Monforte em que os candidatos foram entrevistados individualmente.

Para os debates do segundo turno das eleições, as quatro principais redes de emissoras do país (*Globo*, *SBT*, *Bandeirantes* e *Manchete*) formaram, em seguida, um *pool* em que jornalistas das quatro emissoras se alternaram na apresentação dos quatro blocos que compuseram cada um dos dois debates<sup>129</sup>.

Salvo raras exceções, a experiência prévia na imprensa é um traço que distingue esses jornalistas que assumem a interlocução com os candidatos, e que estrutura, nesse contexto, uma hierarquia própria do telejornalismo clivada entre dois tipos de jornalistas que, seja na apresentação de noticiários, seja em quadros específicos de comentários e análise, encarnam o telejornalismo aos olhos do público: o jornalista na televisão e o jornalista de televisão. Conforme a posição específica que ocupam as emissoras dentro do sistema concorrencial, variam as posições ocupadas dentro delas por cada um desses tipos profissionais.

### *Efeitos de campo e hierarquia entre jornalistas na televisão e jornalistas de televisão*

---

<sup>128</sup> À época, apresentava o programa de entrevistas *Cara a Cara*, na *Bandeirantes*.

<sup>129</sup> O primeiro foi gravado nos estúdios da *TV Manchete*; o segundo foi gravado nos estúdios da *Rede Bandeirantes*. Os debates tiveram a mediação da apresentadora de programas de entrevista Marília Gabriela (*Bandeirantes*), dos apresentadores de noticiários de horário nobre Boris Casoy (*SBT*) e Eliakim Araújo (*Manchete*), e do comentarista político Alexandre Garcia (*Globo*); e tiveram a participação de mais quatro jornalistas: Luiz Fernando Emediato (*SBT*), Joelmir Beting (*Globo*), Villas-Boas Corrêa (*Manchete*) e Fernando Mitre (*Bandeirantes*).

Enquanto o telejornalismo da *Rede Globo* beneficiava-se de uma nítida vantagem em relação à concorrência<sup>130</sup>, efeitos de campo engendrados pela renovação das linguagens do telejornalismo empreendida por emissoras concorrentes seriam determinantes para as configurações atuais do telejornalismo brasileiro.

Considerado um dos responsáveis pelo sucesso da *Rede Globo*, Walter Clark, após afastar-se da emissora carioca em 1977, assumiu, ainda que brevemente, a diretoria geral da *TV Bandeirantes* em 1981, emissora que despontava, então, como a única real concorrente da *Rede Globo*. Em entrevista coletiva em 1981, Clark avalia: “o jornalismo de TV está frio e substantivo. Precisamos de análise”. Avaliando que a televisão vivia há muito tempo uma “crise de contexto”, embora problemas de forma tenham sido parcialmente resolvidos, dizia pretender implementar um “antipadrão Globo”<sup>131</sup> aplicando fórmulas distintas daquelas empreendidas nesta última<sup>132</sup>. Fala em “sair do círculo vicioso em que está a televisão em termos de profissionais” e aposta em “programas de substância, como um telejornal com as notícias analisadas, das 19h30 às 20h, sob o comando do jornalista Joelmir Beting, que funcionará como *anchorman*”<sup>133</sup>.

Menos de um mês depois, o mesmo jornal publicava:

Sem os recursos tecnológicos de sua concorrente<sup>134</sup>, a Rede Globo de Televisão, a Bandeirantes resolveu apostar no homem como matéria-prima fundamental para os produtos de seu Departamento de Telejornalismo. Isso vale principalmente para o carro-chefe de sua programação noticiosa, o *Jornal Bandeirantes*, que ancorou nos vídeos brasileiros dia 6 de abril último com uma inusitada figura, a do comentarista, que os norte-americanos chamam de *anchorman*, palavras inglesa ainda sem tradução adequada para o português. [...] O objetivo de Paulo Mário Mansur [diretor do departamento de Telejornalismo da *Rede Bandeirantes*] é adotar a fórmula de Walter Cronkite por inteiro e não parcialmente. Cronkite reunia numa mesa os editores de cada seção, fazendo com que cada um deles apresentasse seu noticiário próprio enquanto o *anchorman* cuidava de “costurar” o telejornal como um todo. Por enquanto, reconhece, a Bandeirantes não tem recursos para isso. Mas, enquanto não é possível, ele pretende ter um quadro de cerca de 20 jornalistas especializados em diversos setores à disposição para fazer comentários esporádicos sobre os assuntos de sua especialidade. A Bandeirantes lhes pagará cachês por participação e evitará contar com uma grande equipe assalariada, a exemplo do que faz a CBS<sup>135</sup> (Grifos do autor).

---

<sup>130</sup> Em artigo publicado em 1977 no *Jornal do Brasil*, afirma-se como “irrefutável verdade” o fato de a *Rede Globo* ser a única emissora brasileira a dispor de “um telejornalismo com bases profissionais” (Maria Helena Dutra, “Novidade: Telejornalismo já tem notícia”, *Jornal do Brasil*, edição do dia 28 de setembro de 1977).

<sup>131</sup> José Nêumanne Pinto, “As armas da Bandeirantes”, *Jornal do Brasil*, edição do dia 28/03/1981.

<sup>132</sup> A esse respeito, afirma: “O padrão da Globo é respeitável. Mas às vezes tudo está tão certinho que o telespectador fica na situação daquela freirinha da piada que implora: ‘Fala um palavrão, pelo amor de Deus’. Por isso, quero mudar o padrão da programação horizontal, implantado por mim na *TV Rio* e estratificado depois na *Globo*.”

<sup>133</sup> *Ibidem*.

<sup>134</sup> A esse respeito, Walter Clark explica: “A Globo tem uma produção que sai muito cara, seu estilo, seu padrão, mas não condiz com a realidade brasileira. Não dá para adotar o padrão de produção custoso da Globo, aqui” (José Nêumanne Pinto, “As armas da Bandeirantes”, *Jornal do Brasil*, edição do dia 28 de março de 1981).

<sup>135</sup> José Nêumane Pinto, “Telejornalismo da Bandeirantes”, *Jornal do Brasil*, edição do dia 19/04/1981

Sobre o perfil profissional de Beting<sup>136</sup>, Paulo Mário Mansur, então diretor de telejornalismo da *Rede Bandeirantes* que dirigira o departamento de Telejornalismo da *TV Globo* de São Paulo durante oito anos, afirma:

Encontramos em Joelmir seriedade profissional, perfeita adaptação ao veículo eletrônico e às qualidades de um bom narrador. Com uma agradável voz metálica, seu estilo de frases curtas e irônicas e o conhecimento de causa de quem já foi editor de economia de mercado de jornal (*Folha de São Paulo*), Beting é a tentativa brasileira mais aproximada de repetir o sucesso de Walter Cronkite, que acaba de se aposentar nos Estados Unidos, justamente na função que a televisão brasileira pretende inaugurar<sup>137</sup> (Grifos do autor).

Incapaz de rivalizar com as vantagens materiais da *Rede Globo*, consolidada em posição dominante, e desinteressada em competir com o já estabelecido mercado dos programas de variedades e de auditório, conquistado por outras emissoras, o recurso a um jornalismo com ênfase em análise e comentário, assim como o investimento em uma programação jornalística em detrimento do entretenimento<sup>138</sup>, são as apostas da cúpula da *Rede Bandeirantes*, que se encontrava então em fase de expansão. Nos discursos dos interessados, a estratégia da emissora, no contexto de abertura política, toma a feição de uma aposta na superação de hábitos arraigados; para Joelmir Beting, a abertura política do Presidente Figueiredo “é a grande oportunidade que nós, jornalistas, temos de conquistar a televisão brasileira, criando o hábito, no espectador, da informação e do comentário político e econômico”<sup>139</sup>.

Dentro do assimétrico equilíbrio de forças estabelecido por disparidades técnicas e tecnológicas, o discurso mobilizado dentro dessas disputas recorre, portanto, a uma relativa superação da televisão de entretenimento, e toma a forma de um embate entre gêneros<sup>140</sup>. O discurso de valorização do telejornalismo é a forma que revestem as estratégias concorrenciais em termos de uma disputa entre gêneros televisivos: “Nem todos vivem de novelas”, afirma Joelmir Beting<sup>141</sup>:

A TV deixou de ser teatro de variedades para ser teatro de revistas. Depois passou a ser uma vitrola mágica (tempo dos festivais) e acabou no cineteatro, com filmes e novelas. Agora chegou a vez de tornar-se informação e realidade<sup>142</sup>.

---

<sup>136</sup> Formado em Ciências Sociais pela USP no início dos anos 1960, Beting foi o responsável pela editoria de *Economia da Folha de S. Paulo* a partir de 1966 e pelo lançamento de uma coluna diária sobre economia em janeiro de 1970 (Verbete “Joelmir Beting”, Memória Globo).

<sup>137</sup> José Nêumane Pinto, “As armas da Bandeirantes”, *Jornal do Brasil*, edição do dia 28 de março de 1981.

<sup>138</sup> Padrão que a *GloboNews* adotará posteriormente.

<sup>139</sup> Alberto Beuttenmuller, “A Bandeirantes é notícia”, *Jornal do Brasil*, edição do dia 16 de agosto de 1981.

<sup>140</sup> Paulo Mário Mansur resume as mudanças na programação da emissora: “houve um deslocamento na programação do lazer para o jornalismo” (Ibidem).

<sup>141</sup> Ibidem

<sup>142</sup> Ibidem

No entanto, como já sugerem os parágrafos anteriores, é possível entrever nesses discursos motivações estratégicas que consistem em expor como virtudes o quê, no fundo, decorre também, e talvez sobretudo, de limitações de ordem material, dado que a produção da teleficção é significativamente mais custosa do que a de telejornalismo. Ainda que a valorização do telejornalismo e mudanças significativas em suas linguagens – o fortalecimento da reportagem, do comentário e da análise, por exemplo - estejam presentes nesses discursos, é no âmbito do entretenimento que se definem, de fato, as disputas concorrenciais da televisão brasileira. Assim, a *Rede Globo* tornou-se tanto mais dominante no mercado da televisão brasileira quanto investiu e aprimorou sua teleficção, que se tornaria internacionalmente reconhecida e exportada para diversos países. Resulta disto uma verdadeira relação de dependência do telejornalismo em relação aos outros gêneros de programação, que beneficia de forma determinante o telejornalismo da *Rede Globo*. Essa relação de dependência permanece verdadeira em tempos mais recentes, conforme me relatou uma jornalista do *Grupo Globo*, que solicitou não ser identificada.

A *Globo*, todo o meu salário e o de todo mundo, é pago pelo entretenimento e pelo esporte. Esporte é o que dá grana. O *GI* foi criado em 2006, começou a se pagar em 2012. Antes a grana vinha toda da *Globo*, e não do jornalismo. A gente é primo pobre, os salários são menores (Entrevista, São Paulo, maio de 2018).

O período de abertura do regime e a efervescência social e política dos anos 1980 ensejaram condições para o aprimoramento da teleficção da emissora carioca que, desde os anos 1970, tratava da realidade brasileira com uma liberdade de linguagem maior do que o telejornalismo e, inclusive, se situava mais à esquerda no espectro ideológico político do que o telejornalismo (Bucci; Stédile, 1997; Bucci, 2004; Silva, 2016, p. 54). A diversificação dos formatos teleficcionais que resultou na produção de minisséries como um componente importante das estratégias comerciais da *Rede Globo* dos anos 1980, por exemplo, foi uma forma de investimento e renovação da teleficção nesse período<sup>143</sup>. De 1982 a 1992, a *Rede Globo* exibiu 33 minisséries (Silva, 2016, p. 9).

Dentro do telejornalismo a qualidade formal e estética e a disponibilidade de imagens exclusivas, notadamente aquelas tratando da atualidade internacional e da política nacional, determinam fortemente os rumos das disputas concorrenciais, por audiência e por prestígio<sup>144</sup>. Esse conjunto de fatores beneficia a programação da *Rede Globo* como um todo, a tal ponto

---

<sup>143</sup> Sobre a produção de minisséries da *Rede Globo* dos anos 1980, ver a tese de Dimitri Pinheiro da Silva (2016).

<sup>144</sup> Em um balanço do ano de 1981 para a *Rede Bandeirantes*, a síntese de Maria Helena Dutra se contrapõe ao otimismo manifesto das publicações anteriores: “no jornalismo não investe e bons comentaristas não bastam para esconder a pobreza de imagens” (Maria Helena Dutra, “Prós e contras (como sempre) num ano de muito movimento”, *Jornal do Brasil*, edição do dia 04 de janeiro de 1982, grifos do autor).

que, de certa forma, seu telejornalismo permanece protegido de ameaças das concorrentes cujas estratégias de diferenciação dos programas serviriam não para pôr em risco a liderança da emissora de Roberto Marinho, mas antes, no melhor dos casos, para se consolidarem em posições dominadas da televisão brasileira. Ainda mais quando as vantagens de sua teleficção, sua capacidade de produção própria e de sua programação horizontalizada sob o chamado “padrão Globo de qualidade” criaram hábitos de consumo capazes de engendrar fidelidade ao canal e que, graças às suas vantagens técnicas, materiais e financeiras, é não apenas capaz, antes de suas concorrentes, de ampliar sua rede de transmissões e audiência, como também de corrigir as desvantagens do ponto de vista da composição de suas equipes ao atrair os trunfos das outras emissoras também no telejornalismo. Os exemplos são abundantes. Tratando-se deste período, vale mencionar o que ocorreria a partir de 1985 quando o mesmo Joelmir Beting se juntaria à equipe jornalística da *Globo* como comentarista político no *Fantástico*, no *Jornal da Globo* e também no *Jornal Nacional*<sup>145</sup> (o jornalista deixaria, no entanto, a emissora e retornaria ao *Jornal da Band* em 2004, ali permanecendo até a sua morte).

Do ponto de vista do recrutamento social desses espaços de produção, essas transformações tornariam as credenciais profissionais adquiridas na imprensa mais rentabilizáveis dentro de alguns espaços específicos da televisão. Essas mudanças encontrariam sua expressão mais bem-acabada em programas de análise e debate da *GloboNews*, criada em 1996<sup>146</sup>.

Assim como na França, a década de 1980 é central para a constituição das formas dominantes do telejornalismo brasileiro contemporâneo. Neste período, hierarquias profissionais entre perfis generalistas e especializados passam a organizar o mercado de trabalho do telejornalismo à medida que evoluem suas linguagens. As iniciativas de incorporação de novas linguagens no telejornalismo da *Globo* ocorrem por meio do lançamento de diferentes programas jornalísticos na década de 1980<sup>147</sup>; o perfil dos profissionais que os encarnam corresponde à posição específica dos programas dentro da grade programática da emissora.

---

<sup>145</sup> Sobre isso, Beting afirma: “A minha ida fez parte de um projeto de inserir o comentarista no *Jornal Nacional*. Eu era presença diária” (Verbete “Joelmir Beting”, Memória Globo).

<sup>146</sup> Vale lembrar que, como muitas das narrativas dos protagonistas da história da televisão, é frequente que faça-se tabula rasa de experiências passadas possibilitando que atribua-se peso maior às realizações dos interessados do que um exame mais detido da história da televisão o permitiria. Neste caso, omite-se que jornalistas estiveram presentes no telejornalismo dos anos 1950, inclusive no papel de apresentadores de programas, antes de serem substituídos pelos locutores, conforme mostramos anteriormente.

<sup>147</sup> Os programas jornalísticos *Globo Rural* e *Bom Dia Brasil*, ambos criados no início dos anos 1980 e se consolidaram nas grade programática da Globo, são exemplos disto.

À linguagem “luxuosa” e “excessivamente substantiva”<sup>148</sup> dos programas *omnibus*, destinados a públicos amplos e heterogêneos e difundidos pela emissora dominante em horário do mais alto valor comercial, como o *Jornal Nacional*, corresponde o perfil do “apresentador-locutor tradicional” que “mantém um distanciamento em relação ao noticiário”<sup>149</sup>. Transmitido às 23h, o *Jornal da Globo* (então chamado *Jornal Nacional 2ª edição*), que tinha os mesmos apresentadores do *Jornal Nacional*, passou, no início dos anos 1980, por uma reformulação que buscava diferenciá-lo do original, recorrendo, justamente, a perfis profissionais distintos. As reformulações empreendidas são objeto de publicações na imprensa; em coluna publicada na revista *Isto É* de 04/08/1982, intitulada “Um novo jornal para ‘resolver’”, afirma-se:

O jornalismo de opinião e análise ainda não acertou o passo na *Globo*. Com a grande expectativa de “resolver” esse problema, entra no ar nesta semana o *Jornal da Globo*, substituindo a segunda edição do *Jornal Nacional*. A maior novidade será a saída de cena dos apresentadores Cid Moreira ou Sérgio Chapelin. No lugar, apresentadores que, além da leitura de textos, farão comentários. Como os *anchormen* da TV americana.

Dois meses depois, na edição do dia 27/10/1982 da revista *Veja*, em uma narrativa elogiosa e otimista, fala-se do programa como uma “Ousadia Noturna” que rompe com duas décadas em que “a apresentação de programas de jornalismo pareciam estacionados na firma central do saudoso *Repórter Esso*”. E conclui com otimismo: “Resultado: a informação deixa de ser um dado frio e distanciado, para ganhar na emoção e no detalhe”.

De acordo com o verbete do Memória Globo que o descreve, o *Jornal da Globo*, lançado definitivamente em agosto de 1983, buscava de fato legitimar-se recorrendo a um “novo perfil”: o de “jornalistas”<sup>150</sup> com “participação no processo de apuração e redação de notícias”. Os apresentadores Renato Machado, Belisa Ribeiro e Luciana Villas-Boas são as apostas da emissora.

Se os casos de Renato Machado e Belisa Ribeiro apontam para trajetórias profissionais na imprensa antes da televisão, elucidam também uma certa ambiguidade profissional<sup>151</sup> e a vigência, nesses recrutamentos, de princípios de consagração de outros mercados de trabalho

---

<sup>148</sup> Termos utilizados por Walter Clark para caracterizar o telejornalismo da *Rede Globo* (José Nêumane Pinto, “Telejornalismo da Bandeirantes”, *Jornal do Brasil*, edição do dia 19/04/1981).

<sup>149</sup> Os trechos entre aspas correspondem a passagens encontradas no sítio da *Rede Globo* em que se busca distinguir os novos perfis dos apresentadores do *Jornal da Globo* no início da década de 1980 em oposição ao perfil do “apresentador-locutor tradicional”. (Verbetes “Jornal da Globo”, Memória Globo).

<sup>150</sup> O uso das aspas serve aqui para enfatizar que é a categoria “jornalista” que é posta em evidência pelo texto de descrição do programa pelo *Memória Globo* para distinguir esses profissionais do que ali designa-se como “apresentador-locutor tradicional”.

<sup>151</sup> Indícios de uma maior indiferenciação do domínio de atividades do telejornalismo brasileiro, de forma semelhante ao que indica a participação na direção de telejornalismo de profissionais da publicidade, conforme foi visto nas partes anteriores desta tese.

como a dramaturgia e a modelagem, revelando as afinidades entre esses espaços de produção e o telejornalismo brasileiro moderno, traço que o distingue da experiência francesa.

Um exemplo disto é a forma como Belisa Ribeiro se aproxima, inicialmente, do jornalismo, iluminando a importância não apenas das redações, mas também de círculos de sociabilidade de certas camadas da sociedade carioca como portas de entrada ao jornalismo e ao telejornalismo. Conta que, enquanto fazia curso técnico para ser secretária,

[...] uma colega me perguntou se eu pensava em ser modelo [...]. Ela era amiga de um grande fotógrafo, Evandro Teixeira. A gente estudava na praça quinze, próximo ao *Jornal do Brasil*, que ficava na Av. Rio Branco. Eu fui lá fazer um teste e passei. Então minha vida profissional começou (como) modelo fotográfica, e bem sucedida<sup>152</sup>.

Quando eu era modelo, eu não pensava em ser jornalista, eu pensava em ser médica. [...] Eu comecei no *Jornal do Brasil* como modelo fotográfica, com 17 anos. Ai comecei a conhecer a redação e não deu, me apaixonei pela profissão<sup>153</sup>.

Antes de entrar na *Globo*, acumulou considerável experiência na imprensa<sup>154</sup> – trabalhou no *Jornal do Brasil*, no *O Globo* e na *Gazeta Mercantil* –, que ela aponta como fundamental para seu trabalho no telejornalismo; não apenas pela familiaridade com o ritmo de trabalho - “Eu tenho de reconhecer que o trabalho em jornais me deu o *know-how* necessário para a corrida da televisão”<sup>155</sup> – mas também pelos contatos com as fontes - “Contatos com fontes de informação eu tinha desde o tempo da *Gazeta*. E a televisão facilita tudo porque todo mundo gosta de aparecer”<sup>156</sup>.

Sua trajetória – modelo, repórter e jornalista especializada em economia, antes de apresentadora de telejornais -, compunha um tipo específico de consagração híbrida de que se beneficiava aos olhos do grande público, altamente rentável no contexto de renovação da televisão e amplificado pela imprensa feminina, a julgar pelas coberturas que recebia desta imprensa após seu trabalho no *Jornal da Globo*. Em reportagem dedicada a ela na revista *Nova*, por exemplo, valoriza-se em primeiro lugar seus atributos físicos, depois suas qualificações intelectuais: “A sensualidade, que ela tenta esconder, transparece no vídeo. A competência, que faz questão de mostrar, também”. Outro exemplo disso é capa da revista *Contigo* de agosto de 1983, que estampava: “A Musa Da Crise: As dicas de Belisa Ribeiro para seu dinheiro render mais”.

---

<sup>152</sup> Entrevista de Belisa Ribeiro a Jô Soares. Programa exibido em 10 de dezembro de 2016.

<sup>153</sup> Entrevista de Belisa Ribeiro a Jô Soares. Programa exibido em 08 de março de 2016.

<sup>154</sup> E publicou um livro de reportagem (“Bomba no Rio Centro”, Rio de Janeiro, Codecri, 1981).

<sup>155</sup> “As primeiras a darem as últimas”, *Revista Manchete*, edição do dia 09/10/1982.

<sup>156</sup> “E Belisa trocou a Globo pela Bandeirantes”, *Jornal da Tarde*, edição de 20/07/1983

Em pouquíssimo tempo, aparentemente diante de uma proposta de significativo aumento salarial<sup>157</sup> - ilustrativo do investimento da *Bandeirantes* no telejornalismo naquele período - Ribeiro deixa o *Jornal da Globo* em direção ao *Jornal Bandeirantes*. As diferenças de linguagens do telejornalismo das duas emissoras, intimamente relacionadas às posições que ocupam no sistema televisivo, são apontadas por ela como motivações da mudança de emissoras. Sobre Joelmir Beting, que apresentava o *Jornal Bandeirantes*, Ribeiro afirma: “É tão mais solto, tão mais crítico do que a gente sempre pôde ser. Quero fazer uma televisão assim, onde se possa conversar pelo vídeo”<sup>158</sup>.

Assim como Belisa Ribeiro, cujo *blog* pessoal informa que foi militante do Partido Comunista Brasileiro e editora de mais de 20 jornais sindicais, Luciana Villas-Boas alinhava-se ideologicamente às ideias de esquerda. Aconselhada pelo pai - também de esquerda - militar da Força Expedicionária Brasileira durante a 2ª Guerra Mundial, que soubera por seus contatos que a filha seria presa pela ditadura, passou uma temporada em Londres em 1976, onde trabalhou para a *BBC*. Ao seu retorno, Villas-Boas concluiu curso de História na PUC-RJ e, após apresentar telejornais na *TVE*, passou em teste para apresentar o *Jornal da Globo*, onde permaneceu menos de um ano<sup>159</sup>. “Estar na TV me deixava insegura. Achava que, se não fosse para a mídia impressa, jamais seria levada a sério”. Apesar de experiências posteriores na imprensa (na revista *Veja* e no *Jornal do Brasil*), décadas mais tarde, Villas-Boas enxerga o jornalismo como um “acidente de percurso” e trabalha atualmente no mercado do livro<sup>160</sup>. Nenhuma das duas permaneceria, portanto, mais de dois anos na emissora carioca.

Já o também filho de militar Renato Machado<sup>161</sup> teria longuíssima carreira no telejornalismo da *Rede Globo*, e se firmaria posteriormente no noticiário matutino *Bom Dia Brasil*. O recrutamento e ascensão profissional de Renato Machado dentro da emissora deixa entrever não apenas a valorização de experiências e formação internacional – e domínio de línguas estrangeiras, sobretudo do inglês -, mas também dos dotes e experiências dramáticas.

Fez estágio na rádio *BBC*, em 1967, como narrador e tradutor; ao retornar ao país, foi contratado pelo *Jornal do Brasil*, onde permaneceu por 14 anos; inicialmente como tradutor,

---

<sup>157</sup> “[...] os salários dobrados na *Bandeirantes* completaram a mudança de emissora” (“E Belisa trocou a *Globo* pela *Bandeirantes*”, *Jornal da Tarde*, 20/07/1983).

<sup>158</sup> *Ibidem*.

<sup>159</sup> Portal Imprensa.

<sup>160</sup> Raquel Cozer, “Após deixar Record, Luciana Villas-Boas inaugura agência literária”, *Serafina, Folha de S. Paulo*, 25 de março de 2012.

<sup>161</sup> Nascido no Rio de Janeiro em 1943, filho de um oficial militar e uma secretária bilíngüe, estudou Direito na PUC-RJ, passou no exame para carreira de diplomata. Foi ator e dublador de cinema e, atuando em uma novela, conheceu e se tornou amigo de Armando Nogueira.



em seguida como editor do caderno Internacional. Ao mesmo tempo trabalhou como ator e narrador no teatro, cinema e em novelas, na *Rede Globo* e na *TV Excelsior*.

Foi graças a seu trabalho como ator de novela que conheceu e se tornou amigo de Armando Nogueira, que lhe ofereceu um cargo de repórter na emissora em 1982. Foi enviado a vários países para fazer reportagens para o *Globo Repórter*, assumiu a editoria Internacional e comentários ao vivo no *Fantástico*, e apresentou o *Jornal da Globo*, por um curto período, em 1983. Em 1984, assumiu o cargo de correspondente internacional em Londres, uma posição de prestígio na hierarquia do telejornalismo que lhe rendeu destaque em coberturas de assuntos externos de grande repercussão.

Sua ascensão profissional posterior é sintomática da valorização da rubrica internacional no telejornalismo da emissora. Ao retornar ao país em 1988, impõe-se como um importante repórter da rede – categorizado como “repórter especial” - e encarrega-se da cobertura tanto de temas internacionais e políticos como de notícias de grande comoção nacional como a morte de Ayrton Senna, figurando portanto como uma grande estrela do jornalismo da emissora. Sua carreira ascendente o levaria à posição de editor-chefe e apresentador – de 1996 a 2011 - do conceituado noticiário em forma de revista eletrônica e programa de entrevistas, o matinal *Bom Dia Brasil*, pelo qual passariam, como comentaristas, grandes assinaturas do telejornalismo brasileiro das décadas seguintes como Myriam Leitão ou Ricardo Boechat - comentarista no programa de 1996 a 2001 - ambos vindos também da imprensa e de experiências na *Bandeirantes* nos anos 1980.

O destaque conferido pela emissora ao caráter “jornalístico” dos três efêmeros apresentadores do *Jornal da Globo*, assim como as apostas da direção da *Bandeirantes* na novidade da figura do “âncora”<sup>162</sup>, revelam transformações em andamento na década de 1980 tanto a respeito das estratégias de legitimação mobilizadas pelas emissoras, quanto nas linguagens efetivas do telejornalismo brasileiro no contexto de abertura política a partir do final dos anos 1970, cuja expressão mais acabada encontrava-se, naquele período, às margens do sistema televisivo<sup>163</sup>.

---

<sup>162</sup> O uso da categoria “âncora”, desprovido de rigor analítico, será evitado no âmbito desta pesquisa, ou usado apenas entre aspas para referir-se à sua mobilização por outrem. Ora usado para designar o jornalista que assume diferentes responsabilidades na rotina de produção dos noticiários, ora usado para enfatizar a função de analista e comentarista dos conteúdos, não mostra-se uma noção unívoca. Decorre, antes, de uma incorporação arbitrariamente seletiva de traços do modelo do apresentador de noticiário americano. A fim de apreender as significativas diferenças entre determinados tipos de apresentadores de noticiários, proponho as categorias “apresentador-jornalista” e “jornalista-apresentador”, conforme explicitarei a seguir.

<sup>163</sup> Um exemplo eloquente das inovações às margens da televisão é o programa *Abertura*, dirigido pelo já mencionado Fernando Barbosa Lima e transmitido pela então decadente *TV Tupi* em 1979, um ano antes da emissora encerrar as atividades. A equipe do programa era composta por figuras consagradas no mundo engajado das artes e do jornalismo – o cineasta Glauber Rocha, o analista político Villas-Bôas Corrêa, o

Em novembro de 1982, ocorreram as primeiras eleições diretas para governador após a instauração do regime militar, em um pleito muito conturbado por problemas de contabilização dos votos e suspeitas de fraude por parte da empresa *Proconsult*, contratada pelo Tribunal Regional Eleitoral do Rio de Janeiro. À ocasião, o jornalismo da *TV Globo* sofreu um importante revés ao se fiar a números que beneficiavam Moreira Franco, candidato apoiado pelo regime militar, finalmente derrotado pelo oposicionista Brizola. A apuração da *Rádio Jornal do Brasil* revelou-se mais correta. À ocasião, foram levantadas suspeitas de participação de Roberto Marinho nas fraudes, e Brizola atacou diretamente o jornalismo da *Globo* e seu diretor de jornalismo – Armando Nogueira.

O episódio pode auxiliar a compreender mudanças que são visíveis na composição da bancada do *Jornal da Globo*. O brizolista Eliakim Araújo, que havia sido convidado a integrar as equipes do jornalismo da *Globo* em 1972<sup>164</sup>, assume a apresentação do programa após o “caso Proconsult”.

[...] Só voltaram a pensar no meu nome em 1983, logo no início, em março, abril. Alice-Maria me chamou para almoçar e eu era folgado e disse: “Alice, até entendo que você está me chamando porque a TV precisa de credibilidade, depois do escândalo da *Proconsult*, quando o Brizola acabou com o Armando (*Nogueira*)”. E a Alice ficava vermelha feito um camarão. Hoje ela ainda está lá, meio tímida. Mas isso já foi uma espetada, não é? “Vocês estão precisando de credibilidade e foi a *Rádio JB* que brilhou”, eu disse. Foi ela que sustentou o Brizola. Quando a *Proconsult* preparou o golpe, foi ela que denunciou<sup>165</sup>.

Eliakim Araújo, e sua esposa Leila Cordeiro, permaneceriam na *Globo* até o final da década, quando vão para o *Jornal da Manchete*, emissora então em vertiginosa e breve ascensão graças, entre outros fatores, a algumas poucas novelas bastante exitosas como *Pantanal*, que garantiam índices de audiência consideráveis ao telejornal.

Neste contexto em que se institui que o telejornalismo seja representado por perfis reconhecidamente de jornalistas, a própria credencial de “jornalista” passa a ser interpretada de forma mais elástica pelas emissoras. Ou seja, ao mesmo tempo que a experiência na

---

romancista e o jornalista Antonio Callado, entre outros. Roberto D’Ávila atuava como correspondente internacional em Paris, entrevistando políticos exilados que retornariam ao país após a Lei da Anistia, sancionada pelo presidente João Figueiredo em 28 de agosto de 1979. Deste círculo, muitos iriam protagonizar programas jornalísticos, sejam eles noticiários ou programas de debates e entrevista, exibidos nos anos 1980 e 1990 em emissoras menores como a *Bandeirantes* e a *Manchete*. Villas-Bôas Correa, por exemplo, assumiria os comentários políticos na *Rede Manchete* até sua extinção, em 1999, Roberto D’Ávila protagonizaria programas dirigidos por Fernando Barbosa de Lima e, posteriormente, e teria um programa próprio na *GloboNews*

<sup>164</sup> Por indicação de Sergio Chapelin que fora seu colega na *Rádio Jornal do Brasil*. Araújo afirma ter optado, naquele momento, por permanecer na *Rádio Jornal do Brasil* (Entrevista concedida por Eliakim Araújo a Francisco Ucha. Blog Dois Pontos).

<sup>165</sup> Ibidem.

imprensa passa a ser passível de ser reconvertida na televisão<sup>166</sup>, a noção de “jornalista” passa a ser aplicada cada vez mais livremente a profissionais sem experiência na imprensa ou no rádio, cada vez mais àqueles com experiência exclusivamente na televisão ou simplesmente a recém formados em cursos universitários de comunicação ou jornalismo e treinados dentro de cursos elaborados pela *Rede Globo*.

Assim, paulatinamente, e isso é central para a emergência da representação do telejornalismo como profissão dotada de uma hierarquia profissional própria, a experiência como repórter de vídeo passaria a representar um importante critério de legitimidade profissional dos jornalistas de televisão. Isso ocorrera mais cedo na França, devido ao maior recurso a produções próprias de grandes reportagens já em períodos anteriores, ao passo que, nos espaços dominantes da televisão brasileira, recorreu-se, em programas de reportagens, ao trabalho de profissionais do cinema, como foi o caso do *Globo Repórter* nos anos 1970, e em maior medida a produções importadas, prática que perdura até os dias atuais se considerarmos programas como o *Fantástico*.

A análise dos perfis dos principais jornalistas que aparecem na *Globo* dos anos 1980 em diante permite distinguir dois tipos-ideais: o “jornalista-apresentador” e o “apresentador-jornalista”. A ordem dos termos “jornalista” e “apresentador” busca enfatizar a primazia, no primeiro, da inserção no universo da imprensa e, no segundo, da inserção no mundo da televisão. Ou seja, seria possível referir-se, de forma mais ampla, a “jornalistas na televisão” e “jornalistas de televisão”, a primeira categoria referindo-se ao jornalista com experiência na imprensa, a última incorporando a noção de “jornalista” já em uma acepção mais ampla do termo que inclui os repórteres de vídeo.

O jornalista-apresentador vincula-se seja a um tipo de prestígio obtido graças a experiências relativamente longas no jornalismo da imprensa e do rádio<sup>167</sup> - veículos cuja credibilidade o telejornalismo da emissora recolhe os dividendos simbólicos -, frequentemente especializados em uma editoria específica, normalmente de política ou de economia. Em função da diversificação e especialização dos conteúdos jornalísticos de televisão, o jornalista especializado, cujas habilidades o contingente do jornalismo televisivo de então carecia, encontraria cada vez mais espaço na televisão. Também caracteriza esse tipo profissional a posse de um trunfo altamente valorizado no jornalismo de forma geral: as redes de contatos já estabelecidas com as fontes.

---

<sup>166</sup> Ou melhor, volta a ser convertida na televisão, já que nos períodos iniciais da televisão no Brasil foram jornalistas da imprensa que encamparam as iniciativas de programas telejornalísticos e inclusive sua apresentação, conforme vimos anteriormente neste tese.

<sup>167</sup> No Rio de Janeiro, quase sempre na *Rádio Jornal do Brasil* ou no *Jornal do Brasil*.

**Tabela 12: Principais apresentadores do *Jornal da Globo*<sup>168</sup>**

<b>Período</b>	<b>Apresentadores</b>	<b>Formação</b>	<b>Experiência profissional anterior à Globo</b>
1979 - 1981	<b>Sérgio Chapelin</b>		Locução
1981 - 1983	<b>Belisa Ribeiro</b>	Comunicação (UFRJ-mestrado)	Fotografia, Imprensa
1982	<b>Renato Machado</b>	Direito (PUC-RJ)	Imprensa, dramaturgia (teatro, cinema, novela)
1982	<b>Luciana Villas-Boas</b>	História (PUC-RJ)	Rádio e televisão
1983 - 1989	<b>Eliakim Araújo</b>	Direito	Rádio
1983 - 1986	<b>Leilane Neubarth</b>	Jornalismo (UnB)	Não
1986 - 1989	<b>Leila Cordeiro</b>		Televisão
1989 - 1993	<b>Fátima Bernardes</b>	Jornalismo (UFRJ - 1983), Curso de Telejornalismo da Globo (1986)	Imprensa local e balé
1989 - 1993	<b>William Bonner</b>	Publicidade e Propaganda (ECA - USP)	Rádio e televisão (Bandeirantes)
1993 - 1996	<b>Lillian Witte Fibe</b>	Jornalismo (ECA-USP), Cursos de extensão em Economia	Imprensa, televisão
1996 - 1997	<b>Mônica Wadvogel</b>	Jornalismo (ECA-USP)	Imprensa especializada
1997 - 1998	<b>Sandra Annenberg</b>	Escola de Arte Dramática (ECA-USP)	Televisão (comerciais, teledramaturgia e telejornalismo)
1998 - 2000	<b>Lillian Witte Fibe</b>	Jornalismo (ECA-USP), Cursos de extensão em Economia	Imprensa, televisão
2000	<b>Carlos Tramontina</b>	Jornalismo (FAAP)	Assessoria de imprensa em empresa, Televisão
2000 - 2005	<b>Ana Paula Padrão</b>	Jornalismo (UnB)	Televisão
2005 - 2015	<b>Christiane Pelaço</b>	Jornalismo (PUC-RJ)	Assessoria de imprensa em empresa, Televisão
2005 - 2017	<b>William Waack</b>	Jornalismo (ECA-USP)/Ciências Sociais (Univ. Mainz)	Imprensa, televisão
2017 - atual	<b>Renata Lo Prete</b>	Jornalismo (ECA-USP)	Imprensa

<sup>168</sup> Tabela elaborada pelo autor com base em informações disponíveis em Memória Globo e no Portal dos Jornalistas.

Na evolução da composição da bancada do *Jornal da Globo*, nota-se que, apesar dos discursos memorialísticos da *Rede Globo* recorrerem à legitimidade profissional do “jornalista” para caracterizar os apresentadores de um programa como o *Jornal da Globo* nos anos 1980, o perfil do jornalista-apresentador parece se consolidar como via de acesso à posição apenas em 2005. Trata-se, contudo, de um processo descontínuo. Em 1993, por exemplo, quando o telejornalismo da *Globo* passa por um processo de descentralização e este noticiário passa a ser transmitido não mais do Rio de Janeiro, mas de São Paulo, há uma clara inflexão nos critérios de legitimidade do apresentador do *Jornal da Globo*, com a saída de Bonner e Bernardes e a entrada de Lillian Witte Fibe, como apresentadora e editora-chefe, “com autonomia para decidir o que ia ao ar e comentar os assuntos”<sup>169</sup>.

Os comentaristas, estes sim, assumiriam a função efetiva de concorrer para a reformulação das linguagens do telejornal, aos quais se faz fartamente recurso no programa. A edição do programa do dia 19 de novembro de 1989 é ilustrativa; ao longo da mesma edição, vários comentaristas especializados tomam a palavra: Joelmir Beting, Lillian Witte Fibe, Paulo Francis e Juca Kfourri.

Além disso, na esteira da mencionada ampliação da acepção do jornalista, esse tipo profissional pode também ser credenciado pelo trabalho jornalístico realizado dentro da televisão, pela autoria de grandes reportagens exibidas em programas como o *Fantástico* e o *Globo Repórter* (sob direção de Roberto Feich), que afastam-se, nos anos 1980, das linguagens do cinema adotando um formato mais jornalístico, privilegiando a figura do repórter<sup>170</sup>.

Parte significativa dos jornalistas-apresentadores cujas carreiras se consolidariam, a partir da década de 1990, na *TV Globo* e na *GloboNews* (primeiro canal jornalístico do Brasil lançado em 1996) construíram suas carreiras em emissoras menores que investiram em jornalismo durante os anos 1980 como a *Bandeirantes* e a extinta *Manchete*, notadamente em programas dirigidos por profissionais que se afastaram da *TV Globo* por razões políticas, como Fernando Barbosa Lima. Uma vez na *TV Globo*, assumem posições de prestígio no jornalismo televisivo – como comentaristas ou correspondentes internacionais -, William Waack<sup>171</sup> e Miriam Leitão<sup>172</sup> e Fernando Gabeira<sup>173</sup> são exemplos disso. Além da atuação em

---

<sup>169</sup> Verbete “Jornal da Globo”, Memória Globo.

<sup>170</sup> Verbete “Silvia Fayão”, Memória Globo.

<sup>171</sup> Formado em Jornalismo (ECA – USP) e Ciências Políticas (Universidade de Mainz, Alemanha). Influenciado pelo jornalista do *Estado de S. Paulo* Olveiros da Silva Ferreira, seu padastro, teve longa carreira na imprensa, como correspondente internacional e em cargos de chefia, em jornais como o *Estado de S. Paulo* e *Jornal do Brasil*. Tem passagem pela *TV Bandeirantes* e *TV Cultura* nos anos 1980. Posteriormente, Waack iniciou carreira na *Globo* em posição de prestígio, como correspondente internacional, em Londres em 1996. De volta ao

emissoras de audiências menores, longas experiências no jornalismo escrito constitui um traço característico dessas trajetórias.

Roberto d'Ávila, atualmente uma das assinaturas da *GloboNews*, distingue-se por ter se notabilizado não pela experiência na imprensa, mas pelas entrevistas com políticos exilados na *Bandeirantes* nos anos 1980. Quando questionado sobre o “segredo” de ser um dos jornalistas com mais longa carreira na televisão, menciona, justamente, entre outras razões, o fato de ter sempre trabalhado em emissoras pequenas, com audiências menores<sup>174</sup>.

Com efeito, são sobretudo as emissoras destinadas a públicos mais restritos que fazem de fato uso de jornalistas com significativa experiência na imprensa na apresentação de noticiários, inclusive no horário nobre (Joelmir Beting<sup>175</sup> e Ricardo Boechat<sup>176</sup> na *Bandeirantes*, Boris Casoy no *SBT*). Na *Globo*, isso ocorreria no matutino *Bom Dia Brasil* - cujo formato permite aprofundar temas ligados à economia e à política e receber personalidades desses universos em estúdio para entrevistá-los, ensejando certa consagração ao apresentador<sup>177</sup> através da interlocução estabelecida com eles - e, a partir de meados dos anos 2000, não no horário nobre, mas no noticiário difundido em horário tardio da noite - o *Jornal da Globo*. Outro exemplo de espaços ensejados aos jornalistas-apresentadores na televisão brasileira, exceto os já mencionados debates políticos, é o programa *Roda Viva*, em transmissão na *TV Cultura* desde 1986.

---

Brasil em 2000, é também em posições prestígio no jornalismo da emissora – na apresentação do noturno *Jornal da Globo* – que permanece de forma duradoura (de 2005 a 2017), até assumir um programa na *GloboNews* (programa *Painel*) (Verbete “William Waack”, Memória Globo).

<sup>172</sup> Filha de um pastor presbiteriano, fundador de uma escola no interior de Minas Gerais e de uma professora de educação primária, participou de movimentos estudantis, foi perseguida e presa nos anos 1970. No final desta década foi editora de economia *d'A Gazeta*, cobriu o Palácio do Itamaraty e formou-se em jornalismo pela Universidade de Brasília (UnB). Em seguida trabalhou para O Globo e para o *Grupo Abril*, quando apresentou um programa de entrevistas, e para o *Jornal do Brasil*, onde cobriu as férias do colunista Zózimo, foi repórter e assumiu a editoria de Economia. Passou pela *TV Bandeirantes*, *Manchete*, *O Estado de S. Paulo*, e *O Globo*, onde assina uma coluna desde 1991. É comentarista de televisão (Globo) e de rádio (CBN) desde 1995, e apresentadora de programas na *GloboNews*, onde assina o programa “GloboNews Miriam Leitão” desde 2012 (Verbete “Miriam Leitão”, Memória Globo).

<sup>173</sup> Filho de descendentes libaneses, foi redator do *Jornal do Brasil* nos anos 1960 e membro-fundador do Partido Verde, participou da luta armada contra a ditadura, sendo inclusive preso em 1970 e exilado político.

<sup>174</sup> Entrevista de Roberto d'Ávila concedida a Ricardo Rabelo (Agenda Bafafá).

<sup>175</sup> Joelmir Beting continua, aliás, escrevendo colunas sobre economia em jornais durante seus trabalhos na televisão.

<sup>176</sup> Apresentador do noticiário de horário nobre *Jornal da Band* de 2006 a 2019.

<sup>177</sup> O primeiro editor-chefe e apresentador do *Bom Dia Brasil* (1983-1991) foi Carlos Monforte. Monforte começou a trabalhar na *Globo* em 1978 a convite de jornalistas da redação da emissora em São Paulo (Luiz Fernando Mercadante, Dante Matiussi e Oswaldo Martins Filho), em 1982 assumiu a editoria de Política do *Jornal da Globo* e tornou-se editor e apresentador do *Bom Dia São Paulo* (Verbete “Carlos Monforte”, Memória Globo).

O apresentador-jornalista, por sua vez, aproxima-se dos antigos locutores-apresentadores, cujo perfil profissional de Sérgio Chapelin<sup>178</sup> é um caso paradigmático.

Chapelin consagrou-se como uma grande personalidade da televisão ao assumir a apresentação de telejornais da *TV Globo* de 1972 a 1983, como o *Jornal Nacional* e o *Jornal Hoje*, além do programa de reportagens *Globo Repórter* e a revista eletrônica de informações e entretenimento *Fantástico*. O reconhecimento público acumulado por ele por décadas na apresentação do *Jornal Nacional* é apontado por Chapelin como algo central para a manutenção de sua carreira profissional:

- Como é para um locutor ter a popularidade de um astro de novela, como o seu caso?
- Chapelin: Bem, primeiro acho muito bom, é isso que está garantindo o emprego pra gente nesses 21 anos. Me lembro que meu antigo diretor, o Armando Nogueira, em uma ocasião disse que eu era um fenômeno de comunicação. Eu me senti assim meio Xuxa. Mas a verdade é que quando comecei a trabalhar no jornal, despertei muita curiosidade do público, e interesse do público. A gente tinha um volume de correspondência muito grande, equivalente ao dos astros de novela<sup>179</sup>.

Na televisão, viu expandir suas possibilidades profissionais: além de atuar também como locutor de comerciais, concomitantemente às atividades de apresentação de telejornais, teve participação especial em 1977 na novela *Espelho Mágico*, de Lauro César Muniz. Ainda mais significativo das distintas possibilidades profissionais disponíveis a ele é sua migração, ainda que breve<sup>180</sup>, à apresentação do programa *Show Sem Limite* em 1983, um programa de variedades do *SBT*<sup>181</sup>, canal de televisão então recém inaugurado.

O perfil do apresentador-jornalista ou, de forma mais geral, aos jornalistas de televisão, refere-se a agentes inicialmente pouco afeitos ao trabalho jornalístico e que, muitas vezes, não o enxerga como uma vocação, mas que se erigem como as verdadeiras estrelas da televisão, sobretudo no telejornalismo da *Rede Globo*. Corresponde ao tipo específico de consagração *omnibus*, aos olhos não de públicos segmentados como os das emissoras menores ou de programas difundidos em horários de menor audiência, mas antes aos olhos de públicos ampliados e heterogêneos. Diferentemente do tipo anterior que é frequentemente marcado por

---

<sup>178</sup> Sua trajetória segue um percurso típico de apresentadores-locutores de noticiários da época, migrando do rádio para a televisão. Nos anos 1960, foi locutor de rádio na *Rádio Tamoio*, na *Rádio Nacional* e na *Rádio Jornal do Brasil*.

<sup>179</sup> Programa *Vitrine (TV Cultura)*, exibido em 1993.

<sup>180</sup> A volta da Chapelin à Globo foi resultado de uma postura agressiva e persecutória, implementada pela emissora, de excluir de sua programação os comerciais protagonizados por profissionais que se afastam da emissora, reduzindo de forma drástica seus rendimentos. O mesmo tipo de sanção seria também infligida a Jô Soares no final da década de 1980, por exemplo.

<sup>181</sup> Na esteira do canal *TVS*, empreendimento inaugurado em 1976 pelo empresário e apresentador Silvio Santos, o *SBT* começou a ser transmitido em 1981 - graças à obtenção da concessão de emissoras remanescentes da *Rede Tupi* - para disputar fatias de mercado com os canais *Globo*, *Record*, e *Bandeirantes*. A partir de 1983, a *TV Manchete* participaria também da concorrência.

algum tipo de especialização em editorias específicas do jornalismo, estes caracterizam-se por um perfil notadamente generalista e cuja entrada ao telejornalismo comumente se dá através do pertencimento prévio ao grupo mais amplo de “profissionais de televisão”.

Assim, no caso do apresentador-jornalista, muitas vezes adentra-se primeiro no mundo da televisão, da dramaturgia ou da fotografia, para depois galgar postos em direção a posições de responsabilidade no jornalismo<sup>182</sup>. Esse foi o caso de Belisa Ribeiro, bem como o de Valéria Monteiro, primeira mulher a apresentar o *Jornal Nacional*, em 1992<sup>183</sup>. É também o caso de Renata Vasconcellos, apresentadora e editora executiva do *Jornal Nacional* desde 2014, que iniciou sua carreira como modelo e também atriz na *TV Globo*, antes de ocupar posições no jornalismo da emissora.

A trajetória de Sandra Annenberg, uma estrela do jornalismo da *TV Globo*, é bastante ilustrativa dos traços característicos dos apresentadores-jornalistas. Nascida em São Paulo, em 1968, filha de um produtor de teatro e televisão, aos 7 anos começou a fazer peças de publicidade para a televisão. Estudou teatro na Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP) e atuou em vários comerciais de televisão, novelas – sua via de entrada na *TV Globo* – e filmes antes de fazer carreira no telejornalismo. Sua entrada no telejornalismo da *Globo* foi em 1991 como moça do tempo: "Eu abri mão da ficção e abracei o jornalismo"<sup>184</sup>. Ela estuda jornalismo ao mesmo tempo em que trabalha no ramo e, em seguida, ascende na hierarquia da profissão. De apresentadora – do *Fantástico* a partir de 1993 – passou para editora-chefe e editora-executiva de vários telejornais apresentador por ela – *SPTV* 1ª edição a partir de 1996, *Jornal da Globo* em 1997-1998 e do *Jornal Hoje* em 1999, quando a redação do telejornal foi transferida para São Paulo – até chegar, a partir de 2000, ao cargo de correspondente internacional e coordenadora do escritório da *TV Globo* em Londres.

A trajetória de Sandra Annenberg é interessante pois destaca a valorização de outros tipos de trunfos como o carisma pessoal, a qualidade performativa e um relativo estrelato prévio no recrutamento dentro do telejornalismo.

Em vinte anos da Globo, mudei muito e cresci. Assumi meu jeito de ser e acho que existe esse espaço no jornalismo para participação e opinião. A notícia continua sendo o carro chefe, mas depois dela tem o nosso jeito de ser (Depoimento de Sandra Annenberg, Memória Globo).

---

<sup>182</sup> Nesse sentido, os casos de Renato Machado e de Belisa Ribeiro mostram-se como casos-limite em que o reconhecimento profissional é fruto de trajetórias marcadas por marcadores de legitimidade híbridos, característicos dos dois tipos de perfis.

<sup>183</sup> Modelo e bailarina, Monteiro iniciou a carreira de jornalista em uma afiliada da TV Record, foi contratada em 1986 pela Globo para apresentar o noticiário local RJTV, apresentou o *Fantástico* e o *Jornal Hoje*. Em 1994, fez ensaio fotográfico para a revista *Playboy* (edição de janeiro) e participou, como atriz, da minissérie *Incidente em Antares*.

<sup>184</sup> Verbetes “Sandra Annenberg”, Memória Globo.



A possibilidade de galgar postos cada vez mais elevados na hierarquia profissional, partindo, por exemplo, da função de moça do tempo, para alcançar, no decorrer de longas carreiras dentro da emissora, altas posições do telejornalismo da emissora é indicativa de formas de ascensão no telejornalismo brasileiro que o distingue do caso francês<sup>185</sup>.

A fim de melhor compreender a valorização mais recente desse tipo de carreiras de jornalismo da *TV Globo*, faremos um rápido *détour* sobre sua programação afim de entrever traços característicos do pacto simbólico firmado entre a emissora e seus públicos que concorrem para a valorização deste tipo profissional.

Uma característica proeminente do Grupo Globo, mais do que em outros grupos de mídia no Brasil, sinal da rentabilidade simbólica acumulada por seus profissionais mais destacados em decorrência da centralidade da emissora no mercado de bens simbólicos brasileiro, é o amplo recurso feito a discursos de auto promoção, muitas vezes usando a vida pessoal de suas próprias personalidades para criar um vínculo afetivo com o público, o que é bem ilustrado pelos programas *Video Show* e *Domingão do Faustão*<sup>186</sup>. O primeiro, transmitido a partir de 1983 e encerrado recentemente, é dedicado à retransmissão de trechos de programas antigos do canal, especialmente novelas, bem como bastidores de programas em andamento, mostrando suas celebridades que compartilham com os telespectadores impressões, dificuldades, segredos de filmagens, bem como sua personalidade e bom humor. O último - transmitido desde 1989 – vai ao ar durante toda a tarde dos domingos, é um sucesso de audiência e conta frequentemente com a presença de celebridades da emissora, cuja vida privada é amplamente explorada por meio de comoventes depoimentos e reportagens comentadas por eles ao vivo.

Os jornalistas do canal, definitivamente alçados ao estatuto de verdadeiras celebridades nacionais, são também convidados ao programa. Ali, eles dão depoimentos sobre suas vidas pessoais, recebem mensagens amorosas de entes queridos e trocam declarações de amor com seus cônjuges, muitas vezes também jornalistas da emissora<sup>187</sup>. As formas em que se recorre a essa “performance pública da vida privada” (McDonnel, 2012, p. 35), em vista de

---

<sup>185</sup> O caso mais recente de Maria Júlia Coutinho, que começa como moça do tempo e alcança a posição de apresentadora do *Jornal Hoje*, é um exemplo mais recente disto.

<sup>186</sup> Isso ocorre igualmente em outros programas do canal como o já encerrado *talk-show* de Jô Soares.

<sup>187</sup> São exemplos de casamento entre jornalistas da rede: Sandra Annenberg e Ernesto Paglia (repórter do canal), Renata Vasconcellos - apresentadora do *Bom Dia Brasil* de 2002 a 2013 e do *Jornal Nacional* desde 2014, no canal desde 1996 - e Miguel Athayde – editor executivo do *Bom Dia Brasil* em 2002, diretor de jornalismo da região do Rio de Janeiro em 2011, diretor-geral da *GloboNews* em 2018. O caso mais emblemático é o de Fátima Bernardes e William Bonner - editor-chefe do principal noticiário do canal desde 1999 – que apresentaram, juntos, o *Jornal da Globo* de 1989 a 1993 e o *Jornal Nacional* de 1998 a 2011.

entreter um tipo específico de vínculo com o grande público, é um traço que caracteriza a imagem que nutrem os jornalistas-estrelas de a partir de 1990, tanto no Brasil quanto na França, ainda que se preservem algumas especificidades.

**Tabela 13: Principais apresentadores do *Jornal Nacional***

Período	Apresentadores	Experiência anterior
1969 - 1996	<b>Cid Moreira</b>	Locução
1969 - 1971	<b>Hilton Gomes</b>	Locução
1971 - 1983/1989-1996	<b>Sérgio Chapelin</b>	Locução
1983 - 1989	<b>Celso Freitas</b>	Rádio, Polícia do Exército
1983 - 1989	<b>Fernando Vannucci</b>	Rádio (repórter esportivo)
1996 - atual	<b>William Bonner</b> <sup>188</sup>	Rádio e televisão
1996 - 1998	<b>Lillian Witte Fibe</b>	Imprensa, televisão
1998 - 2011	<b>Fátima Bernardes</b> <sup>189</sup>	Imprensa local, balé e repórter de televisão
2011 - 2014	<b>Patrícia Poeta</b>	Televisão
2014 - atual	<b>Renata Vasconcellos</b>	Modelo, publicidade

Essa forma de exposição ocorre mais cedo no caso brasileiro, em que telejornais são apresentados pelos mesmos apresentadores por longuíssimos períodos desde o fim dos anos 1960. Ademais, ainda que na França as estrelas do jornalismo televisivo dos anos 1990 também tenham sido objeto de um grande número de publicações de revistas especializadas em televisão ou em revistas como *Paris-Match* ou *Marie Claire*<sup>190</sup>, esta forma de exposição de suas vidas pessoais em forma de depoimentos comoventes de entes queridos não encontra espaço na forma cultural da televisão francesa.

*As reformulações do telejornalismo dos anos 1990 e o espaço dos possíveis ampliado dos apresentadores-jornalistas*

<sup>188</sup> Bonner pensava trabalhar como redator publicitário, começou a carreira na televisão na Bandeirantes em 1985 um ano antes de começar a trabalhar na Globo de São Paulo, onde apresenta o telejornal local SPTV 3ª edição (Verbete William Bonner, Memória Globo).

<sup>189</sup> Bernardes sonhava em ser bailarina, cursou jornalismo, trabalhou para o jornal de bairros de *O Globo*, passou pela editora geral e o Segundo Caderno, antes de ser selecionada para o curso de telejornalismo da *Globo*. Foi contratada pela emissora em 1987, fez reportagens para o noticiário local *RJTV* e para o *Jornal Nacional*, experiência que lhe ensejou a visibilidade para assumir a apresentação do *Jornal da Globo* em 1989 (Verbete “Fátima Bernardes”, Memória Globo).

<sup>190</sup> Um exemplo disto: de 1992 a 2017, foram 25 capas de *Marie Claire* com Claire Chazal.

A despeito da estratégia declarada pelo departamento de jornalismo da *Globo*, a aposta no jornalista-apresentador, no fim dos anos 1970 e início dos anos 1980, dá lugar à consolidação do apresentador-jornalista em detrimento do primeiro nos espaços mais valorizados da televisão aberta brasileira a partir dos anos 1990. Esses movimentos servem como o elemento mais visível das formas hegemônicas de representação do telejornalismo *omnibus* contemporâneo.

De forma geral, no Brasil ou na França, este tipo de carreiras são características das configurações mais recentes deste domínio de atividades nos canais da televisão aberta. Mas enquanto no caso francês o percurso acadêmico – e, frequentemente, o prestígio das escolas francesas – e a experiência em outros suportes como a imprensa e o rádio mostram-se determinantes para o acesso à posição de apresentador de noticiários, no Brasil a experiência como repórter de vídeo em programas da rede tem um maior peso como um marcador de legitimidade profissional cada vez mais estruturante das hierarquias internas ao telejornalismo. De forma similar à valorização profissional daqueles que viajaram o mundo como repórteres, há uma “diferença muito clara no pessoal da TV (entre) o local e a rede [...] Os de rede fazem o *Jornal Hoje*, o *Jornal da Globo*, o *Jornal Nacional* [...] O salário é totalmente diferente, o status na empresa é totalmente diferente” (Entrevista com profissional do *Grupo Globo* que solicitou anonimato, São Paulo, maio de 2018). A hierarquia de prestígio de repórteres – que obedece a mesma hierarquia que seguem as pautas, as quais se estruturam, de forma geral, em função da oposição entre jornalismo especializado/jornalismo generalista (Bergamo, 2011; Marchetti, 2002) – no topo da qual encontram-se as editoriais especializadas internacional<sup>191</sup>, política e economia não parece atuar como um condicionante da ascensão profissional dos apresentadores-jornalistas.

Nas últimas décadas, as fontes de remuneração dos jornalistas que trabalham na televisão se diversificaram. No Brasil e na França, a experiência adquirida serve como trunfo em outras atividades como os chamados *media training*, onerosos cursos em que profissionais da imprensa treinam quadros da política ou do mundo dos negócios a se comunicarem de forma eficaz com a imprensa. A realização de palestras também é uma forma de complementar os rendimentos, tanto mais lucrativa quando tratam-se de figuras notabilizadas em rede nacional.

---

<sup>191</sup> Além dos exemplos já citados, Sandra Passarinho é um exemplo de ascensão profissional a partir da posição de correspondente internacional, primeira correspondente da *Globo* na Europa e, muito mais tarde (em 2001), editora-chefe do programa *Espaço Aberto* da *GloboNews*.

Os apresentadores-jornalistas dispõem também de outras possibilidades profissionais. A versatilidade do tipo de legitimidade profissional de que gozam os apresentadores-jornalistas de rede lhes permite acumular altos volumes de notoriedade pública, ao circular, por exemplo, na apresentação de programas da rede como o *Globo Repórter* e o *Fantástico*<sup>192</sup>, ou reconverterem-se ao entretenimento. Uma vez abandonado o telejornalismo em direção ao entretenimento, recolhem os dividendos da notoriedade pública acumulada no altamente rentável mercado de trabalho da publicidade, fenômeno mais característico da experiência brasileira. Mais recentemente, o tipo específico de notoriedade acumulada por Evaristo Costa na apresentação do *Jornal Hoje*, que protagoniza campanhas publicitárias de consultorias financeiras ao mesmo tempo que apresenta programas da CNN Brasil, revela um processo em curso de apagamento das distintas injunções que se impunham aos profissionais do entretenimento e do jornalismo. Igualmente ilustrativo disto é o caso de Dony de Nuccio. Formado em Comunicação e em Economia e jornalista da *Globo* e *Globonews*, apresentador do *Jornal Hoje* de 2017 a 2019 – que vislumbra seu futuro profissional da seguinte forma: “Quando eu tiver 80, 90 anos, e olhar para trás, espero poder ter passado pela bancada do *Jornal Nacional*, ter tido a experiência de apresentar algum *reality*, e ter sido também um grande empreendedor. Um ícone não só da comunicação, mas do empreendedorismo brasileiro”<sup>193</sup>.

Profissionais que iniciaram seus trabalhos na *Globo*, através de seus cursos e estágios como Pedro Bial e Fátima Bernardes, são exemplos da reconversão da credibilidade obtida como jornalista de televisão na publicidade. O primeiro, que atuara anteriormente como correspondente internacional, apresentou o *Fantástico* – de 1996 a 2007 - e o *reality show Big Brother Brasil* – de 2002 a 2016 - protagonizou peças publicitárias da construtora de automóveis *Fiat* em 2015. A segunda, após apresentar o *Jornal Nacional* (de 1996 a 2011), assinou contrato com a marca *Seara* em 2014. Ambos tornam-se estrelas de programas de *talk-show* assinados por eles (*Encontro com Fátima Bernardes* lançado em 2012 e *Conversa com Bial* lançado em 2017). Outro exemplo disso é Ana Paula Padrão, cuja carreira construiu inteiramente na televisão. Foi correspondente internacional da *Globo* no final dos anos 1990, apresentadora do *Jornal da Globo* de 2000 a 2005, apresentou noticiários no *SBT* e na *Record* e, a partir de 2015, apresentou o *reality-show MasterChef na Bandeirantes* e passou a

---

<sup>192</sup> A atuação como apresentadores do *Fantástico* - que foi, inclusive, em momentos passados apresentado não apenas pelos locutores-apresentadores de noticiário mas por atores da emissora, assim como o *Globo Repórter* - marca a trajetória de praticamente todos os apresentadores do *Jornal Nacional*.

<sup>193</sup> Revista Piauí. Disponível em: <<http://piaui.folha.uol.com.br/materia/honra-ao-merito/>>. Acesso em 20 de março de 2019.

protagonizar comerciais de marcas como *Knorr* e *Tramontina*. Patrícia Poeta<sup>194</sup>, após deixar o telejornalismo em direção ao entretenimento, assinou contratos de publicidade com *Havaianas* e *Avon* e lançou sua própria marca de roupas.

O apresentador-jornalista é predominante entre os apresentadores do *Jornal Nacional* mas também de programas de telejornalismo difundidos no horário do almoço que ocupam um lugar rebaixado em termos de prestígio, pois diferentemente daqueles transmitidos em horário tardio como o *Jornal da Globo* ou do matutino *Bom Dia Brasil*, caracterizam-se por produzir um jornalismo de serviços – ou jornalismo utilitário - trazendo informações práticas e notícias do dia-a-dia das capitais como o tráfego nas grandes vias das capitais.

Ao passo que, no início dos anos 1980, as transformações nos perfis dos apresentadores do *Jornal da Globo* podem ser compreendidas como efeitos de campo provocados pelas estratégias empreendidas pelo jornalismo da *Bandeirantes*, de 1990 a 1996, ou seja, durante os seis anos em que Alberico de Souza Cruz permaneceu no cargo de diretor de telejornalismo da Globo, a *Globo* enfrentava a concorrência não mais de emissoras em fase de expansão mas ainda não consolidadas como rivais, mas do *SBT*, consolidada no segundo lugar de audiência.

Em 1988, o *SBT* empreende uma reformulação do telejornalismo e contrata Boris Casoy, um experiente jornalista da imprensa em 1988<sup>195</sup>. Mais uma vez é o discurso da “inauguração” da figura imprecisa do âncora na televisão brasileira que é empreendido.

Mas o momento político é outro. Cada vez mais, e isso é central nas formas de legitimação às quais recorrem os jornalistas da televisão brasileira atualmente<sup>196</sup>, o telejornalismo é pautado por casos de corrupção e pelas insuficiências dos poderes públicos em responder aos anseios da população em termos de serviços públicos. Assim, o jornalista de televisão claramente como defensor da cidadania, denunciando os desvios éticos da classe política e arvorando-se em defensor dos direitos dos cidadãos à educação, saúde e, sobretudo, segurança. Um filão explorado especialmente pelos noticiários da hora do almoço - que passam a apresentar semelhanças com os dos telejornais policiaiscos, cujos apresentadores se fazem porta-vozes da indignação popular diante da suposta falência das instituições – mas também no noticiário de horário nobre, dada a alta incidência de matérias sobre corrupção.

---

<sup>194</sup> Que apresentou a previsão do tempo no *Bom Dia Brasil* a partir de 2000, apresentou diversos telejornais da emissora a partir do ano seguinte, foi correspondente em Nova York a partir de 2003, onde seu marido na época, Amauri Soares, assumiria a direção do escritório da emissora e assumiu como editora-executiva e apresentadora do *Jornal Nacional* em 2011 (Verbete “Patrícia Poeta”, Memória Globo).

<sup>195</sup> Boris Casoy permaneceu à frente da redação (chefia de redação) da Folha de S. Paulo de 1977 a 1984 (Abreu, 2003, p. 63).

<sup>196</sup> Um traço que o distingue do caso francês.

Como os apresentadores mais recentes de jornais do horário do almoço da *Globo*, na década de 1990 o “âncora” do jornal do horário nobre do *SBT* Boris Casoy, mais do que a análise e interpretação do noticiário, se permitia emitir juízos moralizantes em forma de editorial, e se notabilizou inclusive por chavões que incorpora ao seu estilo, como “Isso é uma vergonha” ou “Temos de passar o Brasil a limpo”.

Neste período, a *Rede Globo* conhece um relativo declínio em termos de audiência e prestígio, cujos dados abaixo revelam ser uma tendência do período.

**Tabela 14: Evolução da participação de audiência das redes de televisão de 1993 a 1999 (de 7H00 a 24H00, de 2<sup>a</sup> a domingo)<sup>197</sup>**

<b>Emissora</b>	<b>1993</b>	<b>1994</b>	<b>1995</b>	<b>1997</b>	<b>1998</b>	<b>1999</b>
<b>Globo</b>	68%	66%	65%	56%	58%	53%
<b>SBT</b>	18%	19%	20%	23%	21%	25%
<b>Bandeirantes</b>	6%	5%	5%	6%	5%	5%
<b>Manchete/Rede TV (1999)</b>	3%	3%	3%	4%	2%	2%
<b>Outras</b>	5%	7%	7%	3%	3%	2%

Esses dados permitem concluir a tendência de crescimento da audiência do *SBT* em detrimento da *Rede Globo*, mas não permitem aferir a audiência específica no período noturno, central para as estratégias comerciais das emissoras, pois fixa o tempo de maior valor comercial, no qual se inserem os principais noticiários da televisão. Ao observar os dados abaixo, nota-se, por um lado, que nesses horários a *Rede Globo* preservava uma acachapante vantagem com uma audiência três vezes maior que o *SBT* em 1996. Por outro lado, eles confirmam a tendência de crescimento da audiência do *SBT* em detrimento da *Rede Globo*, inclusive nesses horários posto que, em 2000, essa vantagem era nitidamente inferior, ainda que inequívoca.

<sup>197</sup> Fontes: de 1993 a 1995: Ibope – 10 mercado (São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Curitiba, Brasília, Florianópolis, Fortaleza, Porto alegre, Recife e Salvador; semanas 45 a 48); publicados em Mídia Dados 1996. 1997: Ibope – Audiência Nacional PNT – 9 mercados, 1998: Ibope – Audiência Nacional PNT – 10 Mercados (nov/1998), 1999: Ibope – Nov/1999; publicados em Mídia Dados 2000.

**Tabela 15: Evolução da participação da audiência das redes por período do dia em 1996 e 2000 (de 2<sup>a</sup> a domingo)<sup>198</sup>**

1996		2000	
<b>MATUTINO (06:00 – 12:00)</b>		<b>MATUTINO (07:00 – 12:00)</b>	
<b>Globo</b>	51%	<b>Globo</b>	49%
<b>SBT</b>	28%	<b>SBT</b>	26%
<b>Bandeirantes</b>	6%	<b>Bandeirantes</b>	5%
<b>Manchete</b>	5%	<b>Rede TV</b>	2%
<b>Record</b>	5%	<b>Record</b>	13%
<b>CNT</b>	1%	<b>CNT</b>	1%
<b>Outros</b>	4%	<b>Outras</b>	3%
<b>VESPERTINO (12:00 – 18:00)</b>		<b>VESPERTINO (12:00 – 18:00)</b>	
<b>Globo</b>	57%	<b>Globo</b>	50%
<b>SBT</b>	26%	<b>SBT</b>	25%
<b>Bandeirantes</b>	5%	<b>Bandeirantes</b>	5%
<b>Record</b>	4%	<b>Rede TV</b>	3%
<b>Manchete</b>	3%	<b>Record</b>	12%
<b>CNT</b>	2%	<b>CNT</b>	2%
<b>Outros</b>	3%	<b>Outras</b>	2%
<b>NOTURNO (18:00 - 24:00)</b>		<b>NOTURNO (18:00 - 24:00)</b>	
<b>Globo</b>	72%	<b>Globo</b>	56%
<b>SBT</b>	15%	<b>SBT</b>	24%
<b>Bandeirantes</b>	4%	<b>Bandeirantes</b>	5%
<b>Record</b>	2%	<b>Record</b>	9%
<b>Manchete</b>	3%	<b>Rede TV</b>	2%
<b>CNT</b>	1%	<b>CNT</b>	2%
<b>Outros</b>	3%	<b>Outras</b>	1%

<sup>198</sup> Fonte: dados relativos a 1996: Ibope, Nov/1996; publicado em Mídia Dados, 1996. Dados relativos a 2000: Ibope, Nov/2000; publicado em Mídia Dados, 2000.

No início dos anos 1990, ao mesmo tempo em que o telejornalismo, de forma geral, se distancia de pautas institucionais e se aproxima de temas mais próximos do cotidiano de seus públicos, diante da concorrência do *SBT* que transmitia programas de entretenimento no horário do *Jornal Nacional*, a *Globo* modifica suas pautas.

Na primeira metade da década de 1990, a orientação era apostar em matérias investigativas, chegar mais perto das comunidades, de seus direitos e costumes. Manter o factual mas aumentar as reportagens exclusivas. Carlos Absalão acreditava que, na tentativa de consolidar esse conceito, alguns erros foram cometidos, como o excesso de matérias sobre violência no noticiário. Isso aconteceu principalmente em 1991, quando o *Jornal Nacional* teve que enfrentar a concorrência da novela infantil *Carrossel*, exibida no mesmo horário pelo *SBT*. A condição de líder do *Jornal Nacional* nunca foi ameaçada, mas o telejornal perdera alguns pontos de audiência<sup>199</sup>.

A contratação de Evandro Carlos de Andrade, então diretor do jornal *O Globo*, para a direção do telejornalismo<sup>200</sup> em meados da década de 1990, inscreve-se em um momento de reformulação do telejornalismo da emissora. O novo diretor, diferentemente de Souza Cruz, bastante experiente no telejornalismo da emissora, não tinha experiência alguma com televisão. Há, com efeito, em Carlos de Andrade, um certo distanciamento em relação à racionalidade específica da televisão. Isso é notável, por exemplo, quando se pronuncia sobre o estrelato do jornalista:

Há ainda o fenômeno do estrelato na televisão, que é uma coisa muito danosa para o jornalismo, mas é inevitável. A partir do momento aquele jornalista vira uma estela, dá autógrafa na rua. Isso é inevitável mas não é uma coisa boa, não é uma coisa saudável (Abreu; Lattman-Weltman; Rocha, 2003, p. 45).

A demissão de Souza Cruz acompanha-se de um conjunto de mudanças no telejornalismo da emissora, como o afastamento de Alexandre Garcia da cobertura do Palácio do Planalto, da qual fora responsável por oito anos quando dirigia o escritório de telejornalismo da emissora em Brasília. Garcia, que havia sido sub-secretário de comunicação do presidente João Baptista Figueiredo em 1979, tornara-se uma espécie de símbolo da falta de isenção do telejornalismo da emissora. Nas palavras do novo diretor do departamento de jornalismo da emissora:

Tinha que ficar claro que se ia praticar dali em diante um jornalismo muito menos de governo, muito menos de oposição, um jornalismo isento. (Ibid, p. 48)

Isso é, inclusive, reconhecido por Roberto Irineu Marinho:

[...] não há como negar que, até como resultado do seu acesso às fontes palacianas, o Alexandre acabou sendo onerado pela imagem de uma espécie de porta-voz do

---

<sup>199</sup> Verbete “Jornal Nacional”, Memória Globo.

<sup>200</sup> Que, aliás, fora nomeado diretor d’*O Globo* na década de 1970 também para reformulá-lo.



governo, o que seguramente não atende aos objetivos de qualquer jornalista zeloso de ter reconhecida a sua isenção<sup>201</sup>.

É neste momento, em 1996, que Lillian Witte Fibe, jornalista da imprensa e especializada em economia, um perfil atípico entre os apresentadores de noticiário da emissora deixa o *Jornal da Globo* em direção ao *Jornal Nacional*.

As mudanças incluíram a **escolha de jornalistas como apresentadores** (Bonner e Lillian Witte Fibe), o **investimento em séries de reportagem, reformulação no cenário, criação de novos quadros e na inclusão de comentaristas** de assuntos diversos no espelho do telejornal<sup>202</sup>.

Essa foi uma mudança radical na composição da apresentação do principal noticiário da televisão brasileira justamente por se tratar de uma jornalista especializada, cujo perfil contrastava com aqueles que ocuparam aquela posição anteriormente<sup>203</sup>, que eram locutores ou jornalistas generalistas. Witte Fibe deixou o cargo após um curto período e permaneceria um caso excepcional na apresentação do noticiário de jornalista especializada e com sólida experiência na imprensa pois, ao observar os perfis daqueles que a sucedem, fica claro que o recurso ao tipo de trunfo que possuía Witte Fibe foi totalmente abandonado em benefício de apresentadores-jornalistas como Renata Vasconcelos (apresentadora do *Jornal Nacional* desde 2015).

O percurso profissional de Renata Vasconcelos dentro da programação da *Rede Globo*, é bastante elucidativo do processo de relativo apagamento das clivagens que os anos 1970 e 1980 pareciam constituir no telejornalismo brasileiro, que resulta na substituição de jornalistas-apresentadores por apresentadores-jornalistas inclusive em programas como o *Bom Dia Brasil*. O programa passara, em 1996, por uma “reformulação radical”<sup>204</sup> a partir da qual o “entrevistado era a espinha dorsal do telejornal” (Ibidem). Um fenômeno paralelo ao apagamento daquelas clivagens é o crescente recurso a participações pontuais de especialistas convidados, em um regime de recrutamento menos oneroso para as emissoras.

O novo formato do telejornal matutino “reunia características próprias de uma revista, com matérias variadas e de comportamento”, com espaço para editoras como moda, culinária e cultura. O telejornal deixou de ser apresentado de Brasília para sê-lo do Rio de Janeiro, e

---

<sup>201</sup> *Folha de S. Paulo*. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/7/23/brasil/24.html>>. Acesso em 25 de setembro de 2019.

<sup>202</sup> Verbetes “Jornal Nacional”, Memória Globo, grifos no original.

<sup>203</sup> Quando substituí Sérgio Chapelin temporariamente durante as férias deste último, Witte Fibe avalia: “[...] eu não posso nem devo achar que eu deva fazer uma coisa parecida com a que ele faz. Ele tem um outro perfil profissional, completamente diferente (Globoplay.globo.com/v/7881710/)

<sup>204</sup> O uso de aspas serve para indicar que esses foram os termos utilizados para descrever essa mudança no verbete do Memória Globo dedicado ao *Bom Dia Brasil*.

valorizou a interação entre os apresentadores e seus interlocutores , “os âncoras de outros estados, colunistas e convidados“ (Memória Globo).

O *Bom Dia Brasil* serviu como um balão de ensaio, que influenciou todo o jornalismo. Com um formato menos rígido, trouxe a troca de comentários, a conversa entre os apresentadores, que não eram mais tão estanques. Foi inovador (Depoimento de Leilane Neubarth, Memória Globo).

Vasconcellos cursou moda, trabalhou como modelo e atriz de comerciais de televisão antes de cursar jornalismo na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ) e integrar as equipes de *GloboNews* em 1996 e assumiu, em 2002, a apresentação do *Bom Dia Brasil*. Conforme relata, em suas conversas com Alice-Maria, as habilidades de improviso de que carecia e sentia serem requeridas para o novo posto não seriam um obstáculo, pois ela estava muito “por dentro do veículo”:

Me lembro de uma sexta-feira Alice Maria chegar para mim e falar ‘olha segunda você vai apresentar o *Bom Dia Brasil*’ [...] “Cadê a Maria?” Porque a Maria Beltrão era a reserva dela. E me lembro de Alice me responder qualquer coisa como “ela está em Goiânia e não pode, vai ser você.” [...] Eu pensei, “nossa como é que vai ser?” Porque o Brasil era e é um jornal que é bem diferente do que eu fazia no *Em cima da hora*. Além de ser um jornal com tempo grande de duração, era um jornal com a presença de âncoras extremamente experientes e comentaristas como Miriam Leitão, Alexandre Garcia, Renato Machado, e era um jornal em que cabiam comentários de improviso. Eu nunca tinha feito isso. Eu me lembro que Alice-Maria falou: “Olha você está super preparada por esses anos todos de *Globo News*. Você já fez de tudo aqui então você está muito por dentro do veículo e de como trabalhar num telejornal. Sobre a questão dos improvisos, é só usar o bom senso.” Alice Maria sempre dizia: quer acrescentar alguma coisa que seja relevante que seja informação<sup>205</sup>.

Assim, ao mesmo tempo que jornalistas-apresentadores viram seus espaços de atuação restringidos a programas de análise e debate da *GloboNews* ou em alguns noticiários de outras emissoras como a *Bandeirantes*, nos canais abertos da televisão o espaço de possíveis ensejado aos apresentadores-jornalistas, mas também aos repórteres de vídeo, se diversificaram à medida, inclusive, que se diversificaram os temas suscetíveis de inspirar matérias jornalísticas e que reportagens também passaram a compor o conteúdo de programas variados<sup>206</sup>. O formato de programas mais recentes como o *Programa do Gugu* (lançado em 1993, no *SBT*), o *Mais Você* (desde 1999, na *Globo*), o *CQC* (de 2008 a 2015, na *Bandeirantes*)<sup>207</sup>, o *Bem Estar* (2011 a 2019, na *Globo*) e o *Encontro com Fátima* (desde 2012, na *Globo*), que recorrem, ou recorriam, à exibição de reportagens, são indícios

<sup>205</sup> Depoimento oral de Renata Vasconcellos ao Memória Globo.

<sup>206</sup> Em alguns casos, em programas que passaram a ocupar as faixas de horário da manhã, antes reservados à programação infantil, afastada da programação da maioria dos canais televisão aberta à medida que crescem o número de assinantes de canais pagos e que expandiu-se o acesso a programas infantis em novas formas de distribuição de conteúdo como as plataformas como *Netflix* ou *Youtube*.

<sup>207</sup> Neste programa se notabilizaram Rafinha Bastos e Danilo Gentili, que criariam e apresentariam, posteriormente, seus próprios *talk-shows*.

ilustrativos do processo concomitante de diversificação das formas do telejornalismo na televisão e de apagamento das fronteiras entre jornalismo e entretenimento.

*Os conteúdos dos noticiários em 2015*

A partir da década de 1990, as duas experiências – francesa e brasileira – vivenciam processos similares que, ao cabo, têm o efeito de aproximar os dois casos, seja no que tange à hierarquia dos temas que compõem os noticiários, seja no que diz respeito à hibridez entre linguagens do jornalismo e do entretenimento na televisão. A seleção de ocorrências nacionais ou internacionais por sua natureza excepcional ou inusitada, bem como de assuntos suscetíveis de serem ilustrados por imagens belas (como assuntos ligados à natureza, por exemplo) ou chocantes (como acidentes e catástrofes) ou ainda de notícias sobre as próprias emissoras ou suas personalidades<sup>208</sup>, marca diferenças significativas em relação às formas dominantes do noticiário televisivo vigentes anteriormente. Assim, a caracterização de Raymond Williams, a partir dos casos americano e britânico, não corresponde às formas contemporâneas do jornalismo televisivo.

A visão de mundo indicada pela seleção e pela relativa prioridade das notícias é muito semelhante entre noticiários de rádio e televisão e os jornais minoritários, escritos por e para os relativamente mais bem instruídos (Williams, 2016 [1974], p. 57).

Embora os dados levantados por esta pesquisa elucidem alguns traços do processo histórico de construção de linguagens do telejornalismo, o tipo de análise empreendido não permite, no fundo, uma compreensão satisfatória das razões que explicam essas diferenças de linguagens dos telejornais. Para isso, seria necessário uma análise conjuntural muito mais densa, e enfrentar o problema da maneira como

[...] cada sociedade, em cada momento, elabora um corpo de problemas sociais tidos por legítimos, dignos de serem discutidos, públicos, por vezes oficializados e, de certo modo, garantidos pelo Estado (Bourdieu, 1989b, p. 35)

Apesar desses limites, neste última parte desta tese apresentaremos algumas observações a respeito dos conteúdos de quatro noticiários de horário nobre<sup>209</sup>, dois brasileiros (da *TV Globo* e da *TV Cultura*) e dois franceses (de *TF1* e de *France 2*). A questão

---

<sup>208</sup> Esta característica é mais proeminente no jornalismo da *Globo*. Um exemplo disso é a matéria de quase dez minutos exibida na edição do Jornal Nacional do dia 20 de julho de 1998, dedicada ao nascimento da filha da apresentadora Xuxa. Outro exemplo disso são as longuíssimas matérias (de vinte a trinta minutos) sobre a história do jornalismo da *Globo* difundidas entre os dias 20 e 25 de abril de 2015, à ocasião dos 50 anos de jornalismo da emissora.

<sup>209</sup> Ao longo desta última parte desta tese, ao nos referirmos simplesmente ao “noticiário” ou ao “jornal”, entenda-se o noticiário de horário nobre.

a ser tratada busca os traços específicos entre os noticiários televisivos franceses e brasileiros e entre noticiários de emissoras públicas e aqueles de emissoras privadas.

Algumas observações metodológicas relativas à análise de conteúdo devem ser feitas. Inicialmente, havia sido definida uma amostra de edições bastante extensa. Dentro do recorte temporal que se estende de janeiro a julho de 2015, aproximadamente 30 edições de cada um dos telejornais selecionados compuseram uma base de dados - contendo duração, título (ou 'retranca', no jargão jornalístico) e em alguns casos um resumo de cada notícia.

A análise da base de dados tinha o propósito de identificar padrões de hierarquização da informação. Com efeito, havia-se considerado que apenas uma amostra ampla permitiria a percepção de padrões suscetíveis de alcançar uma caracterização de corte tipológico dos respectivos noticiários televisivos de horário nobre de cada canal. A fim de dar conta de tais amostras, e também devido à indisponibilidade dos canais franceses em território brasileiro, optou-se por recorrer não à contabilização do tempo dado a cada notícia por meio da visualização e cronometragem das matérias, mas ao conteúdo disponibilizado pelos próprios canais em seus respectivos sítios internet já dividido por matérias que foram ao ar. O recurso a essas bases de dados apresentou, contudo, alguns limites. Um deles foi a prática, por parte destes sítios internet, de agregar notícias diferentes em um só vídeo, de forma que o título da reportagem não correspondia à totalidade de assuntos ali abrangidos. A possibilidade de ter acesso aos metadados dos telejornais franceses, disponíveis no acervo da *Inathèque* – localizado dentro da *Bibliothèque François Mitterrand*, em Paris, permitiu cotejar as duas bases de dados e corrigir eventuais discrepâncias.

Outro obstáculo metodológico se deveu ao fato de que as bases de metadados às quais se recorreu para a análise de conteúdo dos telejornais franceses não compreender as chamadas feitas pelos jornalistas em estúdio, de forma que a duração dos telejornais franceses é levemente subestimada quando comparada aos brasileiros. Por essas razões, e por considerarmos que a necessidade do recurso a um grande número de edições poderia ser, finalmente, dispensada, conquanto o restante da base fosse utilizada para aferir a representatividade da amostra mais seleta utilizada. Optou-se, portanto, por proceder a uma caracterização dos telejornais a partir de um número reduzido de edições.

No caso do *Jornal da Cultura*, optou-se, devido à dificuldade de trabalhar com a forma de exibição do conteúdo dos noticiários, pela assistência completa dos programas – disponibilizados pela *TV Cultura* na plataforma *Youtube* - e cronometragem das reportagens. No caso do *Jornal Nacional*, a decupagem dos vídeos disponibilizados na internet se mostrou ser mais fiel à decupagem do programa tal qual foi exibido originalmente.

A hierarquia da informação em vigor na distribuição temática das matérias constitui um elemento característico da posição específica dos programas jornalísticos. Não é difícil notar, ao assistir aos diferentes telejornais exibidos ao longo do dia, que o tipo de informação veiculada varia conforme a posição do programa. Os noticiários locais da manhã, horário do almoço, e tarde dão, de maneira característica, destaque para ocorrências relevantes por sua proximidade; tratam-se de noticiários com edições diferentes conforme as regiões, confeccionados pelas equipes das emissoras afiliadas às redes. Assim, seus espelhos<sup>210</sup> são compostos de informações que destinam-se a satisfazer as demandas de sua audiência específica, ou seja: informações práticas como atualizações sobre o trânsito, noticiário policial local e serviços. Em resumo, trata-se de uma hierarquia da informação mais próxima da editoria “cotidiano”<sup>211</sup> dos jornais diários.

Assim, a cada noticiário corresponde um público cuja composição e as demandas são mais ou menos conhecidas, e considerada pelos produtores destes telejornais no processo de confecção dos programas. Conforme a composição e abrangência de seu público, varia não apenas o valor do espaço publicitário que entrecorta a exibição de cada programa, mas também a hierarquia da informação que rege as respectivas lógicas profissionais, bem como a hierarquia profissional dos jornalistas e profissionais da imagem e do som que participam da produção.

Antes de proceder a qualquer tipo de análise das formas de selecionar e tratar da atualidade nos noticiário, é necessário considerar as propostas específicas dos jornais.

No *Jornal Nacional*, o enfoque é claramente posto em sua dimensão factual.

O que é importante tá aqui. [...] Queremos dar furos. Somos um produto jornalístico, e somos o produto jornalístico de maior importância hoje no Brasil e não adianta negar isso. Nós atingimos um público maior do que qualquer jornal de papel, e nós falamos para um público que é iletrado. Infelizmente, nós somos a única fonte de informação. É o único ponto de contato. [...] Enfim, o JN é basicamente isso. Um jornal factual, que tenta abrir espaço para discussões da atualidade que te permitam compreender melhor o mundo e o país em que vive e, quando sobra tempo, agente insere um material jornalístico que te permite respirar um pouco. Dá um “saborzinho”. Uma arejada no noticiário, para que o programa de televisão seja também interessante. [Depoimento de William Bonner concedido a Isabel Travancas (2007, p. 131, grifos do autor)].

Assim, ao pretender servir como principal fonte de informação a um público pouco habituado à leitura dos jornais diários, considera-se que sua principal função é trazer ao público as “principais” notícias. O noticiário “tenta” abrir espaço para permitir uma melhor

---

<sup>210</sup> Conjunto de matérias que compõem um noticiário.

<sup>211</sup> A rubrica correspondente no jornalismo francês intitula-se “sociedade”, o que já deixa entrever certa especificidade das estruturas temáticas do jornalismo francês, conforme será abordado adiante.

compreensão do mundo, e os materiais menos “quentes” são vistos como complementares, inseridos “quando sobra tempo”. E isso, mesmo considerando que, como diz Bonner na mesma entrevista, a participação das classes A e B é muito mais presente do que a das demais, pois

[...] quando você fala no Brasil em classe B ou classe A, isso não tem nada a ver com a bagagem cultural. [...] é um público com grandes dificuldades de entender temas complexos, grande dificuldade de abstração [...] temos de triplicar nossa atenção e traduzir coisas aparentemente mais simples<sup>212</sup>.

Esse discurso serve como justificção para os modos de produção do jornal. Na televisão francesa, de forma geral, nota-se, ao contrário, uma ênfase em um jornalismo interpretativo e de análise mais do que no simples relato das notícias e tendências da atualidade. Um indício claro disso é que, enquanto nas grades programáticas da televisão brasileira multiplicaram-se os noticiários, na francesa esses são em número reduzido, o restante da programação informativa sendo assumida por variados programas de reportagem. Essa ênfase é notável também em reportagens que compõem os noticiários franceses. Assim, na proposta dos noticiários franceses, a importância da interpretação dos eventos, ou “decryptage”, é mais evidente, sobretudo no canal público *France 2*.

Grande encontro sobre a atualidade, *Le 20H*, é o jornal transmitido ao vivo todos os dias às 19h58 no *TF1*. Apresentado todas as noites por Gilles Bouleau, o noticiário das 20h destaca várias reportagens, documentários e transmissões ao vivo que informam os franceses sobre questões sociais, ambientais e econômicas. A equipe editorial da *TF1*, através do noticiário das 20h, *décrypte* a atualidade francesa e internacional a fim de lhe fornecer um resumo exaustivo da atualidade<sup>213</sup>.

O *20 Heures* oferece um panorama completo das notícias do dia, enriquecido pelas muitas reportagens e transmissões ao vivo de enviados especiais na França e no exterior, bem como as intervenções de correspondentes em todo o mundo para contar e analisar notícias internacionais. Depois que as manchetes são apresentadas, a equipe editorial *décrypte* os eventos atuais com infográficos, colunas, convidados e especialistas no estúdio para explicar os tópicos que estão na primeira página. O jornal *20 Heures* é o grande acontecimento do dia na *France 2*. Ele tem um olhar único para o mundo como ele está indo e para onde ele está indo, para ajudar as pessoas a entender as questões econômicas, ambientais e sociais. Ele mantém os formatos de *décryptage* que agregam valor, como *L'Œil du 20h*, *Le Choix du 20h* e *CQFD*, e mais do que nunca reivindica uma linha editorial exigente<sup>214</sup>.

O recurso a informações “frias”, ou seja, que não se resumem à comunicação das ocorrências do dia, consideradas “quentes”<sup>215</sup> é um primeiro aspecto sintomático das formas

---

<sup>212</sup> Ibid. p. 131-132

<sup>213</sup> Texto retirado do sítio internet do canal TF1. Disponível em: <<https://www.tf1.fr/tf1/jt-20h>>. Acesso em 20 de março de 2020.

<sup>214</sup> Texto retirado do sítio internet do canal TF1. Disponível em: <<https://www.france.tv/france-2/journal-20h00/>>. Acesso em 20 de março de 2020.

<sup>215</sup> Alguns autores e profissionais do telejornalismo referem-se às categorias “hard news” e “soft news” para diferenciar os dois tipos de informação. Não há, de fato, um consenso sobre a definição dessas categorias.

contemporâneas do noticiário televisivo e das especificidades observadas, evidenciado pela análise dos conteúdos dos telejornais franceses e brasileiros de horário nobre<sup>216</sup>. A categoria “informação fria” presta-se, a rigor, para referir-se tanto a uma matéria que trate de tendências, comportamento, cultura, etc., quanto ao enquadramento analítico que é dado ao um assunto pautado por uma ocorrência do dia. O uso, hoje recorrente, de infográficos nos noticiários atuais é um exemplo da consolidação deste tipo de linguagem no telejornalismo. Na França, da mesma forma pela qual se identificam os programas de reportagens e de debates, usa-se o termo “magazine” para designar, no noticiário televisivo, aquilo que não se resume à comunicação das ocorrências do dia.

Observar a incidência de informações frias e quentes nos noticiários pode ser uma forma de caracterizar as linguagens predominantes nos noticiários. Contudo, o procedimento mostrou-se problemático devido à dificuldade de realizar essa própria categorização, já que assuntos estreitamente vinculados à atualidade imediata dão lugar a enquadramentos analíticos e interpretativos, tratamento quente e frio se misturando portanto dentro de uma mesma matéria. Assim, optou-se, a partir de uma única edição dos noticiários, por buscar ilustrar, ainda que de forma aproximativa, a distinta incidência de informações frias e quentes considerando as retrancas das matérias. Essas categorizações devem ser tomadas, portanto, com precaução.

---

Consideramos, no âmbito desta tese, a diferenciação entre informação “quente” e “fria” que, grosso modo, corresponde à distinção entre “hard news” e “soft news”.

<sup>216</sup> Nesta parte da tese, sempre que nos referirmos simplesmente ao “noticiário”, entenda-se o noticiário de horário nobre.

**Tabela 16: Espelho da edição de 22/01/2015 do noticiário de *TF1***

<b>Duração</b>	<b>Título</b>	<b>Categoria</b>
02:04	O retorno da moral laica na escola	Fria
01:28	As principais medida do plano de Vallaud-Bekacem para a escola	Quente
01:56	Escolas: um plano do governo para restaurar a autoridade dos professores	Quente
01:52	Um minuto para compreender: as compras de dívidas pelo Banco Central Europeu	Fria
01:35	Banco Central Europeu: um alívio e uma interrogação para os chefes de empresas	Fria
02:35	Grécia: empregada doméstica ou agricultor, eles são candidatos do Partido Syriza	Quente
02:42	1984 – 2014: baguette, refrigerador, apartamento... Os preços antes e depois	Fria
00:45	Diminuição nos efetivos de Air France	Quente
02:15	Made in France: os totens de pedidos nos fast-foods	Fria
02:37	Plano Vigipirate: como ocorre na prática?	Fria
04:11	Ela quase partiu ao Jihad na Síria: "Essas pessoas sempre estiveram ao meu lado"	Fria
00:22	Guerra na Ucrânia	Quente
03:36	Sarah Montard-Lichtszejn, sobrevivente de Arschwitz, testemunha para às gerações jovens	Fria
02:08	A acupuntura, funciona também para as vacas	Fria
03:07	Patrick Timsit, aquele que quer rir de tudo	Fria



**Tabela 17: Espelho da edição de 22/01/2015 do noticiário de *France 2***

<b>Duração</b>	<b>Título</b>	<b>Categoria</b>
02:01	Plano para a laicidade na escola	Quente
01:47	Um plano para quê?	Fria
00:22	François Hollande convidado de <i>Mon Quotidien</i> <sup>217</sup>	Quente
00:42	Declaração : Manuel Valls	Quente
01:52	Horas suplementares na polícia: a polêmica	Fria
03:06	Unidade nacional: o <i>Front National</i> fora do jogo?	Fria
00:46	Programa <i>Des racines et des ailes</i> (sobre causas e soluções para atentados terroristas)	Fria
00:28	Atentados: as famílias das vítimas serão recebidas no Palácio do Eliseu <sup>218</sup>	Fria
00:20	Europa: o Banco Central Europeu ao resgate	Fria
02:38	Emissão de papel moeda	Quente
01:17	Análise: a compra da dívida pelo Banco Central Europeu	Fria
01:24	Retomada dos combates na Ucrânia	Quente
01:02	Correspondência : Moscou, combates na Ucrânia	Quente
00:35	Grécia: campanha eleitoral	Quente
03:04	Grécia: privatizações, a grande liquidação	Fria
00:38	Um novo plano social na Air France	Quente
03:21	Empresas: elas escolhem a França	Fria
00:18	Acompanhamento da greve do transporte rodoviário	Quente
00:37	Modernização do diálogo social	Fria
03:12	L'oeil du 20 heures : ansiolítico e atentados	Fria
00:28	Dois sobreviventes de Auschwitz	Fria
05:36	Auschwitz : os sobreviventes	Fria
03:16	Saint Petersburg sob a neve	Quente
01:01	Encerramento: ondas impressionantes em Biarritz	Quente

<sup>217</sup> Jornal criado em 1995 e destinado ao público juvenil, de 10 a 14 anos.

<sup>218</sup> Residência do Presidente da República.

**Tabela 18: Espelho da edição de 22/01/2015 do noticiário da *Rede Globo***

<b>Duração</b>	<b>Título</b>	<b>Categoria</b>
02:00	Presidente Dilma Roussef assiste à posse do presidente da Bolívia	Quente
02:00	Promotor argentino pode ter sido assassinado, diz Cristina Kirchner	Quente
00:26	Ministro da fazenda se expressou mal sobre o futuro da economia brasileira, diz assessoria	Quente
00:26	Acaba a rebelião no conjunto de presídios do Curado, no Recife	Quente
00:28	Tesoureiro do PT, João Vaccari Neto, é exonerado do Conselho da Hidrelétrica de Itaipú	Quente
02:00	Governo de Minas Gerais admite que situação de reservatórios é crítica	Quente
00:17	Mais de duzentas mil pessoas ficam sem luz no Distrito Federal	Quente
04:00	Brasil volta a importar energia da Argentina	Quente
02:00	Principal reservatório do Rio de Janeiro atinge volume morto	Quente
02:00	Quedas de árvores deixam mais de 1 milhão de pessoas sem água em São Paulo	Quente
00:22	Vulcão no México lança coluna de fumaça que atinge quatro metros de altura	Quente
02:00	Ataque mata 13 civis na Ucrânia	Quente
03:00	Divulgado relatório anual sobre violência contra jornalistas e liberdade da imprensa	Quente
02:00	Paralisação de aeronautas provoca atrasos e cancelamento de vôos	Quente
01:00	Presidente do Iêmen renuncia depois de três dias do cerco de rebeldes chiitas	Quente
00:31	Arena Pantanal é interditada pelo governo do Mato Grosso	Quente
04:00	Empresa de José Dirceu e seu irmão é investigada pela Operação Lava-Jato	Quente
00:27	Botafogo-SP está na final da Copa São Paulo de Futebol Junior	Quente

A despeito dos obstáculos metodológicos mencionados, os dados acima permitem notar que, no espelho do principal noticiário televisivo brasileiro, a incidência de matérias “frias” é nitidamente menor quando comparado aos noticiários franceses.

Em entrevista para esta pesquisa, Hervé Brusini, ex-chefe de redação de *France 2* reconhece que, historicamente, houve um aumento dos “assuntos frios” no noticiário televisivo francês. Trata-se, para ele, de um ganho qualitativo, esses assuntos servindo como uma espécie de “pedagogia dos assuntos quentes”, uma maneira inteligente de flexionar a atualidade imediata.

Refazer toda a história das duas Coreias demanda mais energia que mostrar o aperto de mãos entre os dois responsáveis, do Norte e do Sul. Mas, no noticiário, você dá o aperto de mãos e também faz o histórico da partição da Coreia. Isso, é um assunto frio. É o que se chama colocar em perspectiva a informação do momento, a informação quente ((Entrevista, Paris, maio de 2018)

E salienta a complementaridade dos dois tipos de informação.

Se você quiser que as pessoas fiquem em frente ao seu jornal, é preciso que a parte quente exista em permanência em todo o jornal, porque senão a parte *magazine* poderia, no fundo, não interessar muita gente (Ibidem).

A contextualização da informação, “atitude moderna da informação televisiva” (Ibidem), acompanha-se do que ele considera ser a verdadeira novidade nas linguagens do noticiário televisivo na última década: a chegada dos “formatos”. Trata-se de quadros delimitados dentro do noticiário que obedecem formatos específicos<sup>219</sup> que servem como

elementos de fidelização. [...] o jornal televisivo é cada vez mais pensado em termos de formatos. No canal 2, por exemplo, há o *L’œil du 20H*<sup>220</sup>. Há inclusive uma mini redação dedicada ao *L’œil du 20H*. [...] Tratando-se de cultura, há o que chamamos de “Le choix du 20H”<sup>221</sup> que é um dos formatos aplicados à cultura (Ibidem).

A institucionalização dos assuntos “frios” no noticiário francês, que a consolidação de formatos ilustra, favorece a prática da concatenação de diferentes reportagens sobre um mesmo tema geral – seja dentro de uma mesma edição, seja entre diferentes edições. O conjunto de notícias transmitidas da semana do dia 11 de maio de 2015 – seja sob forma de reportagens, seja sob forma de imagens acompanhadas de um texto lido pelo apresentador<sup>222</sup> – fornece um bom exemplo disso.

O anúncio, no dia 11 de maio de 2015, de testes de diminuição dos limites de velocidade em algumas estradas francesas e da ampliação do território equipado por câmeras para aplicação de multas por meio de radares e imagens capturadas, pôs em pauta o tema

<sup>219</sup> De forma comparável ao já consolidado quadro “Previsão do tempo”

<sup>220</sup> “O olho do 20H” (20H é o título que é dado ao noticiário, transmitido às 20h).

<sup>221</sup> “A escolha do 20H”.

<sup>222</sup> Chamada da “nota coberta” no jargão telejornalístico.

geral dos transportes. Ao longo da semana, foram dedicadas sete matérias diferentes no noticiário de *TF1* e sete em *France 2*<sup>223</sup> – neste último, o noticiário anuncia a edição do programa de reportagens *Nous* que se dedicou ao tema “A face escondida de nossos transportes”.

Também no *Jornal Nacional*, temas “frios” compõem o noticiário. Contudo, a forma em que eles são incluídos no noticiário parece não seguir uma concatenação semelhante ao caso francês<sup>224</sup>, exceto quando vão ao ar as séries especiais do noticiário. Houve, a partir de 1996, um investimento em séries temáticas - cujos responsáveis, ao menos inicialmente, são repórteres que compõem o grupo que chamamos de “jornalistas na televisão” - com o intuito de oferecer uma abordagem mais aprofundada dos assuntos. As primeiras que constam no sítio da *Rede Globo*<sup>225</sup> são a “O futuro do emprego”, produzida por Joelmir Betting, “A hora da competição” e “Caminhos do Brasil”, sob responsabilidade de Miriam Leitão. Esse tipo de produções alimenta também outros programas da emissora, como o *Fantástico*.

O forte terremoto no Nepal do dia 25 de abril de 2015, que deixou milhares de mortos e desaparecidos, oferece um exemplo bastante claro das especificidades das linguagens dos noticiários de emissoras privadas e públicas, no Brasil e na França<sup>226</sup>. A notícia foi considerada importante em todos os casos, pois foi o assunto de abertura nesses telejornais.

De forma geral, a narrativa adotada no *Jornal Nacional* aproxima-se daquela adotada em programas de jornalismo sensacionalista. Na matéria de abertura<sup>227</sup>, fala-se repetidamente em “desespero”, e também em “destruição”, e qualifica-se como “sombria” a “perspectiva de sobrevivência de quem ainda está soterrado”; as frases “em toda a cidade (Katmandu) prédios

---

<sup>223</sup> Sobre temas variados, embora correlatos, como um acidente que teve três crianças como vítimas e o lançamento de uma linha de ônibus de baixo custo do centro de Paris ao aeroporto *Roissy* (*TF1*) e a “tendência” do uso de *camping-cars* e a criação de uma associação para a sensibilização sobre a mortalidade nas estradas por um pai de um jovem vítima de um acidente mortal (*France 2*). No total, foram 10’10 em *TF1* e 11’29 em *France 2* (dos quais 5’03 sobre o assunto “frio” *camping-cars*, tema remotamente relacionado à pauta).

<sup>224</sup> O que leva o noticiário a ser avaliado como “fragmentado” (Travancas, 2007).

<sup>225</sup> <https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/jornal-nacional/series/>

<sup>226</sup> Faremos uso da metodologia da análise de enquadramento. “O enquadramento envolve essencialmente seleção e saliência. Enquadrar significa selecionar alguns aspectos de uma realidade percebida e fazê-los mais salientes em um texto comunicativo, de forma a promover uma definição particular do problema, uma interpretação causal, uma avaliação moral e/ou uma recomendação de tratamento para o item descrito” (Entman, 1994, p. 294; itálicos no original). Por um lado, aquele operado pelos jornalistas na produção da notícia (o que é chamado de “ângulo da notícia” no jargão jornalístico) se traduz pela ênfase em alguns aspectos da notícia em detrimento de outros. Este é chamado “enquadramento noticioso”. Por outro lado, há também o “enquadramento interpretativo”, operado não somente pelos textos redigidos pelos jornalistas mas também por outros interventores no processo de construção da notícia e que diz respeito ao padrão interpretativo de um fenômeno. O enquadramento interpretativo inclui “definições de problemas, avaliações sobre causas e responsabilidades, recomendações de tratamento” (Porto, 2002, p. 15). No âmbito deste trabalho, distinguiremos entre 3 tipos de enquadramento interpretativo: aquele referente à definição do problema, aquele referente às causas do evento, e aquele referente ao tratamento ou solução do problema.

<sup>227</sup> De 3 minutos e 25 segundos de duração.

e casas viraram pó” ou “as chances de encontrar pessoas vivas debaixo de ruínas diminuem muito depois de 72 horas” dita menos de 18 horas depois do ocorrido (o terremoto ocorreu às 03h00 da madrugada – horário de Brasília) são exemplos do tom marcadamente dramático adotado. Enfatiza-se, ainda, nessas coberturas, a falta de estrutura para o atendimento das vítimas, apoiando-se em fartas imagens de feridos sendo transportados por civis e sendo tratados na rua durante os 3 minutos e 25 segundos da matéria.

Segue uma matéria de um minuto sobre uma brasileira que, segundo a chamada, “estava morando entre as montanhas e Katmandu” e “pode estar desaparecida”, cujos pais “estão desesperados e contam que ela estava na região do terremoto e que não tiveram mais notícia da filha”<sup>228</sup>. Esta matéria pautou o desaparecimento da garota, de forma que outros veículos de imprensa noticiaram seus desdobramentos no dia seguinte. Diante do curto intervalo de tempo que separa o ocorrido e a avaliação do desaparecimento possível, o alarmismo da narrativa revelou-se, contudo, precipitado. Em primeiro lugar porque, de acordo com o depoimento da mãe da garota ao *Jornal Nacional*, sua filha não tinha acesso à internet onde se instalara. Em segundo lugar porque, em decorrência desta dificuldade de comunicação, os contatos entre eles eram feitos não mais do que semanalmente. Às 2h da manhã do dia seguinte, a garota entrou em contato com os pais<sup>229</sup>, revelando que a falta de informações sobre o paradeiro da garota não estava vinculada ao terremoto.

A condição singular da emissora carioca não apenas como difusora, mas dotada de inigualáveis capacidades de produção de conteúdos lhe permitiu obter imagens e relatos exclusivos do ocorrido transmitidas em outra matéria graças à presença da equipe de um programa de reportagens esportivas (*Planeta Extremo*<sup>230</sup>) na região, no momento do terremoto.

O *Jornal Nacional* dedicou, no total, 9 minutos e 53 segundos ao assunto, pôs em cena dois correspondentes internacionais (um em Tokyo e um em Nova York), além de membros da equipe do programa *Planeta Extremo*, em uma matéria de 3 minutos e 18 segundos em que a própria emissora é objeto da reportagem, intitulada “Equipe da TV Globo é surpreendida por terremoto em estrada do Nepal”.

O *Jornal da Cultura* dedica um minuto e meio ao terremoto e não põe em cena nenhum repórter da emissora. As imagens mostram a situação caótica de feridos sendo tratados na rua, sem que a narração mencione o fato. Fala-se em “forte terremoto”, em

---

<sup>228</sup> Na *GloboNews*, a garota foi considerada desaparecida durante a tarde do dia 25.

<sup>229</sup> Revista *Veja*. Disponível em: <<https://vejasp.abril.com.br/cidades/pais-de-brasileira-localizam-filha-no-nepal/>>. Acesso: 10/05/2020

<sup>230</sup> Ora difundido como um quadro do programa *Fantástico*, ora sob o formato de programa próprio.

“tremor que arrasou a capital” e “destruiu monumentos históricos” e diz-se que “prédios casas e templos foram arrasados”, mas não se fala em “desespero”.

Ocorrências deste tipo elevam organismos internacionais à dupla condição de fontes de informação e atores. No *Jornal Nacional*, eles são mencionados como fontes de uma avaliação a respeito dos números de vítimas: “segundo agências de ajuda humanitária, a previsão não é boa”. No *Jornal da Cultura*, o tom é menos fatalista: “organismos internacionais já estão se mobilizando para levar socorro às vítimas”.

Em suma, no *Jornal Nacional* o ocorrido recebe um enquadramento episódico - o público tem mais informações –atualizadas ou projetadas - do número de mortos em países vizinhos ou sobre o aeroporto de Katmandu estar fechado, por exemplo - e contextualizado – há dados sobre outros terremotos ocorridos nas últimas décadas em outros países<sup>231</sup> e a informação de que se trata do pior terremoto no país nos últimos 80 anos. A cobertura do *Jornal da Cultura* faz menos apelo ao aspecto dramático, não traz dados para contextualizar o ocorrido, e traz maior ênfase na mobilização de estratégias de resolução da situação ausente no JN: “organismos internacionais já estão se mobilizando para levar socorro às vítimas” ou “diante do grande número de desaparecidos no Nepal, o *Google* e o *Facebook* lançaram um aplicativo para ajudar a buscar pessoas”.

Na televisão francesa o cotejo da cobertura da emissora privada *TF1* e da *France2*, pública, mostra uma diferenciação semelhante entre o jornalismo da televisão privada e pública no Brasil: em *TF1* o enquadramento é mais dramático e dedica-se mais tempo ao ocorrido do que na televisão pública<sup>232</sup>.

No total, são dedicados ao tema 7 minutos e 30 segundos no *TF1* e 6 minutos e 56 segundos no *France 2*. *TF1* fala em “pânico” e a narrativa de *France 2* evita o termo, adotando um discurso menos fatalista – ao mostrar um homem resgatado, a narração diz: “Às vezes, uma boa notícia: este homem está vivo” –, mas também no segundo canal adota-se uma narrativa dramática ao descrever a situação pós-terremoto – “O centro de Katmandu não é mais do que pó e entulho”.

Como o *Jornal Nacional*, *TF1* dedica uma reportagem - de um minuto e meio – às inquietações de parentes de possíveis vítimas. A reportagem, contudo, não fala em

---

<sup>231</sup> Na matéria “Vários países já sofreram perdas com terremotos” de 2 minutos e 8 segundos.

<sup>232</sup> Observa-se, no entanto, uma semelhança muito maior entre o tempo dedicado ao assunto pelos dois noticiários franceses do que no caso brasileiro, no qual é preciso levar em conta que o *Jornal da Cultura* segue um formato distinto em que as reportagens tomam menor tempo do noticiário em decorrência da alternância entre reportagens e comentários.

“desespero” mas em “preocupação”, e apoia-se não em entrevistas com parentes de vítimas potenciais, mas com atores do setor associativo cultural da comunidade nepalesa na França<sup>233</sup>.

Diferentemente dos noticiários brasileiros, ambas emissoras francesas incluem relatos de testemunhas oculares, seja de franceses no Nepal, seja de locais e apoiam-se em dados fornecidos por uma célula de crise implementada pelo Ministério das Relações Exteriores a respeito do número de franceses no Nepal, bem como fornecem um número de telefone desta célula para a obtenção de informações. Enfim, o que chama mais atenção na cobertura de *TF1* foi o erro, sinalizado por diversos veículos, e reconhecido pelo diretor da redação da emissora no dia seguinte. As filmagens que abrem a cobertura do terremoto mostram o desmoronamento de um prédio no Egito, sem relação com o terremoto no Nepal. Por outro lado, é o canal privado que traz um enquadramento interpretativo de causas, em uma matéria de 1 minuto e 36 segundos sobre as razões dos frequentes sismos no Nepal em decorrência de sua exposição a placas tectônicas, ultrapassando o enquadramento episódico.

O tratamento da atualidade internacional representa um atrativo importante do noticiário televisivo de horário nobre, configurando-se como um importante móvel de disputa concorrencial. O lugar ocupado por esta rubrica dentro da hierarquia da informação sofreu, contudo, um significativo declínio a partir das últimas duas décadas do século XX e por mutações cujas coberturas do terremoto no Nepal são ilustrativas e indícios que se trata de um fenômeno geral. Por um lado, as linguagens evoluíram no sentido do enfraquecimento da informação política institucional (cobertura de visitas de dirigentes políticos a países estrangeiros, eventos de organismos multilaterais, etc.) em benefício de coberturas passíveis de produzirem imagens fortes como conflitos internacionais, tragédias espetaculares ou histórias anedóticas apoiadas em elementos psicológicos dos envolvidos ou reforçando estereótipos de países estrangeiros (Marchetti, 2007, p. 114)<sup>234</sup> – esses dois últimos elementos são observáveis nas coberturas das emissoras privadas em que predomina uma narrativa dramática e em que há ênfase na pobreza do país e em sua incapacidade para lidar com as repercussões do terremoto, sobretudo no caso do *Jornal Nacional*.

Em decorrência das evoluções tecnológicas que facilitam o acesso a imagens produzidas por terceiros, e do declínio da cobertura institucional da atualidade internacional em benefício de ocorrências espetaculares pontuais, o trabalho de cobertura internacional tornou-se mais “sedentário” (Ibid, p. 119). Ou seja, um trabalho de obtenção de imagens feito

---

<sup>233</sup> São entrevistados Sarah Blin, diretora da organização *Handicap International Népal*, um membro da associação *France Nepal* e um responsável da entidade de promoção da cultura nepalesa na França *Maison Culture du Népal*.

<sup>234</sup> Isso foi observado nos Estados Unidos (Moeller, 1999) e na França (Marchetti, 2007).

à distância capaz de engendrar erros graves, como o de *TF1* ao usar imagens sem nenhuma relação com a ocorrência em questão. Ademais, este contexto privilegia o recurso a fontes de informação presentes em território nacional mesmo para ocorrências internacionais, como parentes de possíveis vítimas de uma tragédia internacional.

A forma do tratamento jornalístico do terremoto no Nepal revela também efeitos de mutações que ocorreram dentro da hierarquia profissional do telejornalismo, no sentido de desvalorização da figura do correspondente internacional. Isso é notável na desvalorização salarial da função - em entrevista para esta pesquisa, um ex-correspondente internacional brasileiro fala em precarização e em nítido rebaixamento do padrão de vida do correspondente internacional dos anos 1980 e dos anos 2000, e na diminuição da quantidade de escritórios internacionais das emissoras.

Diante do desenvolvimento dos serviços das agências internacionais de notícia, a manutenção de escritórios internacionais mostra-se excessivamente onerosa. Conforme explica o ex-chefe de redação de *France 2*, entrevistado no âmbito desta pesquisa, quando questionado sobre o amplo recurso ao trabalho de agências de notícias.

Em primeiro lugar, há razões econômicas. Há também o fato que mesmo quando não estamos em algum lugar, podemos ter muito facilmente imagens. Então as compramos quando necessário. Pode ser caro, é claro, mas é menos caro do que manter um escritório aberto em um país estrangeiro.

Mas há outro elemento importante. A *Agence France Presse* começou a fazer muitos vídeos. Ela não faz apenas despachos, ela faz também muitos vídeos. Isso significa que você tem uma contribuição da agência, muito forte, em imagens, à sua disposição. Isso é um elemento novo, de sete ou oito anos atrás.

É por isso que *TF1* fechou escritórios. O de Londres, de Rome, de Madrid... A política do serviço público não foi esta. Primeiro porque nós somos o serviço público, e que para nós a presença no estrangeiro é um elemento capital. São escritórios que têm uma sorte de autonomia econômica, com os quais há uma espécie de contrato. Não são mais diretamente emanações do serviço público, mas uma sorte de pequenas empresas com as quais trabalhamos. Com vínculos, que existem, mas modificou-se um pouco o regime econômico. E também, sobretudo, utilizamos enormemente o que eles fabricam. Por exemplo, Alain De Chavron está na África, logo há enormes reportagens dele que vemos com bastante frequência explicando a África. Nos Estados Unidos, e também na Inglaterra, esses repórteres trabalham enormemente. O que quero dizer é que essa presença se acompanha de uma produção muito forte da parte dos jornalistas. Eles trabalham enormemente. Essa presença é paga em contrapartida por uma quantidade enorme de reportagens de qualidade (Entrevista, Paris, maio de 2018).

Quando o questiono a respeito da modalidade específica de obtenção do material produzido pela agências internacionais, ele explica.

Na maior parte do tempo, é uma assinatura. Por exemplo, com a *AFP* nós temos assinaturas há muito tempo: os despachos da *AFP*. E a *AFP* adicionou a esses despachos uma proposta de vídeos, de reportagens em imagens. O que quero dizer é que se você é uma televisão que não tem muitos correspondentes internacionais, você pode comprar as imagens. [...] Mas há outras grandes televisões, ou grandes agências, que podem lhe propor vídeos, e neste caso você não tem assinatura e pode comprar



individualmente. As grandes televisões como *TF1* ou *France 2* têm assinaturas com agências e com algumas grandes televisões de jornalismo contínuo como *CNN*. Há acordos privilegiados (Ibidem).

No que diz respeito aos temas relacionados à segurança, reportagens obtidas através fontes policiais respondem por parte significativa da oferta noticiosa da televisão brasileira. “A gente é muito dependente de boletim de ocorrência. Muito!” (Entrevista anônima, São Paulo, maio de 2018). Os programas policiais exibidos por longas horas na programação vespertina de emissoras menores como *Bandeirantes* e *Record* são exemplos gritantes disso.

Mas a forma em que a polícia é posta em cena distingue a telejornalismo praticado pelas emissoras da televisão aberta brasileira. E, conforme me contou um profissional da *Globo*, pratica-se o compartilhamento de pautas entre profissionais de diferentes emissoras quando sua publicação é obstruída em função dos constrangimentos de que são objeto por decisões editoriais vindas de cima: “violência policial a gente (na *Globo*) dá muito”, inclusive “muita coisa da *Record*, da *Band*, coisa de violência policial que eles não podiam dar [...] Porque na *Globo* a gente pode ‘bater’ na polícia. Na *Band* a gente não pode”. Isso marca também a oferta de reportagens do *Fantástico*, onde há espaço para exibir “matérias de 7 minutos que dão fôlego, dando rosto para a vítima” (Entrevista, São Paulo, maio de 2018).

Assim, o conteúdo das matérias está impregnado das características gerais que foram construídas ao longo da história do telejornalismo enquanto forma cultural e mercado de trabalho. De forma geral, nota-se que há, na televisão francesa, um maior espaço para um trabalho interpretativo em que são incorporados tipos distintos de enquadramentos - interpretativos ou propositivos.

Por que o debate na TV francesa oferece vários pontos de vista? Porque ele, de certa forma, reflete os dilemas da elite francesa em relação a “o que fazer”. Ela tem dilemas. Tem possibilidades. Quem tem capital, tem possibilidades. Mais de uma. O debate público, travado na televisão, é reflexo de diferentes possibilidades, caminhos a serem tomados pela elite. Uma elite subalterna como a nossa, ela não tem possibilidades. Ela é dependente. Então esse debate não existe (Entrevista com um experiente jornalista de televisão que preferiu manter o anonimato, São Paulo, novembro de 2019).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa buscou-se compreender as singularidades dos telejornalismos brasileiro e francês à luz das dinâmicas próprias do mercado de produção televisiva e das conjunturas e sistemas políticos. Tratou-se, sobretudo, de evidenciar a predominância de determinados tipos profissionais dentro do jornalismo de televisão através da análise diacrônica das transformações morfológicas desse domínios de atividades em função, entre outros fatores, dos espaços ensejados pelos gêneros de programas valorizados pela televisão.

As especificidades observadas durante as primeiras décadas da televisão francesa estão relacionadas à dominação política de grupos organizados em torno de De Gaulle. O caráter centralizador do Estado no âmbito da produção da radiodifusão enseja fluidez à migração de camadas de uma elite jornalística francesa com fortes vínculos com grupos que orbitam no poder para a televisão. Resultante das cisões engendradas ao longo da 2ª Guerra Mundial, trata-se de um traço que distingue o sistema institucional francês tanto em relação à experiência brasileira como à americana. No período de desenvolvimento da televisão francesa (nos anos 1960 e 1970), alguns expoentes de grupos econômica e culturalmente privilegiados consolidados em torno do Estado - como jornalistas de grandes jornais de circulação nacional alinhados com De Gaulle e quadros da empresa estatal de radiodifusão – que, a partir de então, tecem redes de sociabilidade e empreendem estratégias de manutenção do poder político, econômico e simbólico ao se apropriar do monopólio público da televisão. Ou seja, capitaneada por grupos relativamente coesos da classe dominante, representativos de uma hegemonia política e cultural garantida por um Estado forte no pós-guerra, o jornalismo da televisão francesa arvora-se em instância de dominação simbólica tanto mais legitimada quanto chancelada pelo Estado.

A respeito do caso brasileiro, resulta mais difícil falar em uma elite cultural consolidada em torno do Estado e que teria migrado para a televisão. Não apenas pela turbulência política que marca o período e pela falta de uma tal coesão de uma classe dominante articulada em torno do Estado, mas também pois nesse contexto cultural marcado por índices muito inferiores de escolarização, foi muito maior a autonomia e o peso da televisão enquanto responsável pela unificação do mercado simbólico no período de industrialização da cultura (Miceli, 1994, 2005 [1972]). Os dados empíricos levantados

corroboram o argumento da simultaneidade dos processos de industrialização e profissionalização da cultura.

No caso brasileiro – ao contrário do que ocorrera em países da Europa ocidental, como a França – no momento de consolidação da cultura de massa e da indústria cultural, ainda não se impusera plenamente a profissionalização dos meios intelectuais e artísticos, nem estavam estabelecidos polos autônomos de produção, nos quais a legitimidade artística estaria definida pelos próprios pares com base em critérios estéticos pouco afetados pela racionalidade da sociedade industrial. Ou seja, não havia uma sólida cultura erudita no país, com fronteiras bem estabelecidas entre as artes, a ser afetada pela cultura de massa. Esses processos ocorreram quase simultaneamente, sobretudo a partir dos anos de 1960 (Ridenti, 2014, p. 31-32).

No Brasil, a centralidade que a *Rede Globo* adquire a partir dos anos 1970 engendra uma configuração do mercado de produção do jornalismo televisivo no Brasil no qual a rentabilidade simbólica da assinatura do jornalista acaba por depender fortemente da chancela do virtual monopólio da *Rede Globo*, com a qual se vêem impelidos a assinar contratos exclusivos de longa duração. Na França, a partir dos anos 1980, a relativa descentralização do mercado de produções de programas de reportagens destinados aos principais canais de televisão e a posição social privilegiada de seus principais jornalistas ensejam condições para a consolidação de um perfil profissional mais próximo do produtor-empresário, que o aproxima da experiência estadunidense e a figura bastante valorizada do *producer*. Isso elucida um traço distintivo do tipo de profissionais que ascenderam no jornalismo televisivo francês dos anos 1980 e 1990 que figuram como empresários fundadores de produtoras de vídeo recolhendo, graças à transmissão de programas nos canais da televisão aberta e por assinatura, os dividendos dos capitais econômico, social e simbólico acumulado durante suas trajetórias.

Tratando-se das evoluções dos tipos de programas jornalísticos valorizados na televisão, o rendimento simbólico de programas que dialogam com linguagens jornalísticas como a entrevista e a reportagem nos anos 1970 e 1980 pode ser mais bem compreendido quando analisado lado a lado com as conjunturas políticas e econômicas específicas que transformaram as linguagens do jornalismo escrito do período. Neste período, houve o desenvolvimento de editoriais especializadas, ensejando a valorização, dentro da televisão, de perfis jornalísticos especializados, sobretudo em economia e política. Contudo, ao passo que consolidaram-se programas especializados em política e economia na televisão aberta francesa, formatos valorizados até os dias atuais, no Brasil o jornalismo político permaneceu enfraquecido sob o efeito tanto da censura imposta pelos governos militares quanto da primazia de outros gêneros de programas mais rentáveis e, de forma geral, os programas compostos por reportagens caracterizam-se pela dispersão temática. Ou seja, nos espaços

dominantes da televisão aberta brasileira essa valorização do jornalismo especializado mostra rapidamente sinais de esgotamento restringindo-se aos quadros de comentaristas em noticiários. Como resultado disso é predominante o tipo profissional com perfil jornalístico generalista em posições de notoriedade da televisão aberta, os canais especializados em jornalismo absorvendo os perfis especializados.

Dentro deste mesmo contexto, houve um enfraquecimento das intervenções políticas diretas sobre os recrutamentos para a televisão. No caso francês isso é notável na impossibilidade de empreender uma renovação das equipes da televisão durante o governo do socialista François Mitterrand, eleito em 1981, comparável ao que fora feito anteriormente. No caso brasileiro, ainda que a influência política nos recrutamentos não tenha sido, de forma geral, direta como foi o caso na França, observa-se que os critérios que regeram as políticas de recrutamento após período de distensão política também se modificaram, o que busquei demonstrar através das importantes mudanças morfológicas que beneficiaram perfis mais notadamente despolitizados.

Além de interpretar esses desdobramentos como efeitos das transformações que afetam o mundo político, foi preciso considerar a configuração específica que estrutura a concorrência no mercado televisivo e que organiza, em grande medida, as trajetórias profissionais de jornalistas: se os canais de maior audiência são aqueles capazes de atribuir altos níveis de notoriedade individual, o protagonismo que exercem individualmente os jornalistas na televisão – ou seja, a maior ou menor liberdade de tom de que beneficiam - é tanto maior quanto o canal em que exercem o ofício ocupa uma posição dominada no sistema concorrencial ou que o público do programa em questão é mais seletivo.

Tendo isso em mente, busquei compreender a constituição dos tipos profissionais específicos cuja condução de programas de entrevista e debate – como o *Canal Livre*, apresentado, entre outros, por Roberto D'Ávila na *Bandeirantes* no início dos anos 1980 - e de programas jornalísticos que recorrem à entrevista de personalidades políticas – como o *Bom Dia Brasil* da *Rede Globo*, figuraram como instâncias de consagração do perfil profissional que chamamos de jornalistas na televisão, ou jornalistas-apresentadores<sup>235</sup>. Com efeito, conforme os diferentes tipos e volumes de capital daqueles com quem é preciso lidar, variam também os tipos de habilidades requeridas para assumir o papel do “anfitrião” nos programas televisivos, e a abertura política e a anistia política ensejaram uma maior

---

<sup>235</sup> Conforme foi dito, o jornalista-apresentador distingue-se do apresentador-jornalista pelas credenciais profissionais que possuem. As credenciais do primeiro estão mais relacionadas a experiência prévia na imprensa, as do segundo, a experiências como repórter de vídeo.

participação de figuras da política e jornalistas especializados em noticiários que seguem formatos de “revista eletrônica” e recebem convidados ou em programas de entrevista e debate. A esse movimento correspondem mudanças nos princípios de legitimidade que subjazem novas hierarquizações dentro deste mercado de trabalho que a observação das mudanças na apresentação do *Jornal da Globo* pôde elucidar.

A partir dos anos 1980 e sobretudo dos anos 1990, pudemos notar, em ambos casos, a crescente hibridez entre formatos jornalísticos e de entretenimento. Há de se reconhecer, aliás, que a confluência entre os gêneros televisivos em que jornalismo e entretenimento dialogam e que vigoram nos dois casos se explica pelo fato de grande parte desses formatos terem surgido nos Estados Unidos e terem sido posteriormente adaptados<sup>236</sup>. Contudo, são as formas específicas que eles assumem na televisão francesa e brasileira, e as espécies de móveis de luta estruturantes das hierarquias profissionais destes espaços, que nos interessaram.

Os diversos programas que combinam técnicas jornalísticas com gêneros do entretenimento na televisão brasileira não adquirem, necessariamente, as mesmas formas específicas que assumem os programas ocupando uma *posição estrutural correspondente* (ou comparável, na medida em que são transmitidos no canal de maior audiência e em mesmo horário, por exemplo) na televisão francesa. Contudo, a consideração de algumas clivagens tidas como estruturantes do universo jornalístico tomado de forma geral - público ampliado/público restrito, jornalismo generalista/jornalismo especializado, informação nacional/informação internacional, jornalismo policial/jornalismo político, fontes de informação acessíveis/fontes de informação privilegiadas – mostrou-se pertinente em vista dos objetivos aqui buscados.

Comparado ao caso brasileiro, no caso francês nota-se uma menor rentabilidade simbólica de alguns dos formatos de sucesso na televisão brasileira (como os de jornalismo policial), ao mesmo tempo que outros são significativamente mais exitosos. Tomemos como exemplo um formato de grande sucesso na televisão aberta brasileira, cujo exemplo mais emblemático é o *Fantástico (Rede Globo)* – cujo formato inspirou, por exemplo, o *Domingo Espetacular* da *TV Record*. Esses dois programas são exemplos de uma forma bem-sucedida que assumem as chamadas “revistas eletrônicas”<sup>237</sup> na televisão brasileira. Essa classificação, apesar de apresentar contornos bastante fluidos e indefinidos, caracteriza bastante bem os dois programas. Como as revistas semanais de informação, seus conteúdos, bastante

---

<sup>236</sup> Os “magazines” ou “revistas eletrônicas”, por exemplo, são adaptações do gênero “news magazines”.

<sup>237</sup> Conforme aponta a classificação usada pela *TV Record* para definir o *Domingo Espetacular*: uma “revista eletrônica de entretenimento e informação”.

diversificados, variam entre atualidades, entrevistas com famosos, reportagens de assuntos variados, quadros de humor, espetáculos, etc. Esses dois programas, que são exibidos em um horário de grande audiência<sup>238</sup> (aos domingos à noite), buscam um amplo e diverso público e, por isso, o recrutamento de seus apresentadores obedece sobretudo ao critério de popularidade aos olhos de públicos ampliados. Assim, no caso do *Fantástico*, seus apresentadores são jornalistas com passagens prévias como apresentadores em telejornais noticiários exibidos em horário nobre ou programas de *reality-show* de sucesso do próprio canal, ou ainda jornalistas cujas carreiras construíram em editorias jornalísticas de menor prestígio jornalístico mas que destinam-se a um público mais ampliado, como a de esportes.

Já na televisão aberta francesa, a multiplicidade de programas que enquadram-se no “gênero revista eletrônica” assume contornos nitidamente distintos. O chamado *magazine* – denominação sistematicamente mobilizada, inclusive nos títulos desses programas - inspira uma enorme quantidade de programas – geralmente mais próximos de formatos articulados em torno de reportagens, entrevistas e debates - em que o conteúdo é menos diversificado tematicamente - conforme trate-se de um *magazine d’actualité*, *magazine politique*, *magazine culturel*, *magazine d’investigation*, etc. Assim como seu conteúdo, seus apresentadores, e também seus convidados, apresentam trajetórias acadêmicas e profissionais relativamente mais especializadas. Isto ecoa com outro indício das particularidades que marcam a organização profissional dos jornalistas que atuam na televisão: a forma como se organizam as instituições de preparação à profissão a partir dos anos 1970 e 1980. Na França, um punhado de instituições, às quais se acessa, por concurso, apenas uma vez concluído um primeiro estágio de formação universitária, assumem a função de selecionar uma elite do telejornalismo, altamente escolarizada e oriunda de círculos sociais que já os destinava a posições dominantes, dentro das quais são recrutados os principais jornalistas da televisão.

Ao observar a trajetória profissional dos apresentadores de telejornais brasileiros e franceses, foi possível notar uma maior indefinição profissional dos jornalistas que atuam na televisão brasileira. As trajetórias que levam ao jornalismo televisivo brasileiro são trajetórias que, com maior frequência, prescindem de qualquer tipo de consagração em outros espaços do jornalismo como o impresso ou o rádio. Assim, se, por um lado, o fenômeno da migração de profissionais do telejornalismo ao mundo do entretenimento é observável tanto nas trajetórias brasileiras quanto nas francesas a partir dos anos 1980, quando jornalistas do audiovisual

---

<sup>238</sup> O teor ‘jornalístico’ dos programas noturnos busca estabelecer algum tipo de equilíbrio com o entretenimento da programação anterior. É significativo que esses programas jornalísticos híbridos exibidos à noite sucedam a uma programação vespertina caracterizada por programas de auditório. Sobre a noção de ‘fluxo’ para a análise da programação televisiva, ver Williams (2016 [1974], pp. 89 – 127).

francês empreendem estratégias de manutenção e mesmo de incremento do poder econômico e simbólico de que já dispunham, o fenômeno inverso - daqueles que partem do *show-business* para consolidarem-se no jornalismo de televisão – é muito mais comum nos espaços dominantes da televisão brasileira.

De forma geral, o telejornalismo brasileiro logrou se impor como um espaço menos dependente de outras instâncias do mundo jornalístico, mostrando-se capaz, em maior medida que no caso francês, de fornecer os recursos necessários para o recrutamento de jornalistas de televisão dentro de seu domínio de atividades específico. Ademais, apesar de depender do Estado para a atribuição e renovação das concessões para transmissões, a emissora dominante da televisão brasileira, a partir dos anos 1990 e 2000, apresenta também, em alguma medida, um maior poder de refração de lógicas próprias ao mundo político.

Desde o início, o jornalismo televisivo francês entreteve relações contíguas com outros domínios de atividades já mais bem estruturados e articulados com o Estado, como a grande imprensa ou o rádio. Apesar de se tratar, de forma geral, de um *métier* marcado por delimitações profissionais especialmente porosas, na França ele compartilha com elites de outros domínios de atividades as mesmas portas de entrada, institucionalmente controladas. Em um primeiro momento pela intervenção direta do poder político, posteriormente pelo prestígio obtido seja em formações nas concorridas e seletivas escolas francesas, seja graças a outros tipos de percursos acadêmicos exemplares. Ao passo que, no Brasil, onde a obrigatoriedade do diploma para o exercício da profissão resultou em uma oferta de formação mais pulverizada, coube às empresas a formação e seleção dos profissionais conforme suas demandas próprias, ou recrutá-los de acordo com uma lógica em que experiências de formação ou profissionais adquiridas fora do país parecem ser mais determinantes que na França. A concomitância dos processos de consolidação de hierarquias próprias dentro do domínio de atividades do telejornalismo brasileiro e de industrialização da cultura, impulsionado pelo desenvolvimento da televisão, fez com que o telejornalismo brasileiro tenha alcançado uma capacidade de refração de critérios de legitimidade que são alheios àqueles próprios à televisão.

Em suma, os encaminhamentos que tomou o processo de emergência e consolidação de uma profissão no jornalismo televisivo obedecem a ordenamentos propriamente nacionais, vinculados à história própria deste domínio específico de atividades e de suas relações com a imprensa e os grupos no poder em cada país.

Considerar as formas variadas de legitimação profissional – como a pertença ao “universo jornalístico tradicional”, ou seja, o exercício do ofício na imprensa, mas também no

jornalismo de rádio, antes da migração desses profissionais à televisão - permitiu, na perspectiva comparada, distinguir perfis que servem como tipos ideais: “jornalista na televisão” e “jornalista de televisão”. Conforme os levantamentos biográficos permitiram aferir, de forma geral, na bancada do principal noticiário brasileiro predominam os últimos, enquanto que em posição análoga na televisão francesa, ao menos até a segunda década deste século, o primeiro perfil foi dominante.

De forma similar, a figura do “jornalista multimídia” francês, que se estabelece, por exemplo, na posição de apresentador de noticiários de horário nobre dos dois principais canais franceses, é um indício que diferencia sintomaticamente a experiência francesa da brasileira. Encontram-se perfis semelhantes a esse também no Brasil, mas em posições distintas nas hierarquias do telejornalismo, sobretudo no papel de comentaristas, apresentadores em emissoras menores ou em canais especializados em jornalismo como a *GloboNews*.

Neste sentido, considerando os traços morfológicos que a pesquisa elucidou a respeito das figuras mais notórias do telejornalismo dos dois países, não seria descabido caracterizar, de forma geral, o caso francês, fazendo uso das categorias “jornalistas multimídia” ou “jornalistas na televisão”, ao passo que a categoria “jornalistas de televisão” designa melhor a experiência brasileira, ainda que os desdobramentos mais recentes apontem a confluência dos dois casos em benefício desta última categoria.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Alzira Alves de, Paula; JALLES DE PAULA, Christiane (Org.). *Dicionário Histórico-Biográfico da Propaganda no Brasil*. 1ª edição. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2007.
- ABREU, Alzira Alves de. *Jornalistas e jornalismo econômico na transição democrática*, In: ABREU; LATTMAN-WETLMAN; KORNIS. *Mídia e Política no Brasil. Jornalismo e Ficção*, Rio de Janeiro, Editora FGV, 2003
- ABREU, Alzira Alves de; LATTMAN-WETLMAN Fernando; Rocha, Dora (Org.). *Eles mudaram a imprensa: depoimentos do CPDOC*, Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.
- ABREU, Alzira Alves de; ROCHA, Dora (Org.). *Elas ocuparam as redações: depoimentos ao CPDOC*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.
- AGUIAR, Pedro; LISBOA, Juliana. A Agência Nacional no Estado Novo (1937 – 1945): entre o Jornalismo e a Propaganda. Texto apresentado ao 11º Encontro Nacional de História da Mídia, São Paulo: Alcar 2017.
- \_\_\_\_\_. Da Agência Nacional à Agência Brasil: o jornalismo de agências e o Estado brasileiro (1937 – 2016). Texto apresentado ao 6º Encontro Regional Sul de História da Mídia – Alcar Sul, Ponta Grossa, 2016.
- ANDRADE, João Batista de. *O Povo Fala: um cineasta na área de jornalismo da TV brasileira*. São Paulo: Editora do Senac, 2002.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *A embalagem do sistema: a publicidade no capitalismo brasileiro*. Bauru, SP: Edusc, 2004.
- BACOT, Jean-Pierre; JOUËT, Josiane. L'équipement des français en moyens de communication. In: La communication: une interrogation philosophique. *Revue Réseaux*, n°46-47, 1991.
- BAHIA, Juarez. *Jornal, História e Técnica: história da imprensa brasileira*, vol. 1. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.
- BARBOSA, Marialva. Imaginação televisual e os primórdios da TV no Brasil. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (org.). *História da televisão no Brasil*, São Paulo: Contexto, 2010.
- BLANCKEMAN, René. *Le roman vécu de la télévision française*, Éditions France-Empire, 1961
- BENSON, Rodney. Field Theory in Comparative Context: A News Paradigm for Media Studies, *Theory and Society*, Vol. 28, No. 3, 1999, pp. 463 – 498.
- BERGAMO, Alexandre, “Antigos” e “novos” no jornalismo brasileiro dos anos de 1980 e 1990: Uma identidade profissional em disputa, *Revista Política & Sociedade*, 2020 (no

- prelo).
- \_\_\_\_\_. Reportagem, memória e história no jornalismo brasileiro, *Mana – Estudos de Antropologia Social*, v. 17, n. 2, p. 233-269, 2011.
- \_\_\_\_\_. A reconfiguração do público. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (org.). *História da televisão no Brasil*, São Paulo: Contexto, 2010.
- \_\_\_\_\_. Imitação da ordem: as pesquisas sobre televisão no Brasil. *Tempo Social: revista de sociologia da USP*, V.18, n.º 1, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Os artífices da televisão: autonomia e heteronomia no campo da televisão*. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- BLUWAL, M. *Un aller*, Stock, 1974, p. 101.
- BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas: Sobre a teoria da ação*. Trad: Mariza Corrêa, Campinas, SP: Papyrus, 1996a.
- \_\_\_\_\_. *Sur la télévision*. Paris, *Raisons d'Agir*, 1996b.
- \_\_\_\_\_. *Noblesse d'État. Grandes Écoles et Esprit de Corps*, Paris, *Éditions de Minuit, Collection Le Sens Comun*, 1989a.
- \_\_\_\_\_. *O poder simbólico*. Trad: Fernando Tomaz, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A, 1989b.
- \_\_\_\_\_. *Le sens pratique*, Paris, *Les Editions de Minuit*, 1980.
- \_\_\_\_\_. P. *Classement, déclassement, reclassement, Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, N 24, 1978.
- BOURDON, Jérôme, *Du service public à la télé-réalité. Une histoire culturelle des télévisions européennes 1950-2010*, Bry-sur-Marne, INA Éditions, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Haute Fidélité. Pouvoir et télévision 1935 – 1994*, Paris, *Éditions du Seuil*, 1994.
- \_\_\_\_\_. Les journalistes de télévision, l'émergence d'une profession (1960-1968), In: Martin, Marc (dir.), *Histoire et médias. Journalisme et journalistes français, 1950- 1990*, Paris, Albin Michel, 1991.
- BRANDÃO, Cristina. As primeiras produções teleficcionais. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (org.). *História da televisão no Brasil: do início aos dias de hoje*. São Paulo: Contexto, 2010. p. 37-55.
- BROCHAND, Christian. *Histoire de la radio et de la télévision en France*, T. II: 1944 – 1974, Paris, *La Documentation française*, 1994.

- BUCCI, Eugênio. Mídia e educação. In: Carvalho, José Sérgio (org.). *Educação e direitos humanos*. São Paulo: Editora Vozes, p. 273-302, 2004.
- BUCCI, Eugênio; STÉDILE, João Pedro. Cultura: Maledetto latifúndio. *Teoria e Debate*, nº 34, mar./abr./mai. Entrevista concedida a Rogério Scottili e Ricardo Azevedo, 1997.
- CARVALHO, Elizabeth. Telejornalismo, a década da tranquilidade. In: KEHL, Maria Rita; RIBEIRO, Santuza Naves; CARVALHO, Elizabeth. *Anos 70: Televisão*. Rio de Janeiro: Europa, 1979.
- CASTRO, J. de A. *Tupi: pioneira da televisão brasileira*. Brasília, Fundação Assis Chateaubriand, 2000.
- CAYROL, Raymond. *A la recherche des journalistes de radiotélévision, Études de la RTBF*, nº 24, 1977.
- CHABAN-DELMAS, Jacques. *L'Ardeur*, Stock, 1975, p.372.
- CHAMPAGNE, Patrick. *L'étude des médias et l'apport de la notion de 'champ'*, In: PINTO, Eveline (org.). *Pour une analyse critique des médias, Editions du croquant*, 2007, pp. 39-53.
- \_\_\_\_\_. *"L'Heure de Vérité". Une émission politique très "représentative"*, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, Nº 71-72, pp. 98-101, 1988.
- CLARK, Walter; PRIOLLI, Gabriel. *O Campeão de Audiência*, São Paulo, Editora Best Seller, 1991.
- CONNIF, Michael L. *A elite nacional. Por outra história das elites*. Rio de Janeiro, FGV, 2006.
- CONTI, Mario Sergio. *Notícias do Planalto: a imprensa e o poder nos anos Collor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- COSTA, Licurgo Ramos da. *Licurgo Costa: um homem de três séculos (memórias)*. Florianópolis: Insular, 2002.
- DARRAS, Eric. *Les bienséances de l'échange politique. Naissance d'une tribune politique télévisuelle*, *Politix – Revue des Sciences Sociales du Politique*, N 37, De Boeck, 1997.
- DEBBASCH, Charles. *Droit de l'audiovisuel*, Dalloz: Paris, 1984.
- DELPORTE, C. Corps à cops ou tête-à-tête? Le duel politique à la télévision (des années 1960 à nos jours), in: *Mots*, Nº 67. *La politique à l'écran: l'échec?*, pp. 70-91, 2001a.
- DELPORTE, C. Image, Politique et Communication sous la 5ème République, Presses de Sciences Po, Vingtième Siècle. *Revue d'histoire*, Nº 72, pp. 109-123, 2001b.
- DEVILLARD, V., LAFOSSE, M-F, LETEINTURIER, C., RIEFFEL, R. *Les journalistes français à l'aube de l'an 2000. Profils et parcours*. Paris, Editions Panthéon-Assas, 2001.

- DUVAL, Julien. *Un journalisme en expansion : contribution à une sociologie du journalisme économique et des relations entre le champ économique et le champ journalistique*, Paris, Tese de Sociologia, EHESS, 2000.
- ENTMAN, Robert, Framing: Toward clarification of a fractured paradigm, In : M. Levy e M. Gurevitch (orgs), *Defining Media Studies*, New York: Oxford University Press, 1994.
- FAVIER, Pierre; MARTIN-ROLAND, Michel. *La décennie Mitterrand, T. I, Les Ruptures*, Éd. Du Seuil, 1990
- FIGUEIREDO, Armando. Telejornalismo livre. In: Medina, Cremilda. *Profissão Jornalista: responsabilidade social*. RJ: Ed. Forense-Universitária, 1982.
- LEAL FILHO, Laurindo. *Atrás das Câmeras - Relações entre Cultura, Estado e Televisão*. São Paulo, Summus Editorial, 1988.
- FRICHOT, Dominique. *La Tribune de Paris*, dissertação de mestrado, Université de Paris X-Nanterre, 1987, p. 61-62
- HALLIN, Daniel; MANCINI, Paolo. *Comparing Media Systems: Three Models of Media and Politics*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- HAMBURGER, Esther. *O Brasil antenado: a sociedade da novela*, São Paulo: Zahar Editores, 2005.
- HAUSSEN, Doris F. *Rádio e Política – tempos de Vargas e Perón*. Porto Alegre: Edipucrs, 2001.
- KLÖCKNER, Luciano. *O Repórter Esso: A Síntese Radiofônica Mundial que Fez História*. 2ª ed. Porto Alegre, Edipucrs, 2011.
- KRAUSE, Katia Iracema. *O Brasil de Amaral Netto, o Repórter – 1968 – 1995*, Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2016.
- LACHINI, Cláudio. *Anábase. História da Gazeta Mercantil*, São Paulo: Gazeta Mercantil, Lazuli, 2000.
- LAGO, Mário. *Bagaço de Beira Estrada*, São Paulo, Civilização Brasileira, 1977, pp. 107 – 108.
- LIMA, Fernando Barbosa. *Nossas câmeras são seus olhos*, Rio de Janeiro, Ediouro, 2007.
- MALBERG, Nathalie Carré de; DESPRATX, Michel; FRICHOT, Dominique. Reportages et débats politiques à la radiodiffusion française (1945 – 1974), In: Martin, Marc (dir.), *Histoire et médias. Journalisme et journalistes français, 1950- 1990*, Paris, Albin Michel, 1991.

- MARCHETTI, Dominique. Le déclin de l'information internationale à la télévision française In: PINTO, Evelyne (org.), *Pour une analyse critique des médias. Le débat public en danger*, Bellecombe-en-Bauges, Editions du Croquant, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Les sous-champs spécialisés du journalisme*, Réseaux 2002/1, n°111, p. 22-55.
- \_\_\_\_\_. *Contribution à une sociologie des transformations du champ journalistique dans les années 1980 et 1990. A propos d' "événements sida" et du "scandale du sang contaminé"*, Paris, Tese de Sociologia, EHESS, 1997.
- MARTIN, Marc (dir.), *Histoire et médias. Journalisme et journalistes français, 1950- 1990*, Paris, Albin Michel, 1991.
- MATTOS, David José Lessa. *O espetáculo da cultura paulista: teatro e televisão em São Paulo (décadas de 1940 e 1950)*, São Paulo, Codex, 2002.
- MATTOS, Sérgio. Um perfil da TV Brasileira: 40 anos de história 1950 - 1990. Salvador, Associação Brasileira de Agências de Propaganda, 1990.
- MCDONELL, Andrea Marie. *Just like us: celebrity gossip magazines in American popular culture*. Michigan, tese de doutorado em Comunicação, Universidade de Michigan, 2012.
- MEMÓRIA GLOBO. *Jornal Nacional: a notícia faz história*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2004.
- MERCIER, Arnaud. *Le journal télévisé: politique de l'information et information politique*, Paris, Presses de Sciences Po, 1996.
- MICELI, Sérgio, O papel político dos meios de comunicação de massa. In: Schwartz, Jorge; Sosnowski, Saúl (orgs.). *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920 – 1945)*, São Paulo: Difel, 1979.
- \_\_\_\_\_. *A noite da madrinha*. São Paulo: Perspectiva, 2005 (1972).
- MILANEZ, Liana. *TVE: Cenas de uma história*, Rio de Janeiro, ACERP. 2007
- MOELLER, Susan. *Compassion Fatigue: How the Media Sells Disease, Famine, War and Death*. Londres: Routledge, 1999
- MOREIRA, Sonia Virginia. *O rádio no Brasil*, Rio de Janeiro, Rio Fundo Editora, 1991, p. 27
- MORAIS, Fernando. *Chatô: o rei do Brasil*, 4ª edição, São Paulo, Companhia das Letras, 2011.
- NOGUEIRA, Armando. Telejornalismo I: A experiência da Rede Globo, In: *TV ao Vivo: Depoimentos*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988, pp. 81-92.

- NEVEU, Erik. *Sociologia do jornalismo*. São Paulo, Edições Loyola, 2006.
- \_\_\_\_\_. “L’Heure de Vérité” ou le triangle de la représentation, *Mots. Les langages du politique*, 20, 1989.
- NEL, Noel. *À fleurets mouchetés. 25 ans de débats télévisés (1960-1986)*, INA – *La Documentation Française*, 1988
- NOSSA, Leonêncio. *Roberto Marinho: o poder está no ar*, 1ª edição, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.
- OLIVEIRA, Lucia Maciel Barbosa de. “Nossos comerciais por favor!”: *a televisão brasileira e a Escola Superior de Guerra: o caso Flávio Cavalcanti*. São Paulo: Beca, 2001.
- OLIVEIRA SOBRINHO, José Bonifácio. *O Livro do Boni*, Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2011.
- ORTRIWANO, Gisela. *Radiojornalismo no Brasil: Fragmentos de História*, Revista USP (56), pp. 66-85, 2003.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- \_\_\_\_\_. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PETERSON, T; JENSEN J; RIVERS, W. Os meios de comunicação e a sociedade moderna. Rio de Janeiro: G. R. O, 1966.
- PETRARCA, Fernanda Rios. *O jornalismo como profissão: recursos sociais, titulação acadêmica e inserção profissional dos jornalistas no RS*. Tese (doutorado) – Programa de Pós Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.
- PINHEIRO, Dimitri; BERGAMO, Alexandre. Indústria Cultural e o balanço da Sociologia: dois pesos, muitas medidas. In MICELI, Sergio; MARTINS, Carlos Benedito (Orgs.). *Sociologia Brasileira Hoje II*. Cotia: Ateliê Editorial, p. 89-143, 2018.
- PONCE DE LEON, Charles L. *That’s the way it is: a history of television news in America*, *The University of Chicago Press*, 2015.
- PORTO, M. Enquadramentos da mídia e política, Trabalho apresentado ao XXVI Encontro Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais – ANPOCS. Caxambu/MG, Brasil, 22 a 26 de outubro de 2002.
- REIS, Fernando, “O Rádio Risonho e Franco”, in *Propaganda*, n. 235, fevereiro/1976.
- RIDENTI, Marcelo. Caleidoscópio da cultura brasileira (1964-2000). In: MICELI, Sérgio; PONTES, Heloísa (orgs), *Cultura e Sociedade: Brasil e Argentina*. São Paulo: Edusp, 2014.

- RICCO, Flávio; VANNUCCI, José Armando. *Biografia da TV brasileira*, vol 2, Ed. Matrix, 2017.
- RIEFFEL, Rémy. *L'élite des journalistes*, Paris, PUF, 1984.
- ROCHA, Vera Lúcia; VILA, Nanci Valença Hernandes. *Cronologia do rádio paulistano: anos 20 e 30*, São Paulo: CCSP/Divisão de Pesquisa, 1993.
- ROMANCINI, Richard; Lago, Cláudia. *História do Jornalismo no Brasil*. Florianópolis: Insular, 2007.
- SACRAMENTO, Igor. *Depois da revolução, a televisão: cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011.
- SALLUM Jr., Brasília, *Labirintos: dos generais à Nova República*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- SAROLDI, Luiz C.; MOREIRA, Sônia V. *Rádio Nacional: O Brasil em sintonia*, Rio de Janeiro, Martins Fontes/Funarte, 1984.
- SAUVAGE, Monique; VEYRAT-MASSON, Isabelle. *Histoire de la télévision française de 1935 à nos jours*. Paris: Nouveau Monde éditions, 2012.
- SILVA, Dimitri Pinheiro da. *Abertura da teleficação no Brasil: as minisséries da Rede Globo de Televisão (1982 - 1992)*. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016
- SILVA JÚNIOR, Gonçalo (Org). *Pais da TV*, São Paulo: Conrad Livros, 2001.
- SIRACUSA, Jacques, *Le JT, machine à écrire. Sociologie du travail des reporters à la télévision*. Bruxelles, Université de Boeck/INA, 2001
- SNEIJDER, Vitor. *Jornalistas*, Rio de Janeiro, Mauad, 2003
- SODRÉ, Muniz. *O Monopólio da Fala*, Petrópolis, Editora Vozes, 1981 [1977].
- SCHLESINGER, Philip; ZEITLIN, Edith. *Le chaînon manquant. Le "professionnalisme" et le public*. In: *Sociologie de la communication*, volume 1, n° 1, 1997.
- SERRA, Pedro Paulo Martins. Os "observatórios de mídia" na encruzilhada dos campos jornalístico e intelectual. *Tempo Social: revista de sociologia da USP* [online]. vol.31, n° 3, 2019.
- SIBERT, F; PETERSON, T; SCHRAMM, W. *Four theories of the press: the Authoritarian, Libertarian, Social Responsibility and Soviet Communist concepts of what the press should be and do*. Chicago: University of Illinois Press, 1963.
- SQUIRRA, Sebastião. *Boris Casoy: o Âncora no Telejornalismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- TRAVANCAS, Isabel. *Juventude e televisão*. Rio de Janeiro: FGV, 2007.

\_\_\_\_\_. *O mundo dos jornalistas*. 4.ed. São Paulo: Summus, 2011 [1993].

VARGAS, Getúlio. *A Política Trabalhista do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1949.

VIEIRA, R. Macrocefalia da Comunicação de Massa no Brasil: para compreender a Televisão brasileira nos 15 anos do Jornal Nacional. *Revista Comunicação & Política*. Rio de Janeiro, no. 1-4, p. 52-81, jan/ dez,1985.

WAINBERG, Jacques. *O Império das palavras: estudo comparado dos Diários e Emissoras Associadas, de Assis Chateaubriand, e Hearst Corporation, de William Randolph Hearst*. Porto Alegre: Edipucrs, 1997.

WHEEN, F. *Television. A History*. London: Century, 1985.

WILLIAMS, Raymond. *Televisão: tecnologia e forma cultural*; tradução Marcio Serelle; Mário F. I. Viggiano. – 1. Ed. – São Paulo: Boitempo, 2016 [1974].

WOLF, Mauro. *Teorias da comunicação*. Lisboa: Editorial Presença, 1987.

WOLTON, Dominique, *Le Journalisme victime de son succès, Médiaspouvoirs*, jan-mar 1989.

## **FONTES DOCUMENTAIS**

ABREU, Alzira Alves de et al (coords.). *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – Pós 1930*. Rio de Janeiro: CPDOC, 2001. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br>>. Acesso em: 03/03/2019.

BRASIL. *Mercado Brasileira de Comunicação*, Brasília, Presidência da República, Secretaria de Imprensa e Divulgação, 1983.

CEREQ (*Centre d'Études et de Recherches sur les Qualifications*), *Les journalistes: étude statistique et sociologique de la profession, Documentation Française*, 1974

CONSEL SUPERIEUR DE L'AUDIOVISUEL, *Rapport annuel sur les oblogations des services des médias audiovisuels édités par le groupe TF1*, Novembro de 2018

\_\_\_\_\_, *Bilan de la Société Privée TF1, Année 2001. Les Bilans du CSA*, Outubro de 2002

FRANCE TÉLÉVISIONS, *Charte des Antennes, Studio France Télévisions*, 2011.

IBGE, *Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (PNAD)*, 2019. Disponível em <[ibge.gov.br](http://ibge.gov.br)>. Acesso em 15 de janeiro de 2020.

MÍDIA DADOS BRASIL. *Guia completo Mídia Dados Brasil 2018*.

\_\_\_\_\_. *Guia completo Mídia Dados Brasil 2007*.



\_\_\_\_\_. Guia completo Mídia Dados Brasil 2000.

\_\_\_\_\_. Guia completo Mídia Dados Brasil 1996.

UNITED NATIONS, World Population Prospects: The 2019 Revision. *Department of Economic and Social Affairs, Population Division.*

UNITED STATES. Information Agency (Research Reference Service), Overseas Televisions Developments in 1964, R-51-65.

*Who's Who in France. Dictionnaire Biographique de personnalités françaises vivant en France, dans les territoires d'Outre-Mer ou à l'étranger, et de personnalités étrangères résidant en France, 46<sup>a</sup> edição 2015, Paris, Éditions Jacques Laffite, 2014.*

*Who's Who in France. Dictionnaire Biographique de personnalités françaises vivant en France, dans les territoires d'Outre-Mer ou à l'étranger, et de personnalités étrangères résidant en France, 39<sup>a</sup> edição 2008, Paris, Éditions Jacques Laffite, 2007.*

*Who's Who in France. Dictionnaire Biographique de personnalités françaises vivant en France, dans les territoires d'Outre-Mer ou à l'étranger, et de personnalités étrangères résidant en France, 34<sup>a</sup> edição 2002-2003, Paris, Éditions Jacques Laffite, 2002.*

*Who's Who in France. Dictionnaire Biographique de personnalités françaises vivant en France, dans les territoires d'Outre-Mer ou à l'étranger, et de personnalités étrangères résidant en France, 25<sup>a</sup> edição 1993-1994, Paris, Éditions Jacques Laffite, 1993.*

*Who's Who in France. Dictionnaire Biographique de personnalités françaises vivant en France, dans les territoires d'Outre-Mer ou à l'étranger, et de personnalités étrangères résidant en France, 19<sup>a</sup> edição 1987-1988, Paris, Éditions Jacques Laffite, 1987.*

*Who's Who in France. Dictionnaire Biographique de personnalités françaises vivant en France, dans les territoires d'Outre-Mer ou à l'étranger, et de personnalités étrangères résidant en France, 15<sup>a</sup> edição 1981-1982, Paris, Éditions Jacques Laffite, 1981.*

*Who's Who in France. Dictionnaire Biographique de personnalités françaises vivant en France, dans les territoires d'Outre-Mer ou à l'étranger, et de personnalités étrangères résidant en France, 13<sup>a</sup> edição 1977-1978, Paris, Éditions Jacques Laffite, 1977.*

*Who's Who in France. Dictionnaire Biographique de personnalités françaises vivant en France, dans les territoires d'Outre-Mer ou à l'étranger, et de personnalités étrangères résidant en France, 11<sup>a</sup> edição 1973-1974, Paris, Éditions Jacques Laffite, 1973.*

*Who's Who in France. Dictionnaire Biographique de personnalités françaises vivant en France, dans les territoires d'Outre-Mer ou à l'étranger, et de personnalités étrangères résidant en France, 8<sup>a</sup> edição 1967-1968, Paris. Éditions Jacques Laffite, 1967.*

## **VERBETES E SÍTIOS ELETRÔNICOS**

- AGENDA BAFAFÁ. Entrevista com Roberto d'Ávila. Disponível em: <<https://bafafa.com.br/mais-coisas/entrevistas/roberto-d-avila-sempre-sonhei-com-um-brasil-mais-justo>>. Acesso em 20 de agosto de 2019.
- AMARAL NETTO, O REPÓRTER. MEMÓRIA GLOBO. Jornalismo. Disponível em <<https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/amaral-netto-o-reporter/4063992/>>. Acesso em 05 de agosto de 2018.
- ANNENBERG, Sandra. MEMÓRIA GLOBO. Perfis. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/perfil/sandra-annenberg/>>. Acesso em 10 de abril de 2019.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE IMPRENSA. Disponível em: <<http://www.abi.org.br>>. Acesso em 14 de março de 2019.
- BATISTA, Léo. In: MEMÓRIA GLOBO. Perfis. Disponível em <[memoriaglobo.com](http://memoriaglobo.com)>. Acesso em 15 de fevereiro de 2018.
- BERNARDES, Fátima. MEMÓRIA GLOBO. Perfis. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/perfil/fatima-bernardes/>>. Acesso em 10 de abril de 2019.
- BETING, Joelmir. MEMÓRIA GLOBO. Perfis. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/perfil/joelmir-beting/perfil-completo/>>. Acesso em 10 de abril de 2019.
- BONNER, William. MEMÓRIA GLOBO. Perfis. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/perfil/william-bonner/>>. Acesso em 10 de abril de 2019.
- BOM DIA BRASIL. MEMÓRIA GLOBO. Jornalismo. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/bom-dia-brasil/>>. Acesso em 10 de abril de 2019.
- BRUNINI, Raul. CPDOC. Disponível em: <[https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas2/biografias/raul\\_brunini](https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas2/biografias/raul_brunini)>. Acesso 12 de março de 2019.
- BLOG DOIS PONTOS. Entrevista com Eliakim Araújo. Disponível em: <<https://doispontosblog.wordpress.com/entrevistas/eliakim-araujo/>>. Acesso em 05 de fevereiro de 2018.
- BONI. In: MEMÓRIA GLOBO. Perfis. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/boni.htm>>. Acesso: 12/03/2019.
- DROIT, Michel. In: ACADEMIE FRANÇAISE. Disponível em <[www.academia-francaise.fr](http://www.academia-francaise.fr)> . Acesso em 10 de março de 2018.
- CARDOSO, Dulcídio do Espírito Santo. In: CPDOC. Disponível em: <<https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira->

<republica/CARDOSO,%20Dulc%C3%ADdio%20do%20Esp%C3%ADrito%20Santo.pdf>  
>. Acesso em 12 de março de 2019.

DOMINGUES, Heron. In: CPDOC. Disponível em:  
<<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/heron-lima-domingues>>.  
Acesso em 16 de março de 2019.

FANTÁSTICO. MEMÓRIA GLOBO. Disponível em:  
<<https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/fantastico/historia>>. Acesso em 13 de fevereiro de 2019.

FAYÃO, Silvia. MEMÓRIA GLOBO. Perfis. Disponível em:  
<<https://memoriaglobo.globo.com/perfil/silvia-sayao/>>. Acesso em 12 de março de 2019.

FEITH, Roberto. MEMÓRIA GLOBO. Perfis. Disponível em:  
<<https://memoriaglobo.globo.com/perfil/roberto-feith/perfil-completo/>>. Acesso em 12 de março de 2019.

FOLHA DE S. PAULO. Jornalistas contam a História - 5. O Estado Novo e o Getulismo. Depoimento de Joel Silveira ao repórter Gilberto Negreiros. São Paulo, terça-feira, 0 de janeiro de 1979. Disponível em: <[http://almanaque.folha.uol.com.br/memoria\\_5.htm](http://almanaque.folha.uol.com.br/memoria_5.htm)>. Acesso: 04 de novembro de 2018.

FREITAS, José Itamar de. MEMÓRIA GLOBO. Entrevista. Disponível em:  
<<http://redeglobo.globo.com/videos/t/tudo-da-globo/v/entrevista-jose-itamar-de-freitas-trajetoria-no-fantastico/8587421/>>. Acesso em 13 de fevereiro de 2019.

GLOBO SHELL ESPECIAL. MEMÓRIA GLOBO. Jornalismo. Disponível em:  
<<http://memoriaglobo.globo.com/programas/jornalismo/programas-jornalisticos/globo-shell-especial/>>. Acesso em 13 de fevereiro de 2019.

GLOBO REVISTA. MEMÓRIA GLOBO. Jornalismo. Disponível em:  
<<https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/globo-revista/>>. Acesso em 13 de fevereiro de 2019.

GLOBO RURAL. MEMÓRIA GLOBO. Jornalismo. Disponível em:  
<<https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/globo-rural/evolucao/>>. Acesso em 13 de fevereiro de 2019.

GOMES, Hilton. MEMÓRIA GLOBO. Perfis. Disponível em:  
<<http://memoriaglobo.globo.com/perfis/profissionais/hilton-gomes.htm>>. Acesso em 12 de março de 2019.

HENNING, Hermano. MEMÓRIA GLOBO. Perfis. Disponível em:  
<<https://memoriaglobo.globo.com/perfil/hermano-henning/>>. Acesso em 12 de março de 2019.

JORNAL DA GLOBO. MEMÓRIA GLOBO. Jornalismo. Disponível em:  
<<https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/jornal-da-globo/anos-1980/>>. Acesso em 13 de fevereiro de 2019.

JORNAL DE VANGUARDA. MEMÓRIA GLOBO. Jornalismo. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/jornal-de-vanguarda/>>. Acesso em 09 de março de 2018.

JORNAL HOJE. MEMÓRIA GLOBO. Jornalismo. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/jornal-hoje/historia/>>. Acesso em 13 de fevereiro de 2019.

JORNAL INTERNACIONAL. MEMÓRIA GLOBO. Jornalismo. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/jornal-internacional/>>. Acesso em 13 de fevereiro de 2019.

JORNAL NACIONAL. MEMÓRIA GLOBO. Jornalismo. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/jornal-nacional/>>. Acesso em 13 de fevereiro de 2019.

INA CULTURE. YOUTUBE. Disponível em: <<https://www.youtube.com/user/Inaculture>>. Acesso em 24 de março de 2019.

LEITÃO, Miriam. MEMÓRIA GLOBO. Perfis. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/perfil/miriam-leitao/>>. Acesso em 13 de fevereiro de 2019.

LOBO, Luiz. MEMÓRIA GLOBO. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/perfil/luiz-lobo/>>. Acesso em 13 de fevereiro de 2019.

MONFORTE, Carlos. MEMÓRIA GLOBO. Perfis. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/perfil/carlos-monforte/>>. Acesso em 13 de fevereiro de 2019.

MOREIRA, Cid. MEMÓRIA GLOBO. Perfis. Disponível em <<http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/cid-moreira/>>. Acesso em 13 de fevereiro de 2019.

MUNIZ, Paula. *Globo Repórter: os cineastas na televisão*. In: Aruanda lab.doc (laboratório de pesquisas e análises sobre métodos de produção audiovisual de não-ficção) – publicado em 13/08/2001. Disponível em: <[www.mnemocine.com.br/aruanda](http://www.mnemocine.com.br/aruanda)>. Acesso em 25 de janeiro de 2019.

NERY, Sebastião. CÂMARA DOS DEPUTADOS. Disponível em: <<https://www.camara.leg.br/deputados/132082/biografia>>. Acesso em 13 de fevereiro de 2019.

O AMOR CONSTROI. MEMÓRIA GLOBO. Jornalismo. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/so-o-amor-constroi/>>. Acesso em 13 de fevereiro de 2019.

PAINEL. MEMÓRIA GLOBO. Jornalismo. Disponível em:  
<<https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/painel/>>. Acesso em 13 de fevereiro de 2019.

PINHEIRO, Wianey, MEMÓRIA GLOBO. Perfis. Disponível em:  
<<https://memoriaglobo.globo.com/perfil/wianey-pinheiro/>>. Acesso em 13 de fevereiro de 2019.

PIVOT, Bernard. ACADEMIA GONCOURT. Disponível em:  
<<https://www.academiegoncourt.com/bernard-pivot>>. Acesso em 21 de janeiro de 2019.

POETA, Patrícia. MEMÓRIA GLOBO. Perfis. Disponível em:  
<<https://memoriaglobo.globo.com/perfil/patricia-poeta/>>. Acesso em 13 de fevereiro de 2019.

PORTAL IMPRENSA. Disponível em : <<portalimprensa.com.br>>. Acesso em 05 de março de 2017.

PROCONSULT. MEMÓRIA GLOBO. Falsas acusações. Disponível em:  
<<https://memoriaglobo.globo.com/acusacoes-falsas/proconsult/>>. Acesso em 13 de fevereiro de 2019.

RÁDIO JORNAL DO BRASIL AM. CPDOC. Disponível em:  
<<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/radio-jornal-do-brasil-am>>. Acesso em 20 de janeiro de 2019.

REDE BANDEIRANTES. CPDOC. Disponível em:  
<<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/rede-bandeirantes>>. Acesso em 10 de janeiro de 2019.

REDE GLOBO. CPDOC. Disponível em:  
<<https://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/rede-globo>>. Acesso em 20 de janeiro de 2019.

RESENDE, Oto Lara. CPDOC. Disponível em :  
<<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/resende-oto-lara>>. Acesso em 12 de março de 2019.

ROMEIRO, Gabriel. MEMÓRIA GLOBO. Perfis. Disponível em:  
<<https://memoriaglobo.globo.com/perfil/gabriel-romeiro/>>. Acesso em 13 de fevereiro de 2019.

SALLES, Mauro. MEMÓRIA GLOBO. Perfis. Disponível em:  
<<https://memoriaglobo.globo.com/perfil/mauro-salles/perfil-completo/>>. Acesso em 12 de março de 2019.

SUED, Ibrahim. CPDOC. Disponível em:  
<<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/sued-ibrahim>>. Acesso em 11 de agosto de 2018.

SUPLICY, Marta Teresa. CPDOC. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/marta-teresa-suplicy>. Acesso em 11 de agosto de 2018.

TICO-TICO. In: Museu da TV. Disponível em <http://www.museudatv.com.br/biografia/tico-tico/>. Acesso em 20 de novembro de 2019.

TV CONTINENTAL. CPDOC. Disponível em: <http://www.fgv.br/Cpdoc/Acervo/dicionarios/verbete-tematico/tv-continental>. Acesso em 12 de março de 2019.

TV TUPI. CPDOC. Disponível em: <https://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/tv-tupi>. Acesso em 12 de março de 2019.

ULTRANOTÍCIAS. MEMÓRIA GLOBO. Jornalismo. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/jornalismo/telejornais/ultranoticias>. Acesso em 12 de março de 2019.

VALLE JR, Hedy. MEMÓRIA GLOBO. Perfis. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/perfil/hedyl-valle-jr/>. Acesso em 12 de março de 2019.

VASCONCELLOS, Renata. MEMÓRIA GLOBO. Depoimento. Disponível em: <http://globo.com/rede-globo/memoria-globo/v/depoimento-renata-vasconcellos-da-globonews-ao-bom-dia-brasil/7875876/>. Acesso em 10 de abril de 2019.

WAACK, William. MEMÓRIA GLOBO. Perfis. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/perfil/william-waack/>. Acesso em 12 de março de 2019.

WALLACH, Joe. MEMÓRIA GLOBO. Perfis. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/perfil/joe-wallach-2/>. Acesso em 20 de janeiro de 2019.

## **VEÍCULOS DE IMPRENSA**

### *EMISSORAS DE TELEVISÃO*

TF1

France 2

Rede Globo

TV Cultura

### *EMISSORAS DE RÁDIO*

Radio-Liberté

Radio France Culture

*REVISTAS*

Revista Contigo

Revista Nova

Revista Veja

Revista Manchete

Revista Intervalo

Revista Piauí

L'Express

Télérama

*JORNAIS*

Jornal da Tarde

Jornal do Brasil

Folha de S. Paulo

Estado de S. Paulo

O Globo

Le Monde

Le Monde Diplomatique

Libération