

## Convenção e disputa na atuação do repórter: Carlos Spera e os primeiros anos de telejornalismo no Brasil<sup>[1]</sup>

*Convention and dispute in the reporter's performance: Carlos Spera and the first years of television news in Brazil*

---

### VALÉRIA MARIA VILAS BÔAS

Instituição/Afiliação  
Universidade Federal de Sergipe  
País Brasil

Professora do Departamento de Comunicação Social e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Sergipe. Doutora pelo Programa de Pós Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia. Pesquisadora do Lavint/UFS e pesquisadora associada do Tracc/UFBA.

### RESUMO

A proposta desse artigo é observar o momento de surgimento do repórter como presença visual na televisão brasileira a partir da figura de Carlos Spera, jornalista que se destaca no material de acervo preservado dos nossos primeiros anos de televisão. A partir da análise de sua atuação, buscamos identificar características que vão se constituir em importantes matrizes do telejornalismo no Brasil, bem como modos de atuação que, embora não venham a definir a norma, se apresentam como brechas para outras expressões possíveis.

**Palavras-chave:** Repórter. Televisão. Carlos Spera.

### ABSTRACT

The purpose of this article is to observe the moment of the reporter's emergence as a visual presence on Brazilian television based on the figure of Carlos Spera, a journalist whose presence in the video stands out in the preserved material of our early television years. Based on the analysis of its performance, we seek to identify characteristics that will constitute important matrices of television journalism in Brazil, as well as modes of action that, although they do not constitute the norm, present themselves as loopholes for other possible expressions.

**Keywords:** Reporter. Television. Carlos Spera.

## UMA MODERNA CONVENÇÃO BRASILEIRA

No Brasil, nos últimos meses do ano de 2017, a história de Mirella Archangelo, uma menina de 11 anos que brincava de ser repórter com seus irmãos, viralizou na internet a partir de vídeos filmados por sua mãe<sup>[2]</sup>. Neles, Mirella segura um microfone com o símbolo da Rede Globo e, indignada, chama atenção para os buracos e vazamentos em sua rua, na cidade de Ribeirão Preto, estado de São Paulo. Os irmãos de Mirella, os gêmeos Pablo e Peterson, de 8 anos, e Marjory, de 6 anos, fazem as vezes de fonte em alguns vídeos. Nos mais recentes, Peterson aparece segurando uma câmera feita de papelão. A mãe das crianças captura suas imagens a partir de um celular.

Entendemos, como Michael Schudson (2003, p.55), que as formas através das quais o jornalismo se apresenta para o público são historicamente convencionadas e que, portanto, “notícias não são ficcionais, mas convencionais. Convenções ajudam a tornar as mensagens legíveis. Elas fazem isso de modos que se encaixam no mundo social dos leitores e escritores, pois as convenções de uma sociedade ou o tempo não são as de outra”<sup>[3]</sup>. É a existência da convenção a respeito de uma performance padrão do repórter televisivo que torna possível a brincadeira de ser repórter. Em sua brincadeira, Mirella, seus irmãos e sua mãe repetem posturas, construções textuais e enquadramentos de câmera que remetem a um modo de agir convencionado, tornado forma hegemônica.

Nesse artigo, analisamos a figura de Carlos Spera, jornalista cuja presença corporal nas imagens do acervo consultado se distingue em um conjunto de vídeos nos quais a imagem do repórter, na maior parte das vezes, sequer aparece. O nosso objetivo é o de observar quais marcas estavam presentes na atuação do repórter antes que uma certa profissionalização da televisão brasileira e de suas formas atuasse de modo mais concreto como reguladora da expressão desse jornalista. Tomamos como base uma pesquisa feita a partir do acervo restaurado do que sobrou da produção televisiva da antiga TV Tupi<sup>[4]</sup>, disponível para consulta presencial no prédio do Arquivo Nacional, no Rio de Janeiro<sup>[5]</sup>, e junto ao Acervo Audiovisual Jornalístico da TV Tupi disponível no Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira na internet<sup>[6]</sup>.

O que buscamos, em nossa incursão pelos acervos, foram rastros. A figura de Carlos Spera, que mapeamos a partir de 18 fragmentos jornalísticos do acervo observado, nos ajuda a identificar características que vão se constituir em importantes matrizes do telejornalismo no Brasil – como a valorização da presença do repórter no lugar do fato –, mas também modos de atuação que, embora não venham a constituir a norma, se apresentam como brechas para outras expressões possíveis – como aquela em que ao ir pro meio de uma rua alagada entrevistar “os populares”, o repórter se coloca como constituidor da ação jornalística, tão recorrente no jornalismo de televisão brasileiro atual.

Ao falarmos de convenção aqui, entendemos o conceito como algo relativo à forma hegemônica, nos termos em que Raymond Williams (2001) a coloca em conexão estreita com a mudança social e a mudança cultural, como parte vital da estrutura de sentimento de uma sociedade. É nesse sentido que recorreremos à noção de gênero televisivo como algo que deve nos permitir “o reconhecimento de regularidades e especificidades de formas culturais/televisivas” (GOMES, 2011). Nesses termos, entendemos que o desenvolvimento do telejornalismo como gênero televisivo configurou modos específicos de atuação para o repórter obedecendo a uma série de convenções definidas historicamente em um processo de diálogo entre o jornalismo – suas relações com as indústrias de notícias, suas convenções formais e procedimentos padrão, sua institucionalização – e a televisão, entendida aqui como tecnologia e forma cultural (WILLIAMS, 2003).

No Brasil, é justamente a partir dos anos 1960, que os jornais, em meio a um processo de modernização (GOULART, 2002), adotam um código de narração impessoal para, por exemplo, demarcar uma espécie de ‘voz dos acontecimentos’, “cuja característica é não poder ser atribuída a nenhum personagem definido na estória, a não ser a um evento cuja identidade é devedora apenas de si própria” (CADASEI, 2013, p. 298). Contemporaneamente a esse movimento, a televisão começa a despontar no cenário comunicativo e ganhar força como meio popular. O meio começava a buscar uma linguagem própria a partir de matrizes culturais anteriores como a linguagem radiofônica, o cinema e o teatro – o primeiro telejornal brasileiro, *Imagens do Dia*, data de 1950 e ia ao ar na extinta TV Tupi transmitido diretamente do estúdio e com uma forte referência da locução radiofônica (GUTMANN, 2014; SILVA, 2011).

De modo articulado, deu-se ainda um contexto de controle e regulamentação institucional dos meios que encontrou na expressão de um jornalismo tecnicamente correto a expressão mais bem-acabada de uma televisão higienizada e sóbria. Segundo Renato Ortiz, com a instalação da ditadura militar, a questão do tratamento dos elementos políticos de produtos culturais ganha atenção do governo e o Estado passa a tratar esta área de modo específico (ORTIZ, 1994, p.114). Ortiz chama atenção para o fato de que a censura atua através de uma face repressiva, mas também de uma outra face disciplinadora, ou seja, ela não apenas diz não, mas também “afirma e incentiva determinado tipo de orientação” (ORTIZ, 1994, P.114), conforma modos de ser e de agir de acordo com seus valores e normas de conduta.

Na década de 1970, o processo de consolidação e profissionalização da tevê brasileira é, então, transpassado por uma série de críticas em relação à sua qualidade, à presença de programas populares e o próprio Estado passa a agir para “elevação de seu nível” (GOULART, SACRAMENTO, 2010, p.118). Marco Roxo (2010) indica, sobre este período, que ele foi visto e interpretado como um momento de inflexão em que o encerramento de programas ditos populares e a passagem para uma fase mais técnica, mais solene e impessoal simbolizavam a passagem de uma televisão

arcaica para uma moderna. Nesse contexto, o apuro técnico, propiciado por incentivos do regime militar, sobretudo no jornalismo, passa a ser usado como estratégia para garantir credibilidade (SACRAMENTO, 2008b). No jornalismo televisivo, o apuro da imagem se traduz também na postura dos mediadores postos em cena – os jornalistas televisivos, repórteres e apresentadores, começam a exibir uma imagem limpa, sem ruídos no vídeo ou nas vestimentas, na postura, ou nos penteados, um corpo imóvel, sóbrio. O olhar que oferecemos a seguir para a figura do repórter Carlos Spera é guiado, então, pela tentativa de apreender a atuação do repórter em um momento em que a regulação da convenção não tinha ainda se estabelecido, um momento em que a tevê buscava sua forma em meio a contextos diversos de relações com outras instâncias.

## SENHORAS E SENHORES, MAIS UM ESFORÇO TÉCNICO DO REPÓRTER CARLOS SPERA

Como já mencionado, foi a partir dos arquivos disponibilizados pelos acervos históricos disponíveis no site da Cinemateca Nacional e no Arquivo Nacional no Rio de Janeiro que se deu a nossa busca pelos momentos de surgimento e consolidação da figura visual do repórter televisivo. A observação desse material foi apoiada ainda pela leitura de críticas e publicações de jornais e revistas brasileiros encontrados nos acervos dos portais dos jornais Folha de São Paulo, Estadão, e O Globo, das Revistas Veja e Istoé e do Portal Tv Pesquisa<sup>[7]</sup>. Como resultado, identificamos que a figura do repórter começa a se consagrar na televisão acompanhando um processo de profissionalização do meio, que tenta encontrar uma linguagem própria, não radiofônica, a partir dos anos 1970.

De modo geral, observamos que ainda que raro enquanto imagem na tela, o repórter vai aparecendo na televisão brasileira tanto a partir de uma função técnica de filmagem na figura de um cinegrafista que se posiciona no meio do acontecimento e assim fornece imagens de um ponto de vista implicado na ação que se desenrola, quanto atrelada a um microfone que dá voz a uma fonte. Nesses casos, a própria fala do entrevistado ganha forma de notícia e a função do repórter é personificar uma instituição jornalística que tem acesso a essas fontes e as constrói para o telespectador como alguém de quem se pode estar próximo. Nesse sentido, observamos que quando começa a aparecer na tela a partir de um corpo materializado por alguém que sustenta um microfone, a presença do repórter também nos dá indícios interessantes para pensar os valores jornalísticos com os quais o jornalismo de televisão dialogava naquele momento inicial. É possível encontrar fragmentos do noticiário nos quais o repórter já aparece, por exemplo, como

'testemunha ocular dos fatos', entrevistando fontes, se colocando na cena da notícia (GUTMANN, VILAS BÔAS, GOMES, 2019).

Um exemplo desse tipo de atuação do repórter se destaca entre essas imagens fragmentadas dos primeiros anos de tevê: a figura do jornalista Carlos Spera. Tendo seu nome sempre como parte da identificação dos trechos em que aparece nos arquivos da Cinemateca Brasileira<sup>[8]</sup>, Carlos Spera se comporta de modo distinto da maior parte dos repórteres que aparecem nos outros fragmentos do mesmo acervo. Há um trecho interessante do Jornal Diário de São Paulo de 19 de janeiro de 1965<sup>[9]</sup>, que propomos observar a seguir. Embora a primeira imagem que apareça na tela e a primeira voz que ouvimos no trecho sejam de um entrevistado, o então chefe das patrulhas sanitárias, a câmera logo se desloca, a partir de um ponto fixo, para mostrar uma imagem de uma rua alagada e de algumas pessoas aglomeradas em torno de uma espécie de caixote que eleva o repórter e o entrevistado acima da água. O repórter destaca o esforço técnico da produção. Olhando para a câmera, ele diz: *"Senhoras e Senhores, em mais um esforço técnico, a reportagem da tevê Tupi colocou a sua Câmera portátil aqui na zona alagada do Mercado Municipal. Estado de emergência vivem todos os que aqui moram e trabalham. Vamos a alguns flagrantes."*

Chama a nossa atenção nesse fragmento a atuação do repórter em meio à cena. Enquanto Spera entrevista o chefe das patrulhas sanitárias, a câmera busca uma profundidade de cena através de um efeito de zoom que lhe permite mostrar imagens de uma grande extensão da rua onde pessoas caminham imersas na água das chuvas. Quando a câmera volta para filmar o repórter, ele já está abaixado, entrevistando os populares. Embora a sua vestimenta seja sóbria e formal, ela se completa com uma capa de chuva, o que condiz com o momento e indica, também, que o repórter está preparado para ir para o meio do acontecimento, interagir com a situação. Agachando-se para chegar mais próximo dos comerciantes do Mercado Municipal, o repórter entrevista-os sobre a situação de prejuízo de cada um.

Em seu texto descreve a situação das ruas que as imagens feitas pelas câmeras exibem: *"Os telespectadores podem observar aqui as pessoas que acabamos de entrevistar, quase todas aqui se encontram com água acima dos joelhos e note-se que agora parou um pouco a chuva, mas vamos prosseguir. O espetáculo é realmente de dramaticidade."* O reforço de atestação é feito também pelas fontes: *"(...) a situação aqui é catastrófica mesmo, como disse o jornalista Carlos Spera, quer dizer, as águas chegaram a um metro e meio acima do nível da rua e invadiram as casas comerciais atacadistas aqui (...)", "(...) tem cinco, seis metros de água dentro do prédio, o senhor pode ver aí (...)"*. É interessante observar ainda que há uma espécie de passagem em que Carlos Spera aparece com microfone na mão, olhando diretamente para a câmera e comentando o ocorrido. Ao final do fragmento, ele encerra com uma segunda fala, convocando credibilidade

pelo testemunho de sua presença no local: *"Pois bem, então, muito obrigado. Este foi um vivo do flagrante, senhores e senhoras telespectadores, mostrando a situação, o estado de verdadeira calamidade pública que aqui se registra"*.

O 'esforço de reportagem' da equipe televisiva é destacado por Spera em outro fragmento, quando ele e sua equipe fazem a cobertura da posse do Ministro da Aeronáutica<sup>[10]</sup>, de janeiro de 1965. É a passagem de Spera que abre o vídeo: *"Senhoras e senhores telespectadores, esta é a televisão Tupi transmitindo diretamente do Palácio das Laranjeiras. Para cá se deslocou a reportagem do canal 4 a fim de colher flagrantes, vívidos instantâneos da posse do Marechal do ar, Eduardo Gomes, do Ministério da Aeronáutica. O Presidente da República abre a cerimônia com as palavras que passamos a transmitir com exclusividade para a televisão Tupi diretamente do palácio das Laranjeiras"*. A fala do repórter, no início do VT, tem a função de localizar o espectador com relação ao que ele verá sendo transmitido, é ela quem apresenta os falantes e a situação em que discursam. Além disso, a fala destaca a ação do repórter e sua equipe, valoriza a sua presença no local e a relação dessa presença com a possibilidade de "colher flagrantes, vívidos instantâneos" do evento.

Em um outro trecho referente ao mesmo evento<sup>[11]</sup>, vemos o final do discurso do ministro e, após as palmas, ouvimos a voz de Spera sem que possamos ver a imagem do repórter ainda. O texto é muito próximo daquele anterior: *"Televisão Tupi, direto do Palácio das Laranjeiras, tem assim a oportunidade de colher esses vívidos flagrantes da posse do Marechal do Ar, Brigadeiro Eduardo Gomes, Marechal Castelo Branco agora com o Marechal Magalhães Pinto, com o Ministro da Marinha Ernesto Batista, com o Ministro da Justiça, senhor Milton Campos"*. Nesse momento, os presentes começam a se dispersar e o movimento de câmera começa a nos mostrar, saindo do meio deles, Carlos Spera, que se dirige para a lente, para o espectador: *"A posse do Eduardo Gomes, bastante concorrida, com a presença de todo o Ministério e das mais altas figuras, senhoras e senhores, aqui do país"*. Enquanto fala, parado provavelmente por conta de algum fio de microfone, os presentes – incluindo cinegrafistas com câmeras portáteis na mão – começam a passar na frente da câmera bloqueando a sua imagem e Spera intervém: *"com licença aqui, um momentinho, tenha a bondade, faça o favor, muito obrigado"*. Apesar dos seus esforços, o público não se dispersa muito, mas o repórter continua: *"o Marechal Castelo Branco, cumprimentado. Se me permite, tô encerrando, a reportagem do canal 4, com a apresentação desses flagrantes, termina assim esse seu depoimento aqui diretamente do Palácio das Laranjeiras"*.

Spera não volta a ser enquadrado em primeiro plano no vídeo a partir do momento em que o tumulto de pessoas se movimentando toma a frente da câmera, mas a sua insistência em dispersá-los para que isso pudesse ter acontecido parece indicar que a ideia de passagem nos termos em que é usada hoje já operava ali. Nos dois trechos, de modo semelhante ao que acontece nos

outros trechos com o repórter, o jornalismo se constrói numa relação de quase reverência com as autoridades que lhe servem como fontes principais. Assim, há uma construção de relação com as fontes que passa por um sentido de institucionalidade estabelecida, de reforço do lugar de autoridade das figuras de poder que aparecem na matéria. O enquadramento da notícia, a partir da cobertura de um evento de posse e pela valorização da quantidade de presentes ilustres, se faz de modo mais próximo do colunismo social que da discussão sobre decisões políticas, e isso parece corroborar para a atribuição de autoridade a essas figuras de poder pela pompa da situação e pelo reconhecimento dessas pessoas como importantes.

Nos dois trechos, a noção de flagrante como algo relacionado a um evento que se desenrola aos olhos do repórter é presente em sua fala – sendo uma posse de ministro algo protocolar, previamente organizado e com data sabida, a noção de flagrante usada pelo mediador aqui se relaciona, através da possibilidade tecnológica da transmissão televisiva, com o sentido de como o jornalismo se consolidou como “uma escrita sobre eventos, temas e situações do momento presente que estejam fora do alcance da experiência direta de grande parte da coletividade” (FRANCISCATO, 2005, p.17).

Na televisão contemporânea, a passagem do repórter durante a matéria é uma espécie de assinatura jornalística. Ela funciona como uma prova que autentica o seu relato sobre um fato convocando o sentido de sua presença no local do acontecimento. Como indica Gutmann (2014, p. 217),

A passagem funciona como espécie de prova, de testemunho não do fato em si, mas da autenticação do relato sobre este. A visualização do telejornal, encarnado na figura do repórter, nos espaços sociais que representam a cobertura proposta (seja ela local, nacional ou internacional) funda sentido de presença, aproximando o tempo dos fatos do tempo da sua produção de sentido, e também de onipresença, como se o programa pudesse estar em todos os lugares ao mesmo tempo.

O fragmento que citamos acima, com o repórter Carlos Spera, é bastante protocolar no sentido de fazer referências à presença no local, aos esforços técnicos da equipe e às figuras importantes presentes na ocasião, mas é também bastante singular no universo de fragmentos disponíveis nos dois acervos indicando que, no momento inicial da televisão brasileira, a passagem do jornalista e sua presença como atestadora do fato ainda não era comum. Como destacamos, nos fragmentos disponíveis nos dois acervos, a prática mais comum para a produção de matérias jornalísticas para televisão é a de gravação de imagens que são exibidas com a narração de uma voz *off*<sup>12]</sup>. A presença visual do repórter para a câmera, quando acontece, está geralmente associada à fala de algum entrevistado e não necessariamente é convocada como forma de credibilizar o testemunho jornalístico.

A atuação de Spera, por sua vez, está menos próxima da convenção de um repórter cuja função principal é a de deixar a fonte falar. Assim, se um pouco mais tarde, no final dos anos

1970, o repórter é visto como uma mão que segura o microfone, ainda nos anos 1960, ele pergunta, provoca o entrevistado. Em um outro fragmento do acervo da Cinemateca exibido originalmente em 24 de agosto de 1961, o mesmo Carlos Spera entrevista o então governador de Minas Gerais, Magalhães Pinto, e após ceder a palavra para que o entrevistado fale sobre o motivo da entrevista e de sua presença em São Paulo, comenta a sua escolha de cenário para a entrevista, uma parede onde estão penduradas algumas armas: *"Governador Magalhães Pinto, não houve propósito nenhum, mas o repórter escolheu este recanto da maravilhosa residência do Senhor Antônio de Pádua da Rocha Diniz porque, o Senhor logo observou: 'eu vim em missão de paz', e o repórter o coloca em uma situação como que de guerra que aqui está o velho trabuco, o garranchão do pirata. A sua missão é de paz agora que parece que uma ala da UDN está em boa paz com o Presidente da República, não?"* Em sua resposta, o entrevistado diz que logo estranhou que o repórter quisesse entrevistá-lo naquele cenário porque sequer estava em missão de paz armada, *"mas realmente desprevenido e de coração aberto para falar aos paulistas"*. É interessante observar que o próprio repórter expõe a sua intervenção na composição do quadro para e na televisão, quadro este que sugere sentidos importantes destacados no desenrolar da entrevista, como a disputa entre a UDN, partido do entrevistado, e o então Presidente da República; ou entre o Presidente da República e, mais especificamente, Carlos Lacerda, então governador do Estado do Rio de Janeiro.

Há mais um fragmento com Carlos Spera que se destaca entre aqueles encontrados nos arquivos da Cinemateca. Embora a discussão sobre vestimenta e aparência aqui não se refira especificamente ao repórter e à imagem com a qual se espera que ele se apresente, o modo de condução da reportagem e a figura visual do repórter deixam ver que, à época, o modo como uma pessoa se apresentava era tomado como imperativo para que fosse avaliada como uma pessoa digna, trabalhadora, decente. Em um fragmento intitulado *"Carlos Spera: D.E.T. 'operação sabonete' – comando higiene"* <sup>[13]</sup>, transmitido pelo Jornal Diário de São Paulo, em janeiro de 1965, o repórter relata uma disputa entre taxistas da cidade de São Paulo e funcionários da Diretoria de Trânsito. Há uma confusão nos relatos dos envolvidos na matéria: os funcionários da diretoria de trânsito acusam os taxistas presentes ali de, ao se apresentarem "em desalinho", prejudicarem a categoria e aqueles motoristas que se apresentavam propriamente; de dirigirem sem carteira de habilitação; de serem desonestos com passageiros recém-chegados à cidade à saída da rodoviária; de não prestarem manutenção a seus carros, o que prejudicaria o serviço prestado. Embora haja uma denúncia séria de falta de carteira de habilitação dos motoristas, por exemplo, a matéria se concentra no que é chamado pela diretoria de trânsito de 'operação sabonete', como nos informa o título da matéria. É essa atenção à higiene que parece, inclusive, enquadrar outras denúncias feitas naquele momento, ou seja, a aparência descuidada parece sustentar uma prova de que

aqueles motoristas poderiam estar cometendo outras irregularidades. Em um trecho da matéria o próprio repórter deixa pistas mais concretas sobre o que se considera desalinho. Voltando-se a um dos taxistas flagrados pela operação em questão, Spera o toma como exemplo: *"Este caso, por exemplo, aqui é o que eu gostaria que a câmera focalizasse mais. Olha aqui, ele nem sapato usa, ele é motorista de taxi?"* A resposta de um dos funcionários ao repórter enfatiza um juízo de valor pela aparência: *"Poderia ser motorista, quem sabe, de... ou melhor, nem motorista, poderia ser carroceiro. Nem pra carroceiro poderia servir"*. O repórter segue: *"Olha aí, não tem sapato, a camisa rasgada, tá barbudo, esse tá barbudo mesmo, hein, olha aí, tá bem barbudo, é assim que você atende o povo?"* O homem citado como exemplo do desalinho não tem a chance de responder à pergunta já que o microfone é oferecido a um dos funcionários que destaca que a diretoria de trânsito não está fazendo uma operação *"contra homens barbudos ou cabeludos"*, mas recolhe aqueles motoristas encontrados *"em completo desalinho"*, o que incluiria cabelos compridos e barba por fazer. A ideia de que um homem no exercício do seu trabalho deve apresentar-se de modo alinhado, como destacam as falas do repórter e dos funcionários que aparecem como fontes é reforçada pelas imagens feitas pela câmera que enfoca sandálias nos pés de um desses motoristas, o que em nenhum momento é questionado por ser inadequado à direção de um automóvel, mas por atribuir-lhe uma aparência descuidada. As sandálias nos pés são enfocadas por um longo tempo, em contraste com sapatos sociais brilhosos do repórter e dos funcionários oficiais. Do mesmo modo, ao colocar-se ao lado dos funcionários e não dos taxistas acusados de desalinho, o repórter tanto exhibe que fonte privilegia na construção da matéria – coisa que se mostra também na sua condução do microfone que fica quase todo o tempo à disposição das fontes oficiais – quanto reforça a oposição entre bem trajados e mau trajados. Paletó e gravata, nesse sentido, funcionam como mais um elemento autenticador da credibilidade do repórter, da sua idoneidade e bom comportamento, da sua disponibilidade em estar de acordo com os valores morais de conduta que se exigia de bons trabalhadores. Ao taxista, não é ofertada, de fato, a palavra, reservada às autoridades. Assim, a construção noticiosa reforça um sentido de regulação dos corpos e da aparência daqueles homens que servem de exemplo do que as autoridades, incluindo a jornalística, repudiam – os movimentos de câmera, as atribuições de fala orquestradas pelo repórter, a divisão entre nós e eles que se apresenta visualmente. Tudo isso parece reforçar o lugar desses sujeitos como aqueles que precisam ser vigiados, orientados e tutelados pelo Estado que vai lhes oferecer, então, *'tudo graciosamente'*, banho, barba e corte de cabelo.

A fala final de Carlos Spera na matéria destaca o sentido de presença que viria a se consolidar com importante marco da atuação do repórter televisivo. Ele diz: *"Bom, aí está. Esse flagrante marca bem a oportunidade deste movimento. Nós pessoalmente viemos hoje aqui para saber se havia razão ou não de a DET realizar esta operação (...). Este foi um flagrante feito diretamente*

*da Rua Almeida Lima, no Brás, mostrando o andamento da operação limpeza.”*

Carlos Spera morreu cedo, com 36 anos, em 1966, ano seguinte ao da reportagem citada acima. Desde 1955 trabalhava na TV Tupi e é ainda lembrado como um dos repórteres pioneiros e mais importantes de seu tempo – transmitiu, por exemplo, informações sobre a morte do presidente John F. Kennedy diretos dos Estados Unidos em 1963 (MATTOS, 2002; RICCO; VANUCCI, 2017). O fato de que havia poucos jornalistas aparecendo na televisão naquele momento, parece atribuir à figura de Spera uma função bastante definidora do que era um repórter de seu tempo. Em uma matéria publicada na *Ilustrada* do jornal *Folha de São Paulo*, em 08 de maio de 1979, mais de dez anos após sua morte, ele é citado como um exemplo de repórter em extinção na televisão brasileira que naquele momento começava a adotar a postura de um repórter sóbrio, objetivo. Ao argumentar que o jornalismo televisivo vinha sendo povoado por repórteres que nada mais eram do que seguradores de microfones, a matéria afirma que Spera faz parte de uma geração de repórteres que lutavam pelas grandes notícias e que sabiam tirar dos entrevistados o que eles não queriam falar: “atualmente, para conseguir um lugar numa televisão, o repórter tem que ser em primeiro lugar bonito e falar bem” (REPÓRTER, 1979). Humberto Mesquita, outro desses jornalistas que o jornal considera parte da geração de Spera, indica em uma de suas aspas transcritas na matéria que a censura promovida pelos governos militares têm papel fundamental nessa mudança de tratamento jornalístico da informação televisiva:

‘Desde 1968, a função dos repórteres entrou num plano secundário’ – explica Humberto Mesquita – ‘isto se deve ao fato de a censura ter ficado mais vigorosa nesse período. Como consequência, duas coisas aconteceram: ou o repórter passou a procurar matérias amenas (festa da uva, festa das flores), ou a fazer reportagens óbvias’. (REPÓRTER, 1979).

A matéria da *Folha* convoca ainda a regulamentação da profissão de jornalista e o surgimento de escolas de comunicação como marcas do período, mas indica, através da fala de uma das entrevistadas, Miriam Leite da Costa, identificada como alguém do jornalismo da Bandeirantes, que a formação dos novos jornalistas é precária: “Quando cheguei à Tv Cultura o pessoal falava: vamos ao *Wisther* (uma sala de vídeo, onde é editado o programa), e eu não sabia o que era aquilo. São mil termos técnicos que tu nunca ouviste falar” (REPÓRTER, 1979). A fala de Miriam destacada pela *Folha* indica também que o aspecto técnico da televisão é uma questão importante na relação com a mudança de perfil do profissional. Mais à frente no texto, uma declaração de Gloriete Treviso, jornalista da Rede Globo à época, indica a mesma coisa: “(...) ‘Hoje em dia os editores estão mais preocupados com o conteúdo das matérias, pois em questão de imagem, nós alcançamos a perfeição’” (REPÓRTER, 1979). Nesse sentido, há uma disputa colocada sobre a função do repórter que parece ser deslocada de um lugar da valorização daquele que supostamente corre atrás da notícia e tira a verdade dos entrevistados para a valorização

de uma formação técnica. O que a fala de Humberto Mesquita esconde, contudo, é que a própria atuação de Carlos Spera, sua referência de bom repórter, pelo menos nos fragmentos disponíveis nos acervos a que tivemos acesso, faz referências importantes a lugares de poder constituídos e de uma moral hegemônica bastante conservadora apoiada na relação com uma postura política paternalista que marca a cultura brasileira (FERREIRA, 2014). Nesse sentido, a ideia de qualidade ligada à apuração da verdade paira como uma espécie de mito ligada ao jornalista cuja marca profissional estava na capacidade retórica, já que os recursos técnicos eram escassos e havia ainda pouco domínio a seu respeito.

## ■ CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo dos anos 1960 e 1970, a figura do repórter televisivo brasileiro é enquadrada em um contexto tanto de profissionalização do jornalista, que começa na década de 1950 nos jornais impressos e que tem na noção de objetividade um valor central; quanto de profissionalização e consolidação da produção televisiva que, através de um acordo com os governos militares para evitar a censura de suas produções, se prontifica a higienizar seus programas evitando tanto um apelo ao popular quanto a crítica política e investindo no apuro técnico como uma saída de garantia de qualidade. Mas ainda que seja no momento de censura que a saída técnica ganha força, parece-nos curioso o fato de que se a figura visual do repórter é bastante incipiente entre os anos 1960 e 1970. É possível observar, sobretudo a partir da figura do repórter Carlos Spera, que quando aparecia na imagem o repórter daquele momento reforçava o sentido de importância da presença física da equipe de reportagem no local do acontecimento, chamando atenção para o aparato técnico que lhe permite reportar o evento. Essa presença se materializava na figura visual deste repórter que, para ser respeitada, não precisava necessariamente ser bonita, mas precisava falar e se apresentar de modo coerente com o que se esperava de um homem decente daqueles tempos – como indica a gravação sobre a operação higiene da Diretoria de trânsito de São Paulo – e se materializa também no rasto deixado pelo repórter cinegrafista nas imagens feitas pela câmera sempre próxima, no meio da cena, simulando movimento ou pela edição rápida, que sugere ação.

A televisão no Brasil se consolida justamente em um contexto histórico marcado pela profissionalização do jornalismo no país, além do forte controle exercido pela ditadura militar em relação aos bens culturais brasileiros. É também nesse contexto que as marcas de linguagem televisiva vão se consolidando em resposta a uma ampliação da indústria cultural brasileira e

de seu mercado consumidor (ORTIZ, 1994, p. 144). Na noção de jornalismo profissional que se aspirava à época “a ‘missão’ é substituída pelo cálculo, pela exatidão, buscando eliminar os elementos ‘político’ e ‘romântico’ que insistem em desafiar as normas da produção industrializada” (ORTIZ, 1994, p. 140). Nesse sentido, Juliana Gutmann identifica na maior parte dos manuais de telejornalismo das emissoras brasileiras uma recomendação para que o repórter se apresente sobriamente de modo a não sobressair ao fato. A autora chama atenção justamente para uma certa convenção do “corpo do homem civilizado, que se veste de modo sóbrio, com pouca movimentação corporal, gestos comedidos e uma expressão facial séria” (GUTMANN, 2014, p.166) como forma estabilizada de apresentação do repórter no telejornalismo.

Se o início da televisão no Brasil entre os anos 1950 e 1960 marcam um momento de imprevisto das primeiras produções televisivas, que adaptavam suas formas e modos de ação de outros meios anteriores que lhe serviam de matriz, como o rádio, por exemplo, os anos 1970 são um momento de renovação estética de uma tevê que busca uma linguagem própria em meio a um contexto de censura tanto da forma de sua linguagem, quando dos conteúdos exibidos ao mesmo tempo em que precisa consolidar-se comercialmente e conquistar um público para chamar de seu. O telejornalismo surge, para essa televisão em formação, como um produto valorizado pela crítica e pelo público, ainda que precise alcançar uma credibilidade ameaçada pela colaboração entre as grandes emissoras do país e o governo militar. A despeito disso, a figura de Carlos Spera nos ajuda a identificar características que vão se constituir em importantes matrizes dessa linguagem, como a valorização da presença do repórter no lugar do fato e mesmo modos de atuação que, embora não venham a constituir a norma, se apresentam como brechas para outras expressões possíveis, como aquela em que o repórter se coloca como constituidor da ação jornalística, tão recorrente no jornalismo de televisão brasileiro atual.

## REFERÊNCIAS

- CASADEI, Elisa Bachega. *Os códigos padrões de narração e a reportagem: por uma história da narrativa do jornalismo de revista no século XX*. 467f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.
- FECHINE, Yvana. *Televisão e Presença: uma abordagem semiótica da transmissão direta*. São Paulo: Estação das letras e cores, 2008.
- FERREIRA, Thiago. *Cultura política brasileira no telejornalismo do horário nobre*. 212f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

- FRANCISCATO, Carlos Eduardo. *A fabricação do presente: como o jornalismo reformulou a experiência do tempo nas sociedades ocidentais*. São Cristóvão: Editora UFS; Aracaju: Fundação Oviêdo Teixeira, 2005.
- GOMES, Itania Maria Mota. *Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero*. Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia, v. 18, n. 1, p. 111-130, 2011.
- GOULART, Ana Paula. *Memória de Jornalista: um estudo sobre o conceito de objetividade nos relatos dos homens da imprensa dos anos 50*. In: XI Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (COMPÓS), 2002, Rio de Janeiro.
- GOULART, Ana Paula; SACRAMENTO, Igor. A renovação estética da TV. In: GOULART, Ana Paula; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. *História da televisão no Brasil*. São Paulo, SP: Editora Contexto, 2010.
- GUTMANN, Juliana. *Formas do Telejornal: linguagem televisiva, jornalismo e mediações culturais*. Salvador: EDUFBA, 2014.
- GUTMANN, Juliana Freire; VILAS BÔAS, Valéria Maria; GOMES, Itania Maria Mota. *Testemunha, vivência e as atuações do repórter na TV brasileira*. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, v. 46, n. 51, 2019.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Ofício de cartógrafo: Travessias latino-americanas da comunicação na cultura*. Edições Loyola, 2004.
- MATTOS, Davi José Lessa. *O espetáculo da cultura paulista: teatro e TV em São Paulo, 1940-1950*. São Paulo: Códex, 2002.
- ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- REPÓRTER de TV, uma espécie em extinção? Folha de São Paulo. São Paulo, 08 de maio de 1979;
- RICCO, Flávio; VANUCCI, José Armando. *Biografia da Televisão Brasileira*. São Paulo, Matrix, 2017;
- ROXO, Marco. A volta do “jornalismo cão” na TV. In: GOULART, Ana Paula; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. *História da televisão no Brasil*. São Paulo, SP: Editora Contexto, 2010;
- SACRAMENTO, Igor. *Por um jornalismo televisivo de alto nível: as definições de qualidade na crítica especializada em duas décadas (1970/1980)*. VI Encontro Nacional de História da Mídia. Niterói, 2008.
- SCHUDSON, Michael. *The Power of News*. Londres: Harvard University Press, 1995, 6a ed., 2003.
- SILVA, Edna de Mello. *As imagens do Telejornal Imagens do Dia: a influência do cinejornalismo e do rádio na primeira fase do telejornalismo brasileiro*. VIII Encontro Nacional de História da Mídia. Unicentro, Guarapuava, 2011.
- WILLIAMS, Raymond. *Television: technology and cultural form*. Londres e Nova York: Routledge, 2003.
- \_\_\_\_\_. Film and the Dramatic Tradition. In: HIGGINS, John. *The Raymond Williams Reader*. Oxford: Blackwell Publishers, 2001. p. 25-41.

- 
- [1] Uma versão deste artigo foi apresentada anteriormente em evento da área.
- [2] Disponíveis em seu canal do Youtube: <https://youtube.com/c/MirellaArchangeloJornalMirim>. Acesso em 19. mar.2021.
- [3] No original: News is not fictional, but it is conventional. Conventions help make messages readable. They do so in ways that “fit” the social world of readers and writers, for the conventions of one society or time are not those of another.
- [4] Os fragmentos audiovisuais que compõem esse acervo são provenientes da Tv Tupi do Rio de Janeiro e foram exibidos entre 1957 e 1969. Grande parte desse material, disponível no Arquivo Nacional, contém apenas imagens sem áudio.
- [5] Pesquisa realizada presencialmente pela pesquisadora no dia 18 de maio de 2016.
- [6] A base de dados do projeto Resgate do Acervo Audiovisual Jornalístico da TV Tupi de São Paulo compreende um período de tempo entre 1961 e 1972 e conta com imagens de variados telejornais como Edição Extra, Diário de São Paulo, Ultranotícias e Repórter Esso. Pode ser acessada pelo Banco de Conteúdos Culturais em: <http://www.bcc.org.br/tupi>. O material está disponibilizado em forma de fragmentos de produções jornalísticas como matérias e entrevistas e é possível consultar também alguns roteiros dos programas. Atualmente, o banco de dados encontra-se fora do ar, o material coletado para esta pesquisa foi acessado em 01/04/2018.
- [7] Neste caso, buscamos por publicações a partir das expressões “repórter televisivo” ou “repórter de televisão” ou ainda as palavras “repórter + televisão”. A definição de acervos jornalísticos consultados se deu com base no tempo de existência desses veículos, na percepção da autora desta pesquisa sobre o alcance de suas circulações e na facilidade de acesso aos acervos online. De modo complementar, fizemos buscas também no Portal TV Pesquisa, um banco de dados com acervo de matérias publicadas sobre televisão em jornais e revistas brasileiros desde 1967, disponível em <http://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/>. Acesso em 16 mar. 2020.
- [8] Na nossa busca, apenas um outro repórter, Tico Tico, é identificado pelo nome no título dos arquivos disponíveis. Contudo, sua figura visual aparece apenas em um fragmento de arquivo, enquanto o de Carlos Spera aparece em 18 trechos.
- [9] Carlos Spera entrevista comerciante e populares no Mercado Municipal após enchentes. Disponível em: <http://www.bcc.org.br/tupi/detalhe/45555>. Acesso em 01/10/2017.
- [10] Disponível em: <http://www.bcc.org.br/tupi/detalhe/45420>. Acesso em 01/04/2018.
- [11] Disponível em: <http://www.bcc.org.br/tupi/detalhe/45421>. Acesso em 01/04/18.
- [12] A gravação de *voz off* diz também do próprio processo de produção à época. Como as câmeras disponíveis, em geral, registravam apenas imagens sem áudio, a locução costumava ser feita no momento da transmissão.
- [13] Disponível em: <http://www.bcc.org.br/tupi/detalhe/45374>. Acesso em 01/04/2018.