

## **O repórter en-cena: o teatro como colaborador para a formação da performance telejornalística<sup>1</sup>**

Luiza GURGEL<sup>2</sup>  
Júnia MARTINS<sup>3</sup>

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN)  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

### **Resumo**

Que o teatro e o jornalismo são áreas diferentes, sabemos; mas, como uma contribui com a outra? Essa é a questão central da pesquisa que culminou na produção do documentário audiovisual *O repórter en-cena*. O documentário aborda transformações no modo de produção e consumo do telejornalismo, o que tem influenciado a performance do repórter e lhe exigido novas habilidades diante da câmera. O resultado são alterações na entonação vocal, movimento corporal, expressão facial e figurino, por exemplo, elementos esses também presentes no teatro. Aqui apresentamos a questão norteadora do documentário em forma de artigo amparado na pesquisa qualitativa, exploratória e bibliográfica e, especialmente, no conceito de performance trazido por autores como Schechner (2006), Roques (2017) e Oliveira (2017).

**Palavras-chave:** Teatro; Telejornalismo; Repórter; Performance; Convergência.

### **Introdução**

Sai de cena um telejornalismo mais tradicional, com forte influência dos costumes do rádio, e entra um jornalismo despojado, em que o profissional parece mais humanizado, mais próximo de quem o assiste. Nos últimos anos, essa área da televisão vem permitindo maior interação e aproximação com o público, buscando ampliar o reconhecimento identitário no consumo midiático. O repórter, agora, pode improvisar diante da câmera, reagir às notícias e até sorrir, deixando de ser apenas um “locutor de notícias” (FECHINE, 2008, p. 1). A naturalidade na apresentação passa a ser uma necessidade e, aos poucos, vai dissipando a rigidez de uma época. Nesse contexto, o

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na IJ08 – Estudos Interdisciplinares da Comunicação, da Intercom Júnior – XVIII Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do 45º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Jornalista recém-graduada pela UERN, atriz, bailarina, repórter de televisão. E-mail: [luizagurgelq@gmail.com](mailto:luizagurgelq@gmail.com).

<sup>3</sup> Orientadora do trabalho. Professora da graduação em Rádio, Tv e Internet (DECOM-UERN), doutoranda em Estudos da Mídia (PPgEM-UFRN), Mestra em Comunicação e Culturas Midiáticas (UFPB), diretora-secretária da Rede Folkcom. Email: [juniamartins@uern.br](mailto:juniamartins@uern.br).

repórter/apresentador/âncora mostra-se cada vez mais humano, exigindo o desenvolvimento de novos formatos de produção que acabam alterando as formas de consumo – ou será que são as novas formas de consumo que induzem a adaptação do corpo telejornalístico?

O fato é que os consumidores não são mais os mesmos. Fatores como a globalização, os avanços tecnológicos e a convergência das mídias (JENKINS, 2009) moldaram um novo perfil de público. Os telespectadores passaram a consumir conteúdos de multiplataformas, com linguagens simultâneas que evocam a atenção para áudio, imagem, interferências e compartilhamentos, o que exige do telejornalismo maior capacidade de adaptabilidade no intuito de manter o receptor – que agora também é produtor – fisgado pela notícia.

Interação, articulação e expressividade (MATOS, 2014) têm sido, portanto, substantivos inerentes à atual performance televisiva. Aqueles jornalistas que não se adaptaram às mudanças ficaram ultrapassados na produção midiática. O comportamento contemporâneo engloba expressões faciais e corporais, roteiro/*script*, cenário, marcação de espaço, figurino, entonações sonoras, entre outros elementos também presentes na linguagem teatral.

Esse cenário de aproximações entre teatro e jornalismo nos estimulou à realização de um estudo bibliográfico e observacional. Percebemos que, entre muitos jornalistas que se destacam em sua profissão, boa parte daqueles que apresenta maior desenvoltura nesse novo telejornalismo teve passagem pelo teatro; o que nos fez refletir ainda mais sobre o questionamento: como o teatro pode colaborar para a construção desse telejornalista?

Para melhor ilustrar essa análise, produzimos o documentário *O repórter encena*<sup>4</sup>, com três ambientes visuais: 1. entrevistas com três jornalistas de TV e/ou professores de jornalismo que tiveram passagens pelo teatro; 2. uma oficina de teatro com quatro artistas dessa área cultural da cidade de Mossoró-RN; e 3. imagens, no estúdio, de dois telejornais da emissora mossoroense TCM Telecom indo ao ar: o TCM Notícia e o Jornal TCM. Perpassando essa tríade, com acompanhamento de narração em

---

<sup>4</sup> Documentário integrante do TCC em Comunicação-Jornalismo (UERN), desenvolvido por Luiza Gurgel e orientado por Júnia Martins, em 2021. Disponível em: <https://youtu.be/TWaj-m3SS-0>. Acesso em 17 jul. 2022.

off e em primeira pessoa do singular<sup>5</sup>, inserimos imagens do arquivo pessoal de Luiza Gurgel em seus espaços de trabalho, atuando como atriz de teatro e jornalista de TV.

O documentário<sup>6</sup> é costurado pelos depoimentos de Margot Ferreira, Ranniery Sousa e Fabiano Moraes; todos jornalistas com experiências teatrais. A partir do que eles relatam acerca da relação entre as esferas comunicacionais do teatro e do jornalismo, traçamos uma linha comparativa entre o laboratório teatral e os bastidores dos telejornais, buscando encontrar elementos convergentes entre os dois ambientes.

O objetivo principal do trabalho é analisar o teatro como elemento colaborativo para a formação da performance do jornalista de TV. Buscamos entender por que o telejornalismo se deparou com mudanças em seu fazer cênico; de que forma acontece essa possível colaboração do teatro; e investigar também como essa arte pode ser uma aliada do jornalismo atual. Diante disso, surgiram as hipóteses de que 1. o teatro e o jornalismo têm elementos em comum, relação que comporta a colaboração recíproca; e de que 2. jornalistas com passagem pelo teatro acabam adquirindo certa facilidade ao lidar com as câmeras e as particularidades da apresentação em Tv.

Para discorrer sobre essas questões, realizamos uma pesquisa qualitativa, exploratória e bibliográfica. Além das leituras, as entrevistas serviram também como fonte de acesso, enquanto os depoimentos de jornalistas que já tiveram algum contato com o teatro foram úteis para sabermos se a prática confirma a teoria. Nesse sentido, a partir do método indutivo, em que a análise empírica é necessária para explicar as observações elaboradas, chegamos às conclusões.

Entre os métodos de procedimento facilitadores e necessários à pesquisa, o comparativo merece destaque; nesse sentido, comparamos determinadas características entre o teatro e o telejornalismo, realçando a aproximação entre os dois universos comunicacionais.

Para contextualizar este estudo e confeccionar o documentário, retomamos leituras sobre a história do telejornalismo no Brasil, assim como do teatro. Para o primeiro, buscamos textos de Guilherme Rezende, Yvana Fachine, Luciano Klöckner,

---

<sup>5</sup> A linguagem do documentário tem como uma das referências o filme *Elena* (2012), de Petra Costa, no qual a autora é também narradora e personagem. Outra referência relevante para a construção narrativa foi o documentário *O mercado de notícias* (2014), de Jorge Furtado, baseado na peça *The staple of news*, do dramaturgo britânico Ben Jonson, encenada pela primeira vez em 1626. O filme de Furtado faz uma relação entre a peça de teatro e uma série de entrevistas acerca dos novos modos de produção do jornalismo.

<sup>6</sup> Teoricamente, o documentário se baseou especialmente na obra de Bill Nichols (2005), que considera o ato cinematográfico como uma representação social.

Ana Carolina Contato e Edna Mello. Juntos, eles contribuíram para a historicidade cronológica do telejornalismo no país. Mário Cacciaglia, Sábato Magaldi, Carolin Ferreira e Ferdinando Martins, por sua vez, auxiliaram na descrição narrativa do teatro no Brasil. Já os textos de Aline Maia e de Henri Jenkins trouxeram as explicações necessárias para a investigação da modernização dos meios de comunicação e convergência dos meios. Sobre o telejornalismo, a partir desse novo público, foram úteis as pesquisas de Iluska Coutinho *et al* e Laís de Souza.<sup>7</sup>

Em paralelo a tudo isso, buscamos traçar a relação entre o telejornalismo e o teatro por meio de análises de Michele Matos (2014), nos baseamos no conceito de “repórter-ator”, que diz respeito a repórteres/apresentadores/âncoras com experiência no teatro e que fazem uso dessa experiência enquanto jornalistas. Para ela, o termo faz jus a uma categoria especial de telejornalismo; não de modo determinante, mas no mínimo, contribuidor.

Sobre o conceito de performance, os estudos de Richard Schechner (2006) e Sylvie Roques (2017) foram fundamentais, revelando a performance como o ser, fazer, mostrar fazendo ou mesmo explicar fazendo uma ação, independente do que seja. Nesse sentido, para o indivíduo realizar uma performance, basta que tenha um único elemento: o corpo. E é a partir desse pressuposto que relacionamos a performance ao telejornalismo. Tainara Alba (2018) ainda complementa o pensamento dizendo que a performance é o elo entre o ator e o espectador, nessa perspectiva, encontramos mais uma referência que pode ser aplicada à reportagem de televisão.

Nossa intenção é também fazer com que a circulação do documentário estimule discussões sobre a importância de disciplinas relacionadas à *performance* e à teatralização como componentes obrigatórios nas graduações de Jornalismo. Entendemos que o comportamento corporal é extremamente importante para a aproximação ou o afastamento do público, motivo que por si só já justificaria a presença de conteúdos do teatro nas ementas dessas graduações.

---

<sup>7</sup> A descrição pormenorizada de tal historicidade e de todo este contexto relacionado à convergência das mídias, acompanhada da referência bibliográfica completa, pode ser encontrada no TCC de título homônimo, de Luiza Gurgel, defendido no curso de Comunicação Social-Jornalismo, na UERN, em 2021.

## 1 O teatro brasileiro

Antes de traçarmos o panorama de convergência entre o telejornalismo e o teatro, é importante entendermos como essa arte começou no Brasil.

A primeira manifestação considerada teatral no território brasileiro aconteceu no século XVI, quando o país – até então, terras desconhecidas – foi invadido pelos portugueses durante as Grandes Navegações. Nas naus, além do escrivão da frota de Pedro Álvares Cabral, vieram padres lusitanos com o objetivo de expandir o catolicismo numa tentativa de catequizar quem aparecesse no caminho. (CACCIAGLIA, 1980)

José de Anchieta foi o sacerdote deste período com mais notoriedade em sua capacidade de adaptação da mensagem de evangelização às tradições e à mentalidade indígena (CACCIAGLIA, 1980). Ele fazia parte da Companhia de Jesus e chegou ao Brasil aos 19 anos de idade. Anchieta não veio para terras brasileiras com objetivo de fazer teatro, no entanto, o fez; portanto, as encenações religiosas, consideradas espetáculos, constituem a origem do teatro brasileiro (NEVES, 2014).

Dois aspectos já podem ser notados com esse contexto: a ideia de convencimento da informação, já que o objetivo de José de Anchieta era persuadir os nativos de que aquela cultura lusitana era a ideal a seguir, para assim, colonizá-los; e a ideia de adaptabilidade para os costumes indígenas, uma vez que o padre buscou passar a mensagem que ele desejava a partir da pluralidade linguística oriunda no ambiente brasileiro, misturando as línguas estrangeiras com as locais e, por isso, preferindo um teatro mais imagético do que falado (NEVES, 2014).

Após as primeiras manifestações teatrais no Brasil (ainda em decorrência da chegada dos portugueses em terras brasileiras), a arte do teatro no país passou por altos e baixos – estes, mais frequentes – enquanto as encenações eram realizadas apenas por grupos religiosos e de cunho evangelizador. Do século XVI ao XVIII, autoridades eclesiásticas começaram a tomar atitudes mais rígidas, proibindo espetáculos nas igrejas (CACCIAGLIA, 1980). Isso fez com que autoridades civis percebessem a importância do teatro para a construção de segmentos sociais, como educação e política. Dessa forma, “a atividade teatral, expulsa das igrejas, encontrava seus novos e mais adequados templos nas várias Casas de Ópera e Casas de Comédia que começavam a florescer por toda parte, na segunda metade do século XVIII.” (CACCIAGLIA, 1980)

No decorrer dos anos, a arte teatral aperfeiçoou suas diversas destinações – fazer rir e chorar, entreter, satirizar, educar, incitar reflexão; divulgar ideias religiosas, sociais, políticas, culturais. Tudo isso, porém, ainda muito enraizado nos costumes europeus. Foi só em meados do século XIX que o teatro com roupagem cultural mais brasileira começou a surgir; Gonçalves de Magalhães foi um dos responsáveis por isso, na coordenação do grupo literário que introduziu o Romantismo no país (MAGALDI, 1997).

O novo ambiente que se organizou no Brasil, a partir dos indícios da independência consolidada em 1822 por Dom Pedro I, contribuiu para a construção de uma identidade nacional relacionada ao fazer teatro. “À abertura dos portos ao comércio livre, aos novos direitos políticos e ao incremento econômico, somou-se à criação de bibliotecas, museus, jornais e escolas superiores, e o incentivo da vida artística, dentro da qual o teatro se tornaria de fato uma vida regular.” (MAGALDI, 1997, p. 37). É nesse contexto que nasce o primeiro drama da história do Brasil, *Antônio José ou O poeta e a inquisição*, em 1838, criado por Gonçalves de Magalhães; no prefácio, a frase: “Lembrarei somente que esta é, se não me engano, a primeira tragédia escrita por um brasileiro, e única de assunto nacional.” (MAGALDI, 1997, p. 23)

Luís Carlos Martins Pena é outra figura que precisa ser lembrada neste primeiro momento do teatro brasileiro. Conhecido como criador da comédia, foi uma das personalidades mais ativas do teatro do século XIX no país (CACCIAGLIA, 1980)<sup>8</sup>, mesmo século em que surge o Realismo, quando “o teatro passa a se preocupar mais enfaticamente com a realidade objetiva que nos apresenta em nossa vida cotidiana” (RABELO; MAGALHÃES, 2019, p. 128). Agora, os personagens são inspirados em pessoas reais e é comum encontrar peças com teor satírico.

No mundo, enquanto alguns países se preparavam para enfrentar a Primeira Guerra Mundial, no Brasil das artes teatrais o dramaturgo Henrique Coelho Neto expandia seus trabalhos no teatro. Juntamente a ele, posteriormente, o jornalista Paulo Gonçalves também deixou o seu breve legado (CACCIAGLIA, 1980), ou seja, temos aqui um dramaturgo e jornalista, dualidade que se tornou cada vez mais comum a partir

---

<sup>8</sup> Outros nomes desse período foram Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Castro Alves e Araújo Porto Alegre (MAGALDI, 1997).

de então. Neste mesmo período, o jornalista Goulart de Andrade também foi mais uma figura a se destacar na dramaturgia brasileira.

Na cronologia da história do teatro brasileiro, a Semana de Arte Moderna de 1922 é considerada um importante episódio. Embora Décio de Almeida Prado (1917) questione a existência da arte teatral no movimento modernista, Ferdinando Martins (2012, p. 85) diz que “ainda que não tenha ocupado um lugar privilegiado, é possível enumerar muitas ligações do teatro modernista no Brasil com a Semana de 22. A própria eleição do Teatro Municipal [de São Paulo] como local para os três dias de evento é significativa.” Ele ainda acrescenta que, apesar da vontade de ruptura com o teatro, os efeitos da Semana de Arte Moderna tiveram “uma história coerente com o cenário das artes performáticas no qual se desenvolveu” (MARTINS, 2012, p. 85). Alguns dos principais nomes que fizeram a Semana de 1922 corroboram com essa relação, como Mário de Andrade e Oswald de Andrade, o qual, seis anos antes do movimento, escreveu peças teatrais, inclusive, em outros idiomas. (MARTINS, 2012).

A Semana de Arte Moderna pode ser observada, então, como uma ruptura com os modelos tradicionais europeus de fazer arte. Isso abriu portas para novos conceitos de produção, como a introdução de fenômenos psicológicos e problemas sociais nas peças de teatro (FERREIRA, 2008). Foi exatamente neste cenário que Álvaro Moreyra criou, no ano de 1927, a companhia Teatro de Brinquedos, no Rio de Janeiro, com o intuito de “tornar o teatro uma arte popular, que fizesse sorrir e ao mesmo tempo pensar, e que no último ato abrisse um mundo de reflexões.” (CACCIAGLIA, 1980, p. 100)

O espírito renovador da Semana de 1922 só veio se consolidar mesmo no Brasil quase vinte anos depois, quando, em 1938, criou-se a companhia carioca Os Comediantes, de Luísa Barreto Leite e Jorge de Castro, propondo um teatro mais sério, consciente e longe das regras tradicionais (CACCIAGLIA, 1980). Nesse momento, texto, cenografia e interpretação davam unidade ao espetáculo; a fase era de renovação, de uma nova era dramática. (PRADO, 1988)

A montagem do espetáculo *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, pela Companhia Os Comediantes, do Rio de Janeiro, em 1943, e a criação da Escola do Teatro Brasileiro da Comédia e da Escola de Arte Dramática de São Paulo, ambas no ano de 1948, foram marcos da história do teatro moderno (MARTINS, 2012). Nessa



década, o rádio já existia no Brasil desde 1922, o cinema ascendia e a televisão estava prestes a chegar.

Duas tendências dominavam esse período após a Segunda Guerra Mundial e pareciam configurar o teatro do futuro: a que vinha da França, trabalhando em torno de abstrações, mesclando filosofia e política, e uma dos Estados Unidos, mais concreta, com influência do cinema, mais intimista, naturalista e individualista, no sentido puro da palavra. “Os cenários, sem cortar as amarras com a realidade, começavam a se abrir para as fugas da imaginação, captando, lado a lado, graças à magia da iluminação, o objetivo e o subjetivo, os fatos reais e as digressões da memória afetiva” (PRADO, 1988, p. 49).

Após esse período de redescobrimto da identidade nacional, o teatro brasileiro passou por uma fase de crise política, econômica e até quanto à sua realização, muitas vezes impedida pelo regime da Ditadura Militar instaurada no Brasil, de 1964 a 1985 (FERREIRA, 2008). Diante desse contexto, a dramaturgia e a estética teatral tiveram que se adaptar ao silenciamento perpetrado pela censura. O Teatro de Arena, liderado principalmente por Augusto Boal, teve papel fundamental na redefinição da função do teatro como fórum político (FERREIRA, 2008); adicionando a ironia nas peças, com encenações de teor social. A instalação do Ato Institucional nº 5 (AI-5) intensificou, contudo, a censura e a repressão, provocando o fim do Teatro de Arena. Fim semelhante teve o Teatro de Oficina, outro grupo que sobrevoou o período ditatorial brasileiro, aprofundando-se no movimento da Tropicália. (FERREIRA, 2008).

O marco para a contemporaneidade do teatro no Brasil, após o fim do AI-5, em 1968, foi o lançamento do livro *Macunaíma*, de Mário de Andrade, transformado em encenação em 1978 (MAGALDI, 1997). No entanto, o restabelecimento de uma aparente normalidade não foi imediato. A nova linguagem pós-censura, segundo Magaldi (1997), foi ocupada, por muito tempo, pelo gênero *besteirol* que, diferente da comédia e da revista, ganhou rápida afeição e se espalhou por toda parte.

Quando a dramatização foi voltando aos holofotes, revelou nomes como Oduvaldo Vianna Filho, Osman Lins, Cleber Ribeiro Fernandes e João Bethencourt, sendo esse um dos dramaturgos brasileiros contemporâneos mais populares e fecundos. (CACCIAGLIA, 1980)



Também foi no final do século XX que passaram a surgir cursos de graduação e pós-graduação em Artes Cênicas e em Teatro. (FERREIRA, 2008) Do início do século XXI até os dias atuais, porém, ainda há poucos escritos sobre os desdobramentos do teatro contemporâneo. Martha Ribeiro (2017), porém, fala sobre um novo conceito de cena baseado numa estética da impermanência, adquirindo, portanto, mais fluidez e corporeidade – o que revela uma preservação maior da experiência cênica performática em oposição ao teatro representativo.

Paralelo ao teatro do corpo, da improvisação livre e com poucos recursos, outras formas de experiência vão buscar também recuperar ao teatro seu poder encantatório, investindo na capacidade material dos recursos midiáticos – como luz, cor, som, imagens virtuais –, mergulhando a cena numa proposta intermediática. (RIBEIRO, 2017, p. 85)

É nessa perspectiva que o laço entre o teatro e o jornalismo se estreita ainda mais, transparecendo, não só os aspectos físicos e visuais de similaridade com o profissional da notícia, mas também, aspectos subjetivos que se tornam mais nítidos a partir dos fatos históricos mundiais.

## **2 A convergência entre teatro e jornalismo**

Do século XXI até os dias atuais, autores, críticos e pesquisadores das artes no Brasil sentem uma certa dificuldade em conceituar e caracterizar esse novo fazer teatral. Isso porque o teatro vem passando por diversas transformações estéticas, dramáticas, ideológicas. Cristiane de Oliveira diz que teorias contemporâneas apontam o atual cenário das artes como “um campo dilatado, cheio de fendas e lacunas abertas para estudos e experimentações” (OLIVEIRA, 2017, p. 23), o que faz com que conceitos clássicos e antigos sejam levados ao questionamento e ao diálogo, perpassando entre novos elementos.

Nesse caso, “é possível diagnosticar essa prática espetacular acumulativa como uma nova categoria estética que, ultrapassado o velho paradigma Teatro=Drama, institui um híbrido entre teatro e performance” (RIBEIRO, 2017, p. 89). Para Richard Schechner (2006),

“realizar performance” é fazer algo no nível de um padrão – ter sucesso, ter excelência. Nas artes, “realizar performance” é colocar esta excelência em um show, numa peça, numa dança, num concerto. Na vida cotidiana, “realizar performance” é exhibir-se, chegar a extremos, traçar uma ação para aqueles que assistem. No século XXI, as pessoas vivem pelos meios da performance como nunca viveram antes. (SCHECHNER, 2006, p. 2).

Ele acrescenta, ainda, que também é possível compreender “realizar performance” a partir de quatro pontos: o “sendo”, como existência por ela mesma; o “fazendo”, como a atividade de todos que existem; o “mostrar fazendo”, que é o executar a ação; e o “explicar ‘mostrar fazendo’”, representando os estudos performáticos (SCHECHNER, 2006).

Nesse contexto, o teatro enquanto performance passa a carecer de um elemento primordial: o corpo. Natalie Ramirez (2017) afirma que esse item básico se torna o suporte, a atitude política, a arte não material. O que complementa a ideia de que “performances marcam identidades, dobram o tempo, remodulam e adornam o corpo, e contam histórias” (SCHECHNER, 2006, p. 2). Para Martha Ribeiro (2017, p. 90), é justamente o que o teatro contemporâneo vem fazendo, “produzindo, dentro de sua estrutura emancipada, novas formas de dramaticidade, isto é, novas formas de contar histórias.” Ao lado do corpo, o teatro é também linguagem, representação e acumulação de signos discursivos, de modo que o texto é representado pelo corpo do ator e percebido pelo espectador/plateia (ROQUES, 2017). Falar sobre identidade, performance, corpo, linguagem, discurso, histórias, é também referenciar outras linguagens, além do teatro, que requerem essa certa comunicação. Uma delas é, pois, o jornalismo. Em todos esses conceitos e pensamentos, o jornalismo se encaixa. Isso porque

as reflexões sobre *performance* estão numa perspectiva que afirma que a realidade é percebida através de interpretações que devem ser contextualizadas e atender diversos pontos de vista simultaneamente, e que a sua significação depende do conceito onde estão inseridas. Por meio desse entendimento sobre a *performance*, é possível dizer que essas características são semelhantes, senão iguais, às indispensáveis para o bom desempenho do trabalho do repórter, ou então do próprio jornalismo, que precisa ser contextualizado, atender a diferentes modos

de observar os fatos ou posicionamentos, e considerar sempre a realidade onde os fatos se encontram (ALBA, 2018, p. 84).

Outro elemento da performance que se encontra tanto no teatro quanto no jornalismo é a recepção (MOSTAÇO, 2009), cuja interpretação e percepção do receptor depende diretamente dos “diferentes modos em que a palavra escrita ou a audição da literatura oral são praticadas” (ALBA, 2018, p. 84). Dessa forma, no teatro, a teatralidade da performance não está no que o espectador enxerga, mas no seu próprio olhar, e isso acontece devido ao fato dessa interpretação ser

um produto mental propiciado pelas percepções e, para emergir, não depende de um palco, atores ou cenografia, mas tão somente de uma operação de linguagem intermediando um sujeito e um objeto. Por isso, a teatralidade e a performatividade seriam “filhas” do mesmo estímulo fenomenológico que fundamenta a mais simples experiência de um sujeito: o olhar. (MOSTAÇO, 2009, p. 39).

O estudo da performance, nesse caso, pode naturalmente ser pensado como identidade, enquanto reconhecimento sociocultural. Inclusive, isso se torna mais nítido quando o receptor ganha visibilidade no seu papel dentro da comunicação e, a partir daí, o universo midiático passa a se adaptar em busca desse novo telespectador (como vimos anteriormente no subcapítulo 1.3). “As transformações globais causam mudanças nos padrões de produção e consumo, e desta forma, produzem identidades novas e globalizadas” (COUTINHO *et al*, 2012, p. 2). No final, o que o consumidor da mídia compra é a identificação com aquele produto, vendido pelo convencimento, empatia e confiança – tríade básica num processo de encenação teatral, pois, caso contrário, o espectador sairia dizendo que não gostou da peça. No jornalismo, isso também acontece, só que de modo ainda mais intrínseco. Alba exemplifica essa associação quando diz que

os atores que possuem amor e compreensão pela atmosfera de uma *performance* sabem do vínculo que ela cria entre eles e o espectador. Essa atmosfera é o conjunto da atuação, que envolve ator, diretor, autor, cenógrafo, músicos, etc. Envolvido por ela, o espectador “atua” junto com o ator, reagindo com confiança e aprofundando a sua percepção. [...] Igualmente ocorre na reportagem de televisão. Por esse motivo, o investimento no conjunto da representação (imagens, sons, coerência, clima) é capaz de fazer o espectador/telespectador penetrar

nos aspectos da cena/reportagem, despertando os seus sentimentos e compreendendo o conteúdo. O processo de percepção se torna mais significativo. (ALBA, 2018, p. 86).

Richard Boleslavski (2006), por sua vez, fala sobre as seis principais lições de um mestre do teatro: 1. concentração; 2. memória da emoção; 3. ação dramática; 4. caracterização; 5. observação e 6. ritmo. Se refletirmos sobre essas premissas com o olhar do telejornalismo, elas podem se encaixar de alguma maneira. A concentração age de forma direta; a memória da emoção e a ação dramática podem servir de repertório para acessar determinado sentimento ao pronunciar uma notícia; a caracterização é um dos principais fatores para uma melhor compreensão da informação; a observação deve andar concomitantemente ao profissional; e o ritmo é executado em todo momento.

Outros elementos como a cenografia, o figurino, a maquiagem, a sonoplastia, a iluminação, o roteiro e a plateia são primordiais para uma encenação teatral. Todos esses itens estão presentes também numa performance telejornalística. Acreditamos que o profissional da notícia que já tenha vivenciado experiências no âmbito do teatro acaba tendo mais facilidade de se conectar com esses dispositivos de fala, voz, corpo, face, ritmo, concentração e descontração com responsabilidade. São eles os “repórteres-atores” (MATOS, 2014, p. 41), profissionais que inspiraram nosso estudo e que, acreditamos, sejam importante fonte de inspiração para a pesquisa em Jornalismo.

### **Considerações finais**

Teatro e telejornalismo. Por ser uma relação ainda pouco explorada cientificamente, tivemos dificuldades em encontrar bibliografia específica; mas insistimos em leituras bibliográficas das duas áreas, buscando, ainda, relatos de profissionais que tiveram contato com as duas. Assim, aos poucos, a relação se tornou melhor desenhada. Em paralelo a este desenho, a construção narrativa do documentário *O repórter en-cena* nos mostrou que o teatro pode, sim, trazer uma contribuição positiva para a formação e aperfeiçoamento da performance telejornalística, uma vez que existem elementos que convergem entre as duas áreas. Nesse ínterim, é possível percebermos que o teatro disponibiliza uma série de ferramentas e dispositivos

corporais que reforçam a intenção do telejornalista. Profissionais da notícia que têm um passado ou até mesmo um presente na arte teatral acessam, portanto, recursos interpretativos com mais facilidade – o que não é uma condição, que fique bem explicitado.

Compreendemos que a relação teatro-telejornalismo, quando explorada favoravelmente – sem a intenção, por exemplo, de promover o sensacionalismo – beneficia o estreitamento entre o telejornalista e o telespectador; característica cada vez mais almejada pelo novo formato de produção do jornalismo e para o novo perfil de consumidor midiático.

Precisamos deixar claro, contudo, que falar sobre um ponto de similaridade entre teatro e jornalismo não quer dizer que a profissão da notícia é um teatro, principalmente no sentido de falsear a notícia. Ambas as linguagens são constituídas por características próprias, e uma existe independentemente da outra. O jornalismo lida com fatos e com a manifestação pura da realidade, o teatro se baseia em fatos não necessariamente reais, mas representados.

O ponto chave desta questão é que o teatro pode aprimorar técnicas necessárias para uma melhor comunicação do jornalista perante o público, aperfeiçoar a representação. E isso acontece por causa da performance criada, adaptada e moldada para o objetivo de alcançar e manter maior audiência. A performance, neste caso, é o elo básico de intersecção entre o teatro e o telejornalismo, uma vez que, em ambas as áreas, é através dela que os signos comunicacionais são desenvolvidos, como voz, corpo, fala, roteiro, gestos, sorrisos, dicção, figurino, desenvoltura; enfim, elementos que compõem a interpretação dos fatos.

Ao fim desta pesquisa e concepção do documentário, concluímos que a relação teatro-telejornalismo se dá intuitivamente, na tentativa de humanizar a informação, trazendo empatia, proximidade e identificação, fazendo com que a notícia chegue mais rapidamente no entendimento de quem está assistindo. É nesse sentido que deixamos um último ponto, que consideramos também essencial ao nosso estudo: a importância de alguma disciplina voltada para o teatro na grade curricular dos cursos de Jornalismo ou Comunicação Social. Ter um olhar especial para a arte teatral nessa formação acadêmica pode se tornar um diferencial na vida desse estudante. O teatro pode ser,

assim, não uma condição, mas uma colaboração efetiva para uma melhor identidade e reconhecimento naquilo que se assiste.

### **Referências bibliográficas**

ALBA, Tainara. **Performance telejornalística**: um estudo sobre as experiências de Glória Maria no Globo Repórter. Monografia (Graduação em Comunicação Social - Jornalismo) - Universidade de Caxias do Sul. Caxias do Sul, p. 319, 2018.

BOLESLAVSKI, Richard. **A arte do ator**: as primeiras lições. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

CACCIAGLIA, Mário. **Pequena história do teatro no Brasil**: quatro séculos de teatro no Brasil. São Paulo: T. A. Queiroz: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980.

COUTINHO, Iluska; BARA, Gilze; VARGAS, Renata. **A queda da bancada e as mudanças históricas na cena de apresentação dos telejornais**: em busca da aproximação e criação de identidade com o público. XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste. Ouro Preto: Intercom, 2012.

FECHINE, Yvana. **Performance dos apresentadores dos telejornais**: a construção do *éthos*. Revista Famecos, Porto Alegre, n. 36, p. 69-76, agosto 2008.

FERREIRA, Carolin Overhoff. **Uma breve história do teatro brasileiro moderno**. Revista Nuestra América, Portugal, n. 5, p. 131 a 143, 2008.

MAGALDI, Sábado. **Panorama do teatro brasileiro**. 6ed.. São Paulo: Global Editora, 1997.

MAIA, Aline Silva Corrêa. **O telejornalismo no Brasil na atualidade**: em busca do telespectador. XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, São Paulo, maio, 2011.

MARTINS, Ferdinando. **O palco dos modernos**: o teatro e a semana de 22. Revista USP, São Paulo, n. 94, p. 83-92. jun/ago, 2012.

MATOS, Michele. **O repórter-ator**: A Convergência Intuitiva Entre Teatro e Jornalismo. Monografia (Graduação em Comunicação Social - Jornalismo) - Faculdade de Comunicação, Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, p. 91, 2014.

MOSTAÇO, Edécio. **Sobre performatividade**. Santa Catarina: Letras Contemporâneas, 2009.  
NEVES, Larissa de Oliveira. **José de Anchieta: origens do teatro brasileiro?** Campinas: Unicamp, 2014.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 5 ed.. São Paulo: Papirus Editora, 2005.

OLIVEIRA, Cristiane Souza de. **Do teatro à performance: um lugar de colapso**. Revista Landa, Santa Catarina, v. 6, n. 1, p. 22-40, 2017.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno: 1930-1980**. 1ed.. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

RABELO, Andréa da Silva; MAGALHÃES, Yuri de Andrade. **Do teatro realista ao teatro do real**. Revista Sala Preta, São Paulo, v. 19, n. 2, p. 125-136, 2019.

RAMIREZ, Natalie Mireya Mansur. **O que é performance?: entre contexto histórico e designativos do termo**. Arteriais: Revista do PpgArtes, Belém-PA, n. 4, julho, 2017.

RIBEIRO, Martha. **Teatro contemporâneo brasileiro: a narrativa como estratégia ao real: Batistério e O pão e a pedra**. O Eixo e a Roda, Belo Horizonte, v. 26, n. 1, p. 85-102, 2017.

ROQUES, Sylvie. **O corpo performativo: questões da cena contemporânea**. Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 7, n. 1, p. 4-18, jan/abr 2017.

SCHECHNER, Richard. 2006. **O que é performance?**, em Performance studies: an introduction, second edition. New York & London: Routledge, p. 28-51.