



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA CON-**  
**TEMPORÂNEAS**

**JULIANA FREIRE GUTMANN**

**FORMAS DO TELEJORNAL**  
**UM ESTUDO DAS ARTICULAÇÕES ENTRE VALORES JORNALÍSTICOS E LIN-**  
**GUAGEM TELEVISIVA**

**SALVADOR**  
**2012**

**JULIANA FREIRE GUTMANN**

**FORMAS DO TELEJORNAL  
UM ESTUDO DAS ARTICULAÇÕES ENTRE VALORES JORNALÍSTICOS E LIN-  
GUAGEM TELEVISIVA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, como requisito para a obtenção do grau de Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas.

Orientadora: Prof. Dra. Itania Maria Mota Gomes

**SALVADOR  
2012**



*Para Tom, Alice e Mario*

## AGRADECIMENTOS

A Itania Gomes, orientadora querida, pela confiança, compromisso exemplar e, acima de tudo, pela generosidade intelectual.

Aos colegas do Grupo de Pesquisa Análise de Telejornalismo, pelo prazeroso esforço conjunto de produzir conhecimento. Um agradecimento especial a minha amiga Jussara Maia, Valéria Vilas-Boas e Fernanda Mauricio, a qual também agradeço pelas valiosas contribuições na minha banca examinadora.

Aos professores Jeder Janotti Jr., referência na minha formação acadêmica, Bruno Souza Leal e Gislene Silva, pelas leituras cuidadosas na avaliação desta tese. À professora Maria Carmen Jacob pelo sorriso cúmplice nas horas precisas.

A Fritz, maior incentivador intelectual, e Emília, companheira incansável, pela cumplicidade nesta e em tantas outras jornadas. A Zezé, Dinho, Márcia, Isabela, Ilka, Mana, Elis, Iami, Ian, Clara, Nara, Gabriel e Arlene, meu território seguro.

Aos amigos que, de diferentes formas, testemunharam a produção desta tese: Rafaela Carrijo, Lílian Reichert, Ana Cristina Spannenberg, Edson Dalmonte, Teresa Levin, Tatiana Levin, Ana Rosa Marques, Danilo Scaldaferrri, Luísa Saad, Leda Lessa e Carlos Freitas.

A Capes pelo apoio para a realização da pesquisa e ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA pelo inestimável estímulo acadêmico.

GUTMANN, Juliana Freire. **Formas do telejornal**: um estudo das articulações entre valores jornalísticos e linguagem televisiva. 2012. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2012.

## RESUMO

Através de uma abordagem fundada em aspectos textuais, discursivos e culturais, investiga-se articulações entre valores de legitimação do jornalismo, especificamente os de interesse público e atualidade, e a linguagem televisiva. O problema é discutido no marco do principal formato informativo da televisão, o telejornal, tomando como *corpus* de análise 15 telejornais de rede transmitidos no Brasil em TV aberta. A tese se dedica à análise do telejornal em sua dimensão comunicacional numa defesa de que, ao se apresentar na versão televisual, o jornalismo forja valores discursivos a partir de necessárias articulações com recursos televisivos. Entende-se que o agenciamento de sentidos das formas do telejornal se relaciona não simplesmente aos dispositivos tecnológicos, mas aos usos e apropriações culturais que fazemos dele, o que também é válido para os valores discursivos do jornalismo, compreendidos enquanto construções socioculturais. As análises demonstram que valores discursivos do jornalismo em associação com dispositivos televisuais funcionam enquanto estratégias de comunicabilidade do telejornal. Os usos de dispositivos televisivos pelos programas evidenciam um movimento de proximidade com o telespectador em que a disputa por autoridade se vale de uma nova lógica pautada em simulações de diálogos com o público, mediadores que se fazem confundir com suas representações pessoais, reconhecimento do caráter amador dos registros audiovisuais. Ao buscar identificar marcas de reconhecimento social do telejornalismo, o trabalho coopera para a construção de um caminho metodológico para a análise de gênero televisivo, que permita pensar as estratégias de comunicabilidade do telejornal do ponto de vista das suas formas expressivas. A apropriação analítica do objeto de pesquisa demonstra a produtividade do diálogo entre os estudos culturais e a semiótica, vista aqui como uma profícua ferramenta de análise dos produtos e linguagens da cultura midiática. Formulações teórico-metodológicas são problematizadas com base no trabalho interpretativo, o que justifica o percurso de pesquisa desta tese que parte da análise para, então, problematizar seus referenciais conceituais. O percurso se adéqua à pesquisa de cunho eminentemente analítico que, além dos resultados obtidos com a interpretação das formas do telejornal contemporâneo, tem o processo de investigação, também, como objeto.

**Palavras-chave:** Telejornal. Linguagem Televisiva. Jornalismo. Gênero Televisivo.

GUTMANN, Juliana Freire. **Forms of TV News**: a study of articulations between journalistic values and television language. 2012. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2012.

### ABSTRACT

Through an approach based on textual, discursive, and cultural aspects, this work examines the interconnections between the values of journalism's legitimacy—particularly those of public and current interest—and the language used in television. The issue is discussed within the framework of the main informative television format, TV news broadcasting, with a corpus comprised of 15 TV news programs aired on Brazilian open television. This thesis focuses on the analysis of TV news communicative dimension and defends that journalism presented through the television medium generates discursive values based on the necessary connections with television resources. It is understood that the mediation of meanings of the TV news forms is related not only to the technological devices, but also to the cultural uses and appropriations that we make of this genre. This view also applies to the discursive values of journalism, seen as sociocultural constructions. The analyses demonstrate that discursive values of journalism, in association with television devices, work as communicability strategies of TV news broadcasting. The uses of television devices by the TV news programs show closeness to spectators. The struggle for authority relies on a new logic, based on simulated dialogs with the public, mediators who are not detached from their personal representations, and the acknowledgement of the amateur nature of audiovisual media. Seeking to identify aspects of social recognition of TV news, this work helps construct a methodological route for the analyses of television genre that enables the communication strategies used in TV news to be studied from a perspective of its forms of expression. Analytical appropriation of the research object demonstrates the productivity of the dialog between cultural studies and semiotics, seen here as a fruitful tool for analyzing the products and languages of the media culture. Theoretical and methodological formulations are investigated based on interpretative work. This justifies the research route of this thesis, which starts from analysis and then investigates conceptual references. The route is appropriate for analytical research that also has the investigation process as its objective, besides the results obtained with the interpretation of the forms of contemporary TV news broadcasting.

**Key words:** TV news. Television Language. Journalism. Television Genre.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: <i>Takes</i> de entrada ao vivo do <i>Jornal da Record</i> .....	72
Figura 2: Imagem ao vivo da cidade de Porto Alegre ( <i>Bom Dia Brasil</i> ) ...	74
Figura 3: Montagem do <i>take</i> de ao vivo para <i>take</i> da reportagem ( <i>Jornal do SBT</i> ) .....	78
Figura 4: Imagens ilustrativas de VT do <i>Jornal da Record</i> .....	84
Figura 5: Plano geral dos apresentadores do <i>Jornal da Record</i> .....	89
Figura 6: Imagens da conversa entre apresentadores do <i>Bom Dia Brasil</i> ..	92
Figura 7: PG das apresentadoras e divisão da tela em janelas no <i>Jornal da Record</i> .....	93
Figura 8: Vinheta do <i>Bom Dia Brasil</i> , <i>Fala Brasil</i> e <i>Primeiro Jornal</i> , e cenários do <i>Jornal do SBT manhã</i> e <i>Bom Dia Brasil</i> .....	96
Figuras 9: Vinhetas do <i>Rede TV News</i> , <i>Jornal da Record</i> e <i>SBT Brasil</i> , e cenários do <i>Rede TV News</i> e <i>Jornal do SBT</i> .....	97
Figura 10: PA próximo, PA afastado ( <i>Jornal da Band</i> ) e PP ( <i>Jornal da Noite</i> ) .....	109
Figura 11: <i>Travelling</i> e <i>zoom in</i> na abertura do <i>Jornal da Globo</i> .....	110
Figura 12: <i>Zoom out</i> , <i> fusão</i> e <i>travelling</i> no fechamento do <i>Jornal Nacional</i> .....	111
Figura 13: <i>Zoom out</i> na passagem de bloco do <i>SBT Brasil</i> .....	111
Figura 14: <i>Zoom in</i> no apresentador Ricardo Boechat do <i>Jornal da Band</i> .....	112
Figura 15: Apresentadores do <i>Jornal da Record</i> .....	114
Figura 16: Conversa entre apresentadores enquadrados em PG ( <i>Jornal do SBT Manhã</i> ) .....	115
Figura 17: Conversa entre apresentadores enquadrados em PG ( <i>Jornal Hoje</i> ) .....	116
Figura 18: Enquadramentos de conversa com comentarista: PG e PA ( <i>Jornal da Globo</i> ) .....	122
Figura 19: Comentarista em PA posicionado fora do estúdio ( <i>Rede TV News</i> ) .....	123
Figura 20: Imagens ilustrativas de VT do <i>Jornal do SBT Manhã</i> .....	130
Figura 21: Imagens ilustrativas de passagem de VT do <i>Jornal Nacional</i> ..	137
Figura 22: Imagens ilustrativas de VT do <i>Jornal do SBT</i> .....	149
Figura 23: Imagens da primeira sequência de VT do <i>Jornal Hoje</i> .....	152
Figura 24: Imagens ilustrativas de reportagem do <i>Jornal Nacional</i> .....	156
Figura 25: Imagens da câmera de segurança em VT do <i>Fala Brasil</i> .....	158
Figura 26: Imagens ilustrativas da sequência inicial de VT do <i>Bom Dia Brasil</i> .....	162
Figura 27: Sequência de <i>takes</i> de passagem de VT do <i>Jornal da Globo</i> ...	167
Figura 28: Imagem de passagem de VT do <i>Jornal da Globo</i> .....	168
Figura 29: Imagens ilustrativas de VT do <i>Jornal Nacional</i> .....	173
Figura 30: Imagens ilustrativas de reportagem do <i>Jornal da Record</i> .....	180
Figura 31: Mapa das mediações .....	210
Figura 32: Conceito de gênero no centro do mapa das mediações conforme Itania Gomes .....	211

## SUMÁRIO

<b>COORDENADAS .....</b>	<b>10</b>
<b>PARTE I – ROTA ANALÍTICA: ESTRATÉGIAS TELEVISIVAS DE CONFORMAÇÃO DO DISCURSO JORNALÍSTICO .....</b>	<b>25</b>
<b>1 MARCO ZERO: DOS VALORES JORNALÍSTICOS EM DISCUSSÃO .....</b>	<b>26</b>
1.1 INTERESSE PÚBLICO EM DISPUTA .....	29
1.2 ATUALIDADE COMO MARCADOR DE COTIDIANIDADE .....	42
<b>2 BÚSSOLA: DISPOSITIVOS NORTEADORES DO PERCURSO .....</b>	<b>50</b>
2.1 TRANSMISSÃO DIRETA .....	51
2.2 PERFORMANCE DOS SUJEITOS DE FALA .....	53
2.3 ELEMENTOS DE COMPOSIÇÃO AUDIOVISUAL .....	58
<b>3 TRAJETO DOS EFEITOS DE INSTANTANEIDADE E SIMULTANEIDADE .....</b>	<b>67</b>
3.1 SIMULAÇÕES DO INSTANTE DO FATO NO DIRETO E NO GRAVADO .....	70
3.2 CONCOMITÂNCIA TEMPORAL NA REPORTAGEM .....	81
3.3 ANCORAGEM DO PRESENTE PELA CENA DE APRESENTAÇÃO .....	87
<b>4 TRAJETO DOS EFEITOS DE CONVERSAÇÃO E PARTICIPAÇÃO .....</b>	<b>99</b>
4.1 CONTEXTO DIALOGAL NA BANCADA: MEDIADOR, INTERLOCUTOR E TEMPO-ESPAÇO .....	104
4.2 VERSÕES DO ENUNCIATÁRIO CONVOCADAS PELO REPÓRTER: TESTEMUNHA, CÚMPLICE, PERSONAGEM .....	124
<b>5 TRAJETO DOS EFEITOS DE VIGILÂNCIA E REVELAÇÃO .....</b>	<b>143</b>
5.1 POÉTICA DO REGISTRO AMADOR .....	145
5.2 CENÁRIOS E CORPOS CONFORMADORES DE MEDIAÇÃO <i>IN LOCO</i> .....	163
<b>PARTE II - RASTRO METODOLÓGICO: CONTRIBUIÇÕES PARA ANÁLISE DO TELEJORNALISMO .....</b>	<b>186</b>
<b>1 TERRITÓRIO: DISCUSSÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA DA ABORDAGEM PROPOSTA .....</b>	<b>187</b>
1.1 MEDIAÇÕES TELEVISIVAS: UMA TRAVESSIA PELOS TEXTOS .....	188
1.2 GÊNERO TELEVISIVO NO CENTRO DO MAPA DAS MEDIAÇÕES .....	201
1.3 APROPRIAÇÕES SEMIÓTICAS PARA A ANÁLISE DOS FORMATOS .....	218
1.3.1 Textualidade .....	221
1.3.2 Contexto Comunicativo .....	227

<b>2 DE VOLTA AOS TRAJETOS: FORMAS EXPRESSIVAS DO TELEJORNAL CONTEMPORÂNEO (MARCAS DE GÊNERO, LUGARES DE MEDIAÇÃO) .....</b>	<b>231</b>
2.1 CONTEXTO COMUNICATIVO DO FORMATO: RELAÇÃO ENTRE PRODUÇÃO E RECONHECIMENTO DA NOTÍCIA NAS TEXTUALIDADES .....	234
2.2 ENTRE <i>TECNICIDADES</i> E <i>RITUALIDADES</i> : FORMAS CONTEMPORÂNEAS DE ATUALIDADE E INTERESSE PÚBLICO .....	239
<b>RETA FINAL: REFLEXÕES SOBRE O PERCURSO .....</b>	<b>252</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>257</b>
<b>GLOSSÁRIO DE TERMOS TÉCNICOS .....</b>	<b>266</b>

## COORDENADAS

*Imagens do dia.* O primeiro telejornal brasileiro a ir ao ar em 1950, pela extinta TV Tupi de São Paulo, apesar de reforçar em seu nome uma forma televisiva, restringia-se ao discurso verbal. Isso era explicado pela forte referência do rádio como principal meio de comunicação e pelas dificuldades técnicas dos primeiros anos da TV no Brasil. Os noticiários, transmitidos diretamente do estúdio, limitavam-se a reproduzir a linguagem radiofônica, sem valorizar as potencialidades audiovisuais nas coberturas externas. Sessenta anos se passaram e o telejornal se firmou como um dos produtos de maior prestígio da televisão brasileira. Com o desenvolvimento midiático, a transmissão direta e a fotografia se aliaram a outros dispositivos de linguagem - relacionados às potencialidades sonoras e imagéticas do audiovisual, possibilidades interventivas dos processos de edição, atuações performáticas dos apresentadores etc.- de modo a configurar formas específicas do que hoje reconhecemos enquanto telejornal.

Permito-me construir essa elipse da trajetória do telejornalismo brasileiro para argumentar que ele não nasce como hoje o compreendemos, mas é construído culturalmente. A constituição de formas específicas do jornalismo televisivo, cujas marcas são compartilhadas pelas instâncias de produção e reconhecimento da notícia, é fruto do incremento tecnológico concebido e apropriado em determinados contextos políticos, econômicos e sociais. Nessa argumentação, ganha relevo o sentido de processo de formação fundamentado por Williams (1997), que indica que o jornalismo, assim como o telejornalismo, articula-se à cultura e está sempre em construção.

A importância cultural que a televisão e o telejornalismo assumiram no Brasil, no entanto, ainda não foi capaz de suscitar o refinamento de métodos de análise dos seus produtos e linguagens. As abordagens mais frequentes reproduzem os discursos sobre a TV como um fenômeno de massa, de grande impacto na vida social, e realizam análises de cunho sociológico para verificar a extensão da influência. Essas pesquisas têm, sem dúvida, o mérito de produzir conhecimento de cunho social, histórico, político e econômico da televisão. Contudo, a pouca ênfase dada às materialidades televisivas tem como resultado a fragilidade metodológica e teórica no que diz respeito à interpretação dos seus modos de produção, estratégias de geração de sentido e especificidades dos produtos (GOMES, I., 2010).

Além disso, se, por um lado, as discussões acadêmicas avançam em relação ao jornalismo, pouco conhecimento sistemático se produziu sobre suas especificidades na articulação

com o campo televisivo. O interesse dos estudos geralmente se volta para o sentido que o telejornalismo dá ao acontecimento sob o pretexto de informar, questão que, apesar de pertinente, concentra-se no conteúdo das produções e não contempla a dimensão televisual dos programas. Prova disso é a bibliografia disponível para o ensino da disciplina, que se resume aos manuais de técnica e produção centrados em regras de apuração e aspectos da linguagem verbal, desconsiderando a materialidade dos produtos no que se refere às suas formas ou fazendo uma abordagem tecnicista desses aspectos.

Esta tese procura preencher parte dessa lacuna ao se voltar para a análise do telejornalismo em seu aspecto formal, numa defesa de que, na TV, os efeitos pretendidos pelo jornalismo se relacionam a dispositivos expressivos próprios do meio, os quais dão forma aos fatos midiáticos. Sustenta-se que, ao se apresentar na versão televisual, o jornalismo forja valores discursivos a partir de necessárias articulações com recursos televisivos. Ao deslocar o foco majoritário dado, no âmbito acadêmico, aos apelos noticiosos referentes aos conteúdos dos programas, reivindica-se que a produção e interpretação do telejornalismo devem também considerar sua dimensão formal.

Diante disso, a tese investiga, através de uma abordagem fundada em aspectos discursivos, textuais e culturais, articulações entre linguagem televisiva e valores constitutivos do jornalismo que caracterizam as produções telejornalísticas. O problema apresentado é discutido no marco do principal formato do jornalismo na TV, o telejornal, também tomado enquanto subgênero relacionado ao gênero telejornalismo<sup>1</sup>. Nessa perspectiva, busca-se contribuir para o aprofundamento das pesquisas referentes aos gêneros televisivos.

O questionamento que dá origem à pesquisa parte da inquietação com o modo hegemônico a partir do qual é vista a relação entre jornalismo e estratégias da linguagem televisiva no âmbito dos estudos de comunicação. Se, por um lado, a produção televisiva encontra-se em um rico momento de convergência – Stam (2003), por exemplo, chega a sustentar que o cinema e a TV são agora vistos em um *continuum*, e não mais como antíteses, com grande dose de fertilização cruzada em termos de recursos humanos, financeiros e mesmo estéticos (2003, p.345) –, ainda são escassos os trabalhos acadêmicos interessados em investigar as dimensões formais da TV, principalmente quando se trata de produções telejornalísticas. E quando o tratamento televisivo que a informação jornalística recebe ganha algum relevo, as constatações normalmente reforçam seus efeitos “não jornalísticos” pautados em expressões como tabloidização da notícia,

---

<sup>1</sup> Programas jornalísticos, como o telejornal, programas de debate, de entrevista, temáticos (de jornalismo econômico, esportivo, rural, cultural etc.), são tomados como variações específicas da programação televisiva, cujas marcas do campo jornalístico estão em negociação com o campo televisivo. Nessa abordagem são pensados enquanto formatos ou subgêneros do gênero televisivo telejornalismo (ou programa jornalístico televisivo).

showjornalismo, sensacionalismo e entretenimento, numa perspectiva depreciativa das produções. Esta tese parte de uma perspectiva contrária ao apresentar a seguinte hipótese de trabalho: no telejornal, os efeitos de sentido pretendidos pelo discurso social da instituição jornalismo articulam-se às estratégias materiais específicas da linguagem televisiva.

Nessa perspectiva, parece-me que essa aproximação, geralmente qualificada como “de entretenimento”, pode também ser compreendida como modo de autenticar o discurso jornalístico e não algo nocivo *a priori*. Por isso, o interesse pelas articulações: entre performances de apresentadores e repórteres e sentidos de participação, entre enquadramentos de câmera e a ideia de atualidade e relevância, entre tratamento da imagem e o sentido de vigilância etc. Sustentar, no entanto, a legitimidade de tais estratégias não significa admitir que elas sejam, em si, profícuas para a formação cidadã do consumidor de notícia, tampouco pressupor que efeitos pretendidos se revertam automaticamente em práticas sociais.

Ao contrário, admite-se, como demonstram as análises aqui apresentadas, que essas articulações podem ser acionadas como estratégias de simulação de atualidade e interesse público; bem como meros artifícios de promoção de comoção. Isso porque as formas televisivas não são um fim em si, mas meio expressivo. A atuação performática de um apresentador de telejornal, por exemplo, não é, em si, algo positivo ou nocivo para o jornalismo, mas uma estratégia que, quando vista em articulação com os valores do campo, pode surtir efeitos de sentido de conversação e participação da audiência no debate público, assim como pode provocar distanciamento do espectador e esvaziamento da sua interação no debate. O que salienta, portanto, é a recusa em traçar efeitos *a priori* antes de observar como tais articulações são, de fato, operadas no objeto empírico desta tese.

A abordagem se pauta no entendimento de que o agenciamento de sentidos das formas do telejornal se relaciona não simplesmente aos dispositivos tecnológicos, mas aos usos e apropriações culturais que fazemos dele. O mesmo vale para os valores discursivos do jornalismo, compreendidos enquanto construções socioculturais partilhadas pelas instâncias de produção e de consumo da notícia. O telejornalismo é, assim, considerado uma instituição social cujos discursos de autolegitimação são configurados de modo articulado a sua dimensão de forma cultural. Esse pressuposto teórico indica uma aproximação do trabalho com os estudos culturais, sobretudo os de origem inglesa e latino-americana, que nos levam a olhar o jornalismo, a televisão e o telejornalismo levando em conta o diálogo estabelecido com o público, a cultura e seus valores.

Dada esta primeira coordenada sobre o problema que originou a pesquisa e seu marco

teórico, parto para as indicações a respeito do que tomei por valores discursivos e elementos expressivos da TV. Começo pelos valores com uma ressalva: este trabalho não se propõe a debater as condições contemporâneas de atuação dos princípios legitimadores do jornalismo, tampouco apresentar o estado da arte sobre o campo. Contudo, se a intenção é aqui problematizar as relações entre o discurso jornalístico e as estratégias materiais desse discurso no âmbito televisivo, é necessário inicialmente perguntar: de quais valores do campo se partiu?

Numa concepção baseada nos estudos culturais, e acolhida por esta pesquisa, o jornalismo é discutido enquanto uma construção social. Ou seja: o entendimento de que o jornalismo tem como função tornar disponíveis acontecimentos para um público, com base nos pressupostos de verdade e relevância e em valores como atualidade e interesse público, é fruto do desenvolvimento histórico e cultural. Por isso, é fundamental entender tais caracterizações sociais não como paradigmas estáveis, mas como configurações valorativas responsáveis por uma espécie de autonomia discursiva do campo. A ideia de processo, fundamentada por Raymond Williams, ganha sentido relevante aqui, pois indica que o jornalismo se articula com a cultura e está permanentemente em construção.

Localizar historicamente a constituição do que se costuma denominar de jornalismo moderno significa considerar a relação entre jornalismo, cultura e sociedade. Significa compreender que as marcas discursivas do jornalismo são construídas e constantemente reconfiguradas em razão de contextos históricos, sociais e econômicos. Na sua origem, por exemplo, o jornalismo não é caracterizado como um relato retoricamente objetivo e imparcial; ao contrário, a imprensa burguesa nasce, na formação da Europa moderna, no interior da esfera civil, com forte caráter opinativo, como meio político de discussão contra o estado absolutista (SCHUDSON, 1978).

Ao dialogarem com esse argumento de Raymond Williams, autores como Peter Dahlgren, Colin Sparks, Henrik Ornebring, Michael Schudson e Mark Deuze demonstram que as premissas do jornalismo (interesse público, atualidade, autonomia, objetividade etc.), bem como suas manifestações midiáticas, modificam-se em função de transformações sociais, políticas e econômicas, inovações tecnológicas, concorrência entre veículos etc. Nesses termos, ao serem tomadas enquanto construções sociais historicamente situadas, pressuposto que nos afasta da defesa de paradigmas estáveis, o entendimento dessas premissas deve levar em conta articulações com os contextos culturais e usos por parte dos consumidores da notícia.

Mark Deuze (2005), em um estudo sobre as influências das novas tecnologias e do multiculturalismo na construção da ideologia jornalística, categoriza cinco valores constitui-

vos do discurso sobre a instituição: objetividade, senso ético, interesse público, autonomia e imediaticidade. Enquanto típicos ideais apresentados pela literatura disponível, esses princípios funcionariam como construtores de credibilidade para o campo. Essa fundamentação discursiva é concebida por esta tese sob dois horizontes distintos e complementares. No primeiro, o discurso de autolegitimação se funda com base num determinado modo de conduta, princípio normativo do “como deve ser”, apropriado como parâmetro de desempenho no processo de construção da notícia. Nesse horizonte, transitam os princípios de objetividade e senso ético indicados por Deuze, que parecem legislar sobre os procedimentos que orientam decisões tomadas pelos profissionais e organizações ao longo da produção jornalística. Guerra (2008), por exemplo, aproxima a ideia de objetividade jornalística a uma espécie de método pelo qual os jornalistas conhecem os fatos. Enquanto pilar ético e técnico da instituição, a objetividade se relacionaria a técnicas cognitivas que buscam contemplar a qualidade jornalística pautada nos parâmetros de verdade e relevância (GUERRA, 2008). Pelo segundo ponto de vista, a legitimidade do jornalismo é construída em termos de função da instituição, numa espécie de convicção social do seu valor. Se, na primeira dimensão, estão princípios de conduta, nesta segunda reside o estatuto valorativo do campo, que responde pelo discurso social sobre a razão de ser do jornalismo. Nesse âmbito, estariam, nos termos de Deuze, os ideais de interesse público, autonomia e imediaticidade.

Na abordagem feita por esta pesquisa, pautada na interpretação de valores jornalísticos a partir de suas formas televisuais, a noção de interesse público engloba a ideia de autonomia e responde pelo modo de o jornalismo se autolegitimar enquanto servidor da opinião pública, do cidadão, da sociedade, e cuja atuação dependeria de uma suposta independência política e liberdade de expressão. De maneira complementar, a imediaticidade se relaciona à atualidade, valor que diz sobre o sentido social de aderência entre o tempo das ações cotidianas e o tempo de produção e consumo da notícia, fazendo das enunciações jornalísticas parte da experiência cotidiana do cidadão. Numa perspectiva semelhante, Klaus Bruhn Jensen (1986) também destaca atualidade e interesse público como princípios valorativos do jornalismo, quando propõe que os referenciais discursivos da notícia na TV sejam norteados pelo caráter recente do fato, instantaneidade da divulgação, expectativa e interesse da audiência em relação ao publicizado (1986, p.55).

Pela noção de interesse público, o jornalismo pode ser concebido como uma instância de troca simbólica entre discursos e um público para quem estes possam ser considerados relevantes – relevância cujo reconhecimento é partilhado entre as esferas de produção e con-

sumo da notícia. Ou seja, as ações, situações e discursos são construídos e reconhecidos enquanto notícia porque se relacionam com temporalidades e práticas culturais da vida cotidiana. Assim, ao se associar a uma mitologia que o coloca na posição de servidor do interesse público, o jornalismo tem no tempo presente – traduzido pelo valor de atualidade – uma espécie de marcador social através do qual se tem acesso aos contornos de mundanidade. Atualidade e interesse público se impõem, portanto, como valores discursivos centrais do telejornalismo, atuando enquanto qualidades de distinção do campo.

Quando observados no telejornal em articulação com elementos da linguagem televisiva, esses valores são traduzidos por correlatos de mesmo campo semântico organizados por esta tese em seis categorias valorativas – instantaneidade, simultaneidade, conversação, participação, vigilância e revelação – construídas com base num estudo prévio do material empírico. Tais categorias relacionam-se aos sentidos de tempo presente e interesse público produzidos pelas apropriações de dispositivos televisivos característicos do telejornal, especialmente a transmissão direta, a performance dos sujeitos de fala e elementos do audiovisual, os quais são apresentados mais à frente. Essa apropriação conceitual objetivou identificar possibilidades de trabalhar valores discursivos de modo articulado a materialidades televisuais, o que significa que, se não dão conta de todos os possíveis sentidos relacionados aos valores jornalísticos, tais categorias funcionaram na tese para a interpretação dos acordos mínimos que fazem dos programas telejornais, ou melhor, que configuram tais produções midiáticas como resultado do diálogo entre atualidade, interesse público e formas expressivas da TV.

As formulações teóricas e aplicações analíticas dessas seis categorias valorativas são feitas de modo articulado. Nesse intuito, optei por agregar as duas categorias mais próximas, que se interrelacionam de maneira mais direta, ou seja, cujo significado é compreendido de modo complementar: instantaneidade e simultaneidade; conversação e participação; vigilância e revelação. As noções de instantaneidade e simultaneidade se vinculam ao sentido de partilha de ações, temporalidades, discursos e situações vividas no tempo presente. Vistas de modo conjunto, essas categorias dão conta das relações produzidas pelo telejornal entre o tempo do acontecimento, o tempo de produção da notícia e o tempo de recepção. Conversação e participação são valores fundamentais para a interpretação do tipo de diálogo estabelecido com o público, que convoca diferentes níveis de participação do espectador quando posto no lugar de interlocutor dos sujeitos de fala. Impera aqui a análise dos modos de pertencimento e de participação social, fundamentais para o processo de construção de sentidos sobre o mundo. Já vigilância e revelação respondem pela função de publicizar o antes desconhecido justamente pelo caráter de vigí-

lia contínua das esferas de interesse de uma determinada coletividade.

No processo interpretativo, essas categorias são relacionadas ao reconhecimento dos relatos enquanto notícias e dos programas enquanto jornalísticos. Vinculam-se diretamente aos modos de produção de sentido do telejornal, mostrando-se úteis para observar como valores jornalísticos se encontram encarnados em formas materiais características da televisão. Os correlatos semânticos de atualidade e interesse público são interpretados no marco dos processos enunciativos, e não dos seus enunciados, a partir das apropriações feitas de dispositivos expressivos televisuais, que, nesta tese, funcionam como elementos norteadores da análise.

No ambiente televisivo, a produção de sentidos de interesse público e atualidade instaura-se a partir de múltiplas possibilidades materiais, narrativas e discursivas. Como dito, o pressuposto que sustenta a reflexão apresentada por esta tese é o de que o reconhecimento do sentido de notícia, no telejornalismo, não depende apenas dos conteúdos postos em circulação, mas passa necessariamente pelas formas através das quais os conteúdos (enunciados) são expressos. Isso implica a compreensão da dimensão comunicativa do programa que responde pelos seus jogos enunciativos envolvendo produtores, espectadores, valores culturais. Partindo desse entendimento, uma coordenada central desse percurso de pesquisa indica quais aspectos específicos da linguagem televisiva são postos em diálogo com os valores jornalísticos em discussão.

Para Jensen (1986), a notícia, concebida como forma específica de conhecimento, é configurada, na televisão, a partir de dois dispositivos característicos do meio: a imagem e o apresentador. Por essa perspectiva, as noções de atualidade e interesse público se atualizam na TV com base nos registros visuais, que funcionam como índices do dito, e no contato estabelecido com a audiência a partir da presença do apresentador, também responsável por dar coerência e unidade às diversas e fragmentadas histórias veiculadas pelo telejornal (1986, p.55). Dessa inspiração inicial de Jensen, busquei ampliar e desenvolver os elementos expressivos que responderiam pela dimensão propriamente material do telejornal, também extraídos da observação empírica das relações entre valores discursivos do jornalismo e linguagem televisiva. Figura-se, então, uma segunda coordenada analítica que aponta para a direção do meu olhar no processo de interpretação do telejornal.

Interessa perceber os sentidos de atualidade e interesse público acionados nos e pelos programas a partir da organização material do conteúdo telejornalístico pautada em três dimensões características do meio: 1. *Elementos de composição audiovisual*, que inclui os recursos de imagem fotográfica e gráfica (enquadramentos, movimentos de câmera, ângulo de

visão, luz e cor), som (ruído, música e voz) e montagem (corte, *fade*, fusão, congelamento, acelerações e desacelerações, manipulação da cor e da textura da imagem, recortes, seccionamentos de planos e intervenções gráficas); 2. *Performance dos sujeitos de fala*, que contempla figurativizações visuais e verbais dos mediadores (apresentadores, repórteres, correspondentes e comentaristas) e fontes, bem como virtualizações de posições assumidas pelos espectadores; e 3. *Transmissão direta*, pela qual os sujeitos do discurso são postos numa mesma dimensão espaço-temporal. Assim, além da imagem e da figura do apresentador, indicadas por Jensen (1986) como marcas televisuais características do telejornalismo, foram considerados os demais elementos referentes à materialidade audiovisual dos programas, bem como os outros corpos falantes que, juntos com os apresentadores, figurativizam sujeitos implicados no discurso. Nessa apropriação, também se inclui a transmissão direta, apontada por muitos autores como principal traço distintivo da televisão em relação a outros meios audiovisuais.

O trabalho buscou economia no que diz respeito à apropriação conceitual e analítica da linguagem televisiva. O intuito foi priorizar dispositivos de linguagem explorados pelos telejornais que dizem sobre o específico televisual. Ao identificar essas três dimensões como esferas de observação das formas do telejornal, esta pesquisa não ambiciona, em nenhuma hipótese, contemplar especificamente cada um desses elementos expressivos e seus funcionamentos nos programas. Estes são explorados, sempre, como elementos em articulação com os valores discursivos do jornalismo aqui já apresentados. Não interessa o aprofundamento analítico dos usos da imagem, do som, da performance e da transmissão direta no telejornal, mas o modo como tais elementos, postos em relação, são manejados para a geração de sentidos constitutivos do campo jornalístico. Por esse motivo, o esforço conceitual foi realizado no marco do telejornal, buscando autores que, de alguma forma, relacionam-se ao jornalismo televisivo.

O território teórico-metodológico que fundamenta esta abordagem demonstra a viabilidade e produtividade do diálogo entre os estudos culturais e a semiótica. Ao optar por uma pesquisa de caráter analítico, voltada para a interpretação de articulações discursivas, culturais e simbólicas que atravessam as textualidades televisivas, foi oportuno recorrer a referências da semiótica como recursos operacionalizadores das análises. Assim, se os estudos culturais aparecem como uma espécie de lugar de fala, a semiótica é vista como uma profícua ferramenta de análise dos produtos e linguagens da cultura midiática. Com base nesse entrecruzamento teórico e metodológico, o trabalho concebe a experiência televisiva enquanto um processo de mediação (MARTÍN-BARBERO, 2008a) e adota o contexto comunicativo (RODRIGUES, 1995; GUTMANN, 2006a; GOMES, I., 2007;), numa perspectiva pragmática,

como lugar central de observação da produção de sentido dos telejornais, os quais são apropriados analiticamente com base no conceito de textualidade (FABBRI, 1999).

O contexto comunicativo é concebido enquanto lugar configurador da comunicabilidade televisiva que compreende os *enunciadores* (representados pelos mediadores do telejornal), os *enunciatários* (a audiência presumida que atua como interlocutora dos textos e também pode adquirir diversas figurativizações) e as circunstâncias espaciais e temporais nas quais o processo comunicativo do programa ocorre. Os termos *enunciadores* e *enunciatários*, originários da teoria da enunciação, referem-se aos sujeitos do processo comunicativo, isto é, aos atores construídos nos e pelos textos em referência às instâncias de produção e recepção, não se confundindo com seres empíricos.

Numa dimensão pragmática, entende-se que, a partir da consideração do contexto comunicativo, é possível identificar os sentidos que um enunciado adquire em função das determinações das pessoas, dos lugares, dos momentos e das razões que levam à enunciação. Portanto, se para apreender o sentido de uma enunciação de um dado enunciado é preciso pressupor sua situação num determinado contexto criado por relação interlocutiva (RODRIGUES, 1995, p.27), sustenta-se que, no programa jornalístico televisivo, para entender o contexto comunicativo é preciso entender como o sujeito que tem voz (apresentadores, repórteres, editores, cinegrafistas) reconhece o outro (o espectador) e o posiciona no texto. O olhar aqui se volta para a cena criada no texto, através do modo como os mediadores se apresentam e posicionam seus interlocutores, configurando lugares de fala, tempo e espaço determinados, o que pressupõe reconhecimento das expectativas e competências da audiência e do que se partilha culturalmente com ela. Através da identificação do contexto comunicativo<sup>2</sup> do telejornal, é possível entender como se constroem posições e vínculos com o interlocutor, movimento que remete a disputas de sentidos e relações de poder.

No âmbito dos estudos do Grupo de Pesquisa Análise do Telejornalismo (GPAT)<sup>3</sup>, do qual sou pesquisadora desde 2004, esta tese se apresenta como contribuição para o projeto *Metodologia de Análise do Telejornalismo II* (GOMES, I., 2010)<sup>4</sup> quando problematiza a noção de gênero televisivo<sup>5</sup> enquanto conceito metodológico, buscando dar conta de material-

<sup>2</sup> Uma discussão mais completa sobre o conceito encontra-se entre as páginas 227 e 230 deste trabalho.

<sup>3</sup> O GPAT ([www.telejornalismo.facom.ufba.br](http://www.telejornalismo.facom.ufba.br)) é filiado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas e coordenado pela professora doutora Itania Maria Mota Gomes.

<sup>4</sup> O projeto *Metodologia de Análise de Telejornalismo (II): um protocolo de análise de gênero televisivo como categoria cultural*, desenvolvido atualmente no âmbito do Grupo de Pesquisa Análise de Telejornalismo, objetiva a construção de um modelo teórico-metodológico de análise do telejornalismo que dê conta das articulações entre comunicação, cultura, política e sociedade com base no conceito de gênero televisivo.

<sup>5</sup> A conceituação de gênero televisivo pode ser consultada entre as páginas 201 e 218 desta tese.

dades específicas dos programas estudados, os telejornais, na sua relação com valores também específicos da instituição jornalismo.

Reconhecendo, a partir de Mittell (2001), o gênero como categorial cultural<sup>6</sup>, Itania Gomes (2010) busca no campo das mediações (MARTÍN-BARBERO, 2008a, 2008b, 2004a, 2004b) um cenário metodológico para a análise do que denomina de “totalidade do processo comunicativo”. Em sua reflexão sobre o gênero telejornalismo e seus subgêneros (dentre os quais se inclui o telejornal), a autora convoca relações entre matrizes culturais e formatos industriais e entre as lógicas de produção e competência de consumo propostas por Martín-Barbero a partir do mapa das mediações<sup>7</sup>. Ainda que não proponha uma análise de gênero televisivo nesses moldes, esta pesquisa dialoga com esse mapa metodológico ao contribuir para o refinamento analítico das materialidades das obras, observando como suas marcas expressivas configuram regularidades e reconhecimento cultural. Nesta tese, a apropriação do mapa das mediações se dá no marco dos formatos industriais (os telejornais) e convoca, principalmente, articulações propostas no nível sincrônico entre estratégias de produção e reconhecimento da notícia que atravessam o telejornal pensado enquanto textualidade<sup>8</sup>.

O que interessa a esta pesquisa, como dito, é analisar elementos materiais próprios da TV na sua relação com valores jornalísticos. Com isso, o trabalho coopera para a construção de um caminho metodológico que permita pensar as estratégias comunicacionais do telejornal do ponto de vista das suas formas expressivas, entendendo estas como marcas de configuração de gênero. As análises demonstram que valores discursivos do jornalismo em associação com dispositivos televisuais funcionam enquanto *estratégias de comunicabilidade* (MARTÍN-BARBERO, 2008a; FABRI, 1973) do telejornal. Ao tensionar incorporações materiais e simbólicas de marcadores discursivos pela linguagem televisiva, busca-se estabelecer pontos de identificação, de reconhecimento social do telejornalismo. Nessa perspectiva, a tese se apresenta como um estudo de gênero televisivo visto sob a ótica das formas televisuais.

O trabalho realizado tem como *corpus* de análise 15 telejornais transmitidos pelas cinco redes privadas abertas da TV brasileira, Rede Globo, Band, Record, SBT e Rede TV, e pelo canal público TV Brasil, também exibido em sinal aberto<sup>9</sup>. A seleção levou em conta a abrangência geográfica dos programas (exibição nacional). Como um dos intuitos desta pes-

<sup>6</sup> Pois convoca inter-relações entre múltiplos textos, práticas culturais de recepção e de produção, crítica televisiva, indústrias e contextos históricos, e resulta numa dimensão comum de reconhecimento e partilha cultural.

<sup>7</sup> O mapa das mediações é apresentado entre as páginas 210 e 218 desta tese.

<sup>8</sup> A discussão sobre o conceito de textualidade está entre as páginas 221 e 227 desta tese.

<sup>9</sup> Para a construção do *corpus*, foram considerados os canais de TV aberta transmitidos na Bahia, estado onde foram feitas as gravações das edições dos telejornais.

quisa é colaborar para o debate acerca das formas do telejornal no cenário brasileiro, optou-se pelos programas de transmissão em rede por estes se relacionarem a contextos mais amplos relativos à emissora, à grade de programação, à televisão e ao jornalismo, assim como por servirem de referência para as produções das TVs afiliadas.

Os telejornais de rede selecionados são: *Bom dia Brasil* (Rede Globo), *Primeiro Jornal* (Band), *Fala Brasil* (Record), *Jornal do SBT manhã* (SBT) e *Repórter Brasil/edição matutina* (TV Brasil), veiculados no período da manhã, entre 6h e 9h; *Jornal Hoje* (Rede Globo), exibido no horário da tarde, às 13h15min; *Jornal Nacional* (Rede Globo), *Jornal da Band* (Band), *Jornal da Record* (Record), *SBT Brasil* (SBT), *Rede TV News* (Rede TV), *Repórter Brasil/edição noturna* (TV Brasil), transmitidos à noite, entre 19h e 22h; *Jornal da Globo* (Rede Globo), *Jornal da Noite* (Band) e *Jornal do SBT* (SBT), últimos jornais das emissoras abertas brasileiras exibidos a partir das 23h30min.

A coleta das edições dos telejornais foi feita de modo randômico durante três anos. Em 2008, entre os meses de outubro e dezembro, foi analisada uma edição de cada um dos telejornais da amostra, totalizando 15 programas. No ano de 2009, entre março e junho, o mesmo número de edições foi coletado e analisado. O procedimento se repetiu entre os meses de abril e maio de 2010. O estudo é baseado na observação sistemática das 45 edições que correspondem a três amostras de cada um dos 15 telejornais nacionais transmitidos em TV aberta<sup>10</sup> no Brasil, os chamados telejornais de rede.

O critério de seleção do *corpus* se justifica pelo fato de o trabalho analítico não se voltar para as especificidades de cada um dos programas, mas para estratégias televisivas de configuração de sentidos de atualidade e interesse público que caracterizam o telejornal de rede contemporâneo enquanto subgênero do telejornalismo. A opção metodológica não foi observar o estilo característico de um telejornal, o que poderia demandar, por exemplo, a adoção do conceito de modo de endereçamento<sup>11</sup>, mas contemplar aspectos formais comuns aos diversos programas do *corpus* ao longo de três anos. Ganha relevo aqui o conceito metodológico de gênero

<sup>10</sup> O fato de as gravações terem sido feitas com base no sinal aberto transmitido em Salvador-BA justifica a exclusão do *Jornal da Cultura*, da TV Cultura, também transmitido em rede para boa parte do território nacional. Em Salvador, a TV Educativa, televisão pública local, é retransmissora do conteúdo gerado pela Rede Brasil e não pela Cultura.

<sup>11</sup> Refiro-me especificamente ao modo de endereçamento pelo fato de ter adotado este conceito como referência metodológica para a minha dissertação de mestrado (GUTMANN, 2005) que investigou como o *Jornal da MTV*, através de suas três versões exibidas entre 2002 e 2005, articulou as marcas do telejornalismo às referências da música popular massiva. A partir da adoção da metodologia de análise desenvolvida pelo Grupo de Pesquisa Análise de Telejornalismo, com base no conceito de modo de endereçamento (GOMES, I., 2007), buscou-se analisar o estilo de cada uma das versões desse mesmo programa. O modo de endereçamento é concebido como tom ou estilo que se traduz na maneira pela qual um determinado produto se relaciona com o espectador a partir de “um modo de dizer específico” (GOMES, I., 2007, p.17). Assim, é pela construção de um estilo próprio que um telejornal (o *Jornal Nacional*, por exemplo) se diferencia dos demais programas do mesmo subgênero.

televisivo. No lugar de se voltar a um produto em si, buscou-se dar conta das propriedades partilhadas por um conjunto de programas reconhecidos socialmente como “telejornais”. Assim, mesmo admitindo a possibilidade e importância de aprofundar esta abordagem em produtos específicos, para os objetivos propostos por esta pesquisa não se mostrou produtivo observar um determinado programa ou cobertura midiática na sua continuidade e, muito menos, contemplar suas especificidades. Ao mesmo tempo, a seleção aleatória das edições dos telejornais, sem considerá-los na sua continuidade, foi uma tentativa de evitar a prevalência, na amostra, de longos períodos de agendamento temático, que geralmente indica a prevalência de certas estratégias, como, por exemplo, as entradas ao vivo. Formas expressivas características dos programas foram discutidas com base na identificação de suas recorrências em manifestações randômicas do subgênero telejornal.

É importante também destacar que, apesar de a discussão proposta se voltar para a identificação dos usos de determinadas estratégias de produção de sentido, a análise não se baseou em uma pesquisa de caráter quantitativa. Ainda que se considere a importância desse procedimento, o trabalho concentrou-se no esforço interpretativo das unidades televisivas identificadas como recorrentes durante um procedimento inicial de observação exploratória das 45 amostras de telejornais. Isso significa que os exemplos descritos e interpretados na Parte I desta tese são apresentados como forma de ilustrar estratégias que se repetem nos diferentes programas ou na maior parte deles.

Por fim, apresento a coordenada principal de leitura desta tese: o percurso de pesquisa, o qual também representa uma proposta de uso por parte do leitor. Inserida na linha de pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas denominada *Análise de Produtos e Linguagens da Cultura Midiática*, esta tese possui caráter analítico. A análise, portanto, funciona como fio condutor de todo o trabalho investigativo. Foi o contato com o material empírico, a partir de uma primeira pesquisa exploratória, que me fez refletir sobre o horizonte teórico escolhido a respeito do jornalismo, do telejornalismo, do gênero televisivo, da linguagem televisiva, da mediação para, então, apropriá-lo em direção a um segundo movimento interpretativo, quando foram produzidas as análises apresentadas na primeira parte da tese. Ou seja, as opções teórico-metodológicas que fundamentam esta abordagem foram construídas e desenvolvidas junto ao esforço de lidar com o material empírico num exercício contínuo de apropriação do objeto analisado, de modo a torná-lo uma espécie de indicador das articulações conceituais. A estrutura da tese encarna este processo, quando opta pela apresentação das análises antes das formulações teórico-metodológicas. Elegeu-se

uma estrutura pouco usual, na qual as análises, expostas na primeira parte, são articuladas às reflexões teóricas e metodológicas na segunda parte. Com isso, buscou-se produzir discussões teóricas e metodológicas sobre o telejornalismo de modo concretamente articulado ao material empírico.

A arquitetura formal do trabalho se inspirou nesse percurso de pesquisa, o que também justifica a escolha dos títulos dos capítulos, a começar por esta Introdução, entendida como o lugar das COORDENADAS para a trajetória que se segue. A **Parte I**, denominada ROTA ANALÍTICA: ESTRATÉGIAS TELEVISIVAS DE CONFORMAÇÃO DO DISCURSO JORNALÍSTICO, busca produzir articulações analíticas entre valores do jornalismo e dispositivos expressivos da linguagem televisual. O termo “rota” configura a intenção de ter a análise das formas culturais dos telejornais como rumo, direção tomada. Nessa parte, o primeiro capítulo, *Marco Zero: dos valores jornalísticos em discussão*, apresenta a vinculação entre jornalismo, atualidade e interesse público. A opção por iniciar o trabalho pela discussão sobre os valores legitimadores da instituição jornalismo se justifica pelo esforço em demonstrar de onde parti. Foi a compreensão do que se entende por atualidade e interesse público que guiou a apropriação de suas materializações televisuais, bem como a reflexão sobre seus efeitos de sentido produzidos nos e pelos telejornais. Após essa primeira reflexão, são indicados, no segundo capítulo, os elementos televisivos que guiaram o meu olhar em direção ao telejornal, no esforço de interpretar o modo como valores discursivos podem ser transcritos em formas telejornalísticas. Não por acaso, esse segundo capítulo leva o nome de *Bússola: dispositivos norteadores do percurso*. A análise é apresentada nos três capítulos seguintes que, como sugerem os títulos, representam o caminho percorrido pela pesquisa: *Trajeto dos Efeitos de Instantaneidade e Simultaneidade*, *Trajeto dos Efeitos de Conversação e Participação* e *Trajeto dos Efeitos de Vigilância e Revelação*. Nestes, é apresentado o resultado do esforço analítico da tese.

A **Parte II** do trabalho, RASTRO METODOLÓGICO: CONTRIBUIÇÕES PARA ANÁLISE DO TELEJORNALISMO, foi concebida com base nos vestígios encontrados durante o processo analítico. Ou seja, é nesse momento que são produzidas reflexões sobre escolhas teóricas e metodológicas em articulação com os resultados dos trajetos de análise, agora vistos à luz de determinados conceitos. Esse movimento é realizado em duas partes. No primeiro capítulo, *Território: discussão teórico-metodológica da abordagem proposta*, são problematizados os pressupostos teóricos que fundamentam a pesquisa. As formas expressivas do telejornal são então concebidas enquanto lugares de mediação televisiva que atravessam as textualidades (os programas) e constituem marcas de produção e reconhecimento desse subgênero. O que se

denomina de *Território* se estende para a dimensão dos processos comunicativos e, nessa perspectiva, tem na obra do pensador Jesús Martín-Barbero um central aporte teórico. Nesse momento, são trabalhadas as noções de mediação televisiva, gênero televisivo, mapa das mediações e processo comunicativo, num estreito diálogo com a abordagem dos estudos culturais, bem como dois conceitos de inspiração pragmática fundamentais para o trabalho analítico proposto: textualidade e contexto comunicativo. Com base nessa fundamentação, volto aos Trajetos no último capítulo da tese, intitulado *De Volta aos trajetos: formas expressivas do telejornal contemporâneo (marcas de gênero, lugares de mediação)*, cujo caráter é conclusivo à medida que retoma aspectos já sistematizados na **Parte I**, agora vistos sob o referencial metodológico do mapa das mediações.

O telejornal é, assim, entendido como um formato industrial relacionado ao gênero televisivo telejornalismo e que convoca, através de formas televisuais, articulações entre lógicas de produção, competências de consumo e valores culturais. Tal relação é concebida com base no duplo vínculo entre estratégias de produção e competência da audiência, as quais se vinculam aos formatos pelas mediações de *tecnicidade* e *ritualidade* (MARTÍN-BARBERO, 2008b, 2004a). Os usos feitos dos dispositivos característicos da linguagem televisiva são tomados enquanto *tecnicidades* e os nexos simbólicos estabelecidos com a audiência são as *ritualidades*. O contexto comunicativo torna-se lugar fundamental para operacionalizar, no interior das textualidades, tal relação. Pelo contexto, é possível trabalhar, no interior dos programas, o eixo sincrônico do Mapa – que articula lógicas de produção e competências de consumo – para a interpretação do modo como materialidades relacionadas a valores discursivos do jornalismo, especificamente os de atualidade e interesse público, constituem gramáticas do telejornal e propõem determinadas apropriações para o telespectador. É a partir do entendimento de como o telejornal estabelece posições na sua relação com o “outro” que se busca, nesse momento, sistematizar formas expressivas contemporâneas do telejornal de rede brasileiro.

Os resultados obtidos por esta pesquisa comprovam a tese de que o reconhecimento dos valores discursivos do jornalismo depende dos usos e apropriações da linguagem televisiva, articulação que ganha forma no processo de interação com o espectador. As formas do telejornal de rede na contemporaneidade atuam na relação com a cotidianidade do público, constituindo lugares de mediação. O telejornal não se apresenta como mera construção audiovisual sobre as coisas do mundo, mas se constitui enquanto extensão das interações sociais, pelas quais atuam formas expressivas de atualidade e interesse público. Dentre as formas identificadas por esta pesquisa, é possível citar, como marca contemporânea do subgênero, a

constituição de apresentadores e repórteres enquanto sujeitos dos fatos relatados, que se colocam cada vez mais próximos aos espectadores; o uso da transmissão direta como estratégia de constituição de presente e copresença, de modo a forjar um mesmo espaço-tempo partilhado entre as instâncias de produção e consumo da notícia; construções audiovisuais que reproduzem o *ethos* do modo de organização da vida cotidiana calcada na incorporação dos dispositivos tecnológicos amadores de gravação. Essa suposta proximidade com o espectador, que responderia por uma tentativa de evocar legitimidade ao fazer do sujeito social sujeito comunicativo, não se traduz, contudo, numa efetiva participação do cidadão na construção do debate público.

O processo de produção de sentido de atualidade e interesse público do telejornal brasileiro, visto a partir do uso de materialidades televisuais, põe em relevo relações de poder que se traduzem pela disputa por autoridade. Essa competência, relacionada à convocação de autenticação e legitimidade para a esfera da produção, depende do e culmina no suposto reconhecimento social do programa enquanto telejornal. Nesse movimento, as formas expressivas, constituídas pelas articulações entre dispositivos televisuais e valores jornalísticos, operam enquanto proíficas estratégias de comunicabilidade do telejornal, sendo, por esta tese, concebidas como estratégias de construção do gênero telejornalismo.

Em *Reta final: reflexões sobre o percurso* optou-se por produzir uma reflexão sobre o percurso de pesquisa, uma vez que os resultados do estudo do objeto são antecipados no capítulo anterior. Nessas considerações finais, exponho a produtividade das escolhas teóricas e metodológicas na análise do objeto empírico, esforço que se traduz na sistematização de apropriações metodológicas para a interpretação das formas expressivas do subgênero telejornal e resulta em contribuição para a operacionalização da noção de gênero televisivo enquanto conceito metodológico.

## **PARTE I**

# **ROTA ANALÍTICA: ESTRATÉGIAS TELEVISIVAS DE CON- FORMAÇÃO DO DISCURSO JORNALÍSTICO**

## 1 MARCO ZERO: DOS VALORES JORNALÍSTICOS EM DISCUSSÃO

As concepções acerca do jornalismo, construídas em razão de determinados contextos culturais, só adquirem *status* de discurso social a partir da adesão e do reconhecimento público, o que significa que, como toda e qualquer instituição, esta também depende de um discurso que a legitime socialmente. Se, no século XVIII, o jornalismo se vincula à ideia de imprensa de opinião, caracterizada pela experiência artesanal de forte influência político-partidária, a partir do século XIX, quando passa para a fase industrial e capitalista, a vocação originariamente argumentativa adquire contornos retóricos marcados pelo ideal de objetividade. Tais distintas constituições discursivas nos dizem que o caráter de instituição do jornalismo se funda num enquadramento construído culturalmente, que regula, em contextos determinados, a identidade dos seus agentes e as expectativas do público.

Por mais distintas que sejam as abordagens contemporâneas que circunscrevem os chamados estudos de jornalismo, as expressões empregadas para identificar os processos comunicativos que envolvem o campo, construídas historicamente no processo de legitimação da imprensa junto à constituição do Estado moderno, normalmente se vinculam ao horizonte discursivo do interesse público e da atualidade. Vigilância, revelação, instantaneidade, simultaneidade, novidade, por exemplo, são tomadas enquanto qualidades de distinção do jornalismo e respondem por uma espécie de “razão de ser” da instituição.

Grosso modo, o discurso hegemônico sobre o papel do jornalismo nas sociedades democráticas, cuja adesão social é uma condição, define-o como uma arena que, ao integrar atores e espectadores do debate público, possuiria a missão de informar sobre os fatos atuais do mundo que teriam impacto na vida do cidadão, contribuindo, assim, para o bom funcionamento da democracia. No interior de tal perspectiva, impera a convicção de que a imprensa, se não é, pelo menos deveria ser uma espécie de guardiã da verdade do mundo moderno, cuja principal finalidade seria prover àqueles que vivem em sociedade das informações de que necessitam para se autogovernarem.

Por essa perspectiva, o discurso de autolegitimação do jornalismo se incube de apagar sua faceta comercial, que, desde o final do século XIX, o constitui como uma verdadeira indústria que faz da notícia negócio, buscando apresentá-lo como uma instituição voltada exclusivamente para defender o que concerne à coletividade (ÖRNEBRING & JÖNSSON, 2001, p.2). A legitimação social do jornalismo ampara-se, no âmbito discursivo, na crença de que ele não apenas se apresenta enquanto um provedor de informações verdadeiras e úteis para a

vida do cidadão, mas como uma instituição que o representa, ou melhor, que defende os interesses concernentes à atual vida pública (GOMES, W., 2009).

Tal formulação se vincula ao modelo de esfera pública burguesa, que emerge na Europa como contraproposta ao sistema aristocrático de decisões políticas a partir do século XVII, e, no âmbito acadêmico, tem na figura de Jürgen Habermas sua principal referência. Esfera pública é definida enquanto zona pública na qual são discutidas opiniões e, com base no argumento racional, uma visão pública é construída (HABERMAS, 1984). O sujeito dessa esfera é um público considerado portador de opinião pública, cuja função crítica depende da *publizitat* – traduzido em português pelo termo “publicidade”, no sentido de dar visibilidade a um fato, revelá-lo, torná-lo público. Por essa concepção, a imprensa, em sentido estrito, constitui-se justamente a partir do momento em que a transmissão da informação torna-se, regularmente, acessível ao público (HABERMAS, 1984, p.30).

Assentado em tal acepção, o discurso autolegitimador do jornalismo emprega o interesse público – nesse primeiro momento entendido como o direito que o público tem de saber sobre as coisas do mundo, especialmente aquelas que dizem respeito às zonas de poder – como princípio maior de sua deontologia (GOMES, W., 2009). Prova disso são os diversos códigos de ética do campo, os quais normalmente ratificam os princípios expressos pelo Código de Munique, assentados no princípio de direito à informação por parte do público e dever de informar por parte dos jornalistas: “O direito à informação, à livre expressão e à crítica é uma das liberdades fundamentais de todo o ser humano. Deste direito do público a conhecer os fatos e as opiniões procede o conjunto dos deveres e direitos dos jornalistas”<sup>12</sup>.

Partindo dessa concepção de interesse público, enquanto pressuposto da atuação de uma esfera pública no sentido habermasiano, que ainda legitima o discurso social de autolegitimação do papel do jornalismo, há, primeiro, de se perguntar: tal perspectiva valorativa, que orientaria a prática jornalística, encontra aderência nas práticas sociais empregadas pelo jornalismo nas diferentes sociedades do mundo ocidental? O que justifica a insistência num paradigma cuja força e propósito só são explicados quando articulados à conjuntura política econômica de formação da sociedade moderna? Sobre o problema, duas considerações iniciais: a admissão de que o interesse público, enquanto qualidade suprema da atuação de uma esfera pública, ainda conforma o horizonte discursivo do debate sobre a razão de ser do jornalismo;

<sup>12</sup> Documento aprovado em 1971, durante o Congresso de Jornalistas Profissionais de Munique, pelos representantes dos sindicatos e federações de jornalistas dos países da Comunidade Econômica Europeia da época. A declaração estabelece deveres fundamentais do jornalista, concernentes à produção da notícia, assim como direitos, como o livre acesso às fontes de informação, liberdade de investigação etc. Disponível em: <[http://www.infopedia.pt/\\$codigo-de-honra-do-jornalista](http://www.infopedia.pt/$codigo-de-honra-do-jornalista)>. Acesso em abril 2010.

e a reivindicação de que este seja considerado uma construção cultural, cujo sentido não é intacto, imóvel e perene, mas, ao contrário, demanda atualizações histórico-culturais.

Esboça-se aqui um duplo desafio: examinar inicialmente os princípios ideológicos que fundam a categoria de interesse público como pressuposto valorativo do jornalismo moderno; e, em um segundo momento, reconhecendo justamente a importância da sua matriz cultural, defender a perspectiva assumida por esta pesquisa sobre o tema, a de que, enquanto construção cultural, tal sentido deve ser, não necessariamente abandonado, mas tensionado numa perspectiva cultural e histórica. A atualização conceitual proposta funda-se, principalmente, no trabalho de Peter Dahlgren, crítico de Habermas filiado aos estudos culturais que tem provocado importantes reflexões sobre os sentidos de esfera pública na contemporaneidade. Para o autor, apesar de o conceito ainda ser utilizado para definir como a mídia, especialmente o jornalismo, ajuda o cidadão a “aprender mais sobre o mundo”, merece ser revisto a partir das diferentes circunstâncias históricas que o imbuí de outras potencialidades, distintas daquelas originalmente mapeadas por Habermas (DAHLGREN, 1991, p.1-2).

Nesse segundo estágio do debate, quando for possível preencher os contornos do que se entende aqui por interesse público, um segundo valor de legitimação do campo é apresentado: a atualidade. Esta responde por parte do processo de certificação dos relatos noticiosos, através dos quais se tem acesso aos quadros do mundo, o que significa que esse valor discursivo demarca o próprio sentido de realidade. Ao mesmo tempo, entende-se que o sentido de tempo presente se impõe como um pressuposto central para a própria concepção daquilo que é de interesse público numa dada sociedade, configurando-se, também, enquanto qualidade de distinção da produção de sentido no jornalismo.

Referências recorrentes da literatura sobre o jornalismo (PARK, 1970; MOLOTOCH & LESTER, 1993; TRAQUINA, 2005; FRANCISCATO, 2005; DEUZE, 2005) afirmam o sentido de tempo presente como aspecto central para o reconhecimento e autenticação, por parte do público, de um horizonte de vivência dos acontecimentos que constituem a experiência de estar no mundo. A atualidade é entendida como um valor de distinção, por exemplo, quando se discute o jornalismo enquanto forma de conhecimento (PARK, 1970). Isso implica considerar que, para a produção de sentido no contato com a audiência, os discursos jornalísticos recorrem aos modelos temporais de organização da vida cotidiana para forjar seus ritmos (MOLOTOCH e LESTER, 1993).

## 1.1 INTERESSE PÚBLICO EM DISPUTA

O tema do interesse público, a partir da noção de esfera pública burguesa, encontra-se no cerne da discussão sobre a consolidação do jornalismo nas sociedades democráticas e sua relação com a formação do Estado moderno. No contexto europeu compreendido entre o final do século XVIII e o início do século XX, a ascensão econômica da burguesia, sua expressão intelectual, o Iluminismo, e a conseqüente luta política contra a aristocracia se impõem como fatores determinantes para a constituição do discurso legitimador do jornalismo que atravessa o século XX, quando se consolida na forma industrial<sup>13</sup>.

A história pode ser contada brevemente assim: no século XVIII, a classe burguesa, principal força econômica europeia, embora ainda excluída do poder político, lançou-se contra o domínio do poder exercido pelo Estado e pela Igreja a partir de uma série de práticas sociais que, posteriormente, constituíram o modelo de sociedade democrática: público, cidadania, imprensa, mercado etc. A tática tinha na concepção de esfera pública a alternativa de governo, cuja legitimidade de decisão decorria da argumentação exercida pelo público<sup>14</sup>, baseada no princípio de racionalidade (GOMES; MAIA, 2008). Na base da concepção burguesa de “governo do povo” estava a cota de poder do público, entendido como o conjunto de cidadãos que gozam das condições formais para participar da vida política, a qual seria exercida no interior do espaço das questões chamadas de interesse público (GUERRA, 2008, p. 232-233).

Nesse contexto, reside a força da categoria esfera pública, entendida por Habermas (1984) como a esfera da sociedade que concerne ao povo, numa remissão ao âmbito político e econômico. Conceituada via antagonismo, a esfera pública seria a parte da vida social, ou seja, a parte da vida do homem que se destaca da sua esfera particular, que é a do cotidiano, dos bens pessoais e da família, porém depende de sua autonomia privada (HABERMAS, 1984, p.15). A concepção se pauta na identidade fictícia das pessoas privadas reunidas num público em seus duplos papéis de proprietários e cidadãos (1984, p.74). Fala-se de homens livres e conscientes do seu dever argumentativo na disputa por interesses comuns, numa defe-

<sup>13</sup> Para uma análise mais detalhada do contexto político e cultural da Europa Moderna responsável por impulsionar a evolução social da imprensa, ver Briggs e Burke (2006).

<sup>14</sup> O emprego da palavra “público”, bem como da categoria esfera pública, advém da experiência grega nos períodos da democracia ateniense, mas se institucionaliza na Europa nos séculos das grandes revoluções burguesas. A acepção republicana de “público” (substituto do *demos* grego) constitui-se elemento fundamental dessa nova proposta de governo instituída pela burguesia.

sa de que apenas pela argumentação pública estaríamos protegidos das influências não-rationais, as quais são vistas por Habermas enquanto nocivas ao bem comum, ou seja, àquilo que seria de interesse público.

Os princípios iluministas de autonomia e racionalidade, segundo tal acepção, legitimariam a participação do sujeito nas esferas da política e dos negócios. A categoria esfera pública burguesa funciona, dessa forma, como uma espécie de meio para se alcançar uma formação discursiva de vontades coletivas (pressuposto da teoria democrática) resultante da argumentação racionalmente conduzida. Nesse âmbito, a publicidade, no sentido de exposição pública dos fatos, argumentos e decisões, seria pressuposto para o bom funcionamento do Estado, pois garantiria, por exemplo, a conexão entre políticos e eleitores como parte de um único público (HABERMAS, 1984, p.104).

Esboça-se aqui o que poderíamos chamar de Primeiro Ato da concepção habermasiana de esfera pública burguesa, no qual a imprensa, concebida como instância de visibilidade pública, constitui-se simbolicamente enquanto zona mediadora entre a sociedade e a coisa pública. Tal ofício, em tese, daria legitimidade ao Estado de Direito Burguês, no qual a opinião pública é chamada a tornar-se a fonte legítima de leis (GOMES, W., 2008, p.42). Ou seja, a imprensa é vista como um dos instrumentos centrais para a manifestação e formação da opinião pública, entendida nesse primeiro momento como imprensa de opinião<sup>15</sup>.

Essa localização histórica e cultural inspira a consolidação dos conceitos-chave para a institucionalização do discurso social sobre o papel do jornalismo nas sociedades modernas. A imprensa nasce burguesa, em confronto com o Estado absolutista e tendo a força da esfera civil, entendida como esfera dos homens livres e racionais capacitados a discutirem, através de argumentos, os temas relacionados ao bem comum; nasce iluminista, ou seja, convencida dos valores da razão e do argumento para a condução do debate público; liberal, convicta da sua autonomia e de que a liberdade de expressão e a imprensa são instrumentos fundamentais para o modelo da sociedade democrática (GOMES, W., 2009, p.73-74). Essas marcas constituem, ainda hoje, as bases para o discurso hegemônico de legitimação da instituição.

Mais tarde, porém, com o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, ao longo do século XX, e a consolidação do caráter industrial e capitalista da imprensa, a matriz opinativa do jornalismo, fundamental para constituição do sentido habermasiano de esfera

---

<sup>15</sup> Nesse primeiro momento de consolidação, a imprensa é concebida enquanto “de opinião”. Só na passagem para o século XIX, quando ganha caráter industrial, passa a ser discursivamente definida como “imprensa de informação”. É válido lembrar que a imprensa de opinião, que originalmente caracteriza o ofício jornalístico, já existia no século XVII, mas enquanto instituição do Estado, bastante atuante na França de Luís XIV. No século seguinte, contudo, a diferença é que a imprensa burguesa de opinião se configurava contra esse mesmo estado.

pública, perde força e espaço<sup>16</sup>. A consolidação do caráter industrial da informação<sup>17</sup> atua nesse novo cenário da sociedade burguesa, em que a esfera pública se institucionaliza no interior do Estado, esvaziando o caráter político da sociedade civil. Habermas caracteriza tal processo, que se reflete no jornalismo, nesse momento já vinculado à ideia de indústria cultural, como “degradação da esfera pública”.

De acordo com o autor, a socialização do Estado, juntamente com a estatização progressiva da sociedade, destrói a base da esfera pública burguesa: a separação entre Estado e sociedade. Entre ambos surge uma esfera social despolitizada – na qual a imprensa passa a atuar – que escapa à distinção entre público e privado (HABERMAS, 1984, p.170). Esse momento, em que o autor se lança numa fervorosa crítica à esfera pública, agora explicitamente vinculada aos meios de comunicação de massa, caracteriza seu Segundo Ato argumentativo.

Impera aqui a grande crítica de Habermas, enquanto teórico da Escola de Frankfurt, à indústria cultural, através da qual o cinema, o rádio e a TV atuam como meios de degradação do sentido original da esfera pública<sup>18</sup>. No seu entendimento, a discussão pública cede lugar à disputa da atenção de audiências dotadas de interesses os mais diversos e com maior tempo livre para consumo. No modelo empresarial, pressupõe-se que o jornalismo não atue

---

<sup>16</sup> É nesse período que a separação entre fato e opinião se torna uma premissa a influenciar fortemente um padrão de conduta que irá constituir um dos principais paradigmas do campo, a objetividade (GUERRA, 2008). A partir de uma análise histórica da imprensa norte-americana, Michael Schudson (1978) busca entender como a objetividade vai sendo constituída enquanto um valor jornalístico. Schudson mostra que há uma disputa por uma concepção de objetividade que se relaciona com a construção cultural da própria instituição, sustentando que esse valor se afirma mais como crença do que como afirmação (1978, p.157). Isso explica por que antes de 1830, por exemplo, o relato “neutro e imparcial” não era um valor de referência para o campo; ao contrário, a expectativa era de que a imprensa assumisse um ponto de vista. Ao mesmo tempo, ao consolidar sua faceta comercial, ao longo do século XIX, passa a construir um discurso de legitimação apoiado no sentido de objetividade, construção que se relaciona com diversos fatores histórico-culturais, como formação dos conglomerados de notícia, expansão do mercado consumidor, profissionalização etc.

<sup>17</sup> Wilson Gomes (2004) sustenta que a indústria da informação surge justamente quando a imprensa passa a vender a mercadoria audiência aos anunciantes, isto é, quando a informação se transforma num negócio cujas transações se realizam com consumidores e com o mercado publicitário. Na história do jornalismo, dois processos são visíveis nesse período, comercialização e profissionalização, os quais são usados pelos estudiosos para justificar a existência do primeiro paradigma do campo: “jornalismo é informação e não propaganda” (TRAQUINA, 2005; GUERRA, 2003).

<sup>18</sup> Como nos lembra Dahlgren (1991), qualquer consideração sobre a ideia de esfera pública discutida por Habermas deve situar seus estudos como provenientes da tradição crítica da Escola de Frankfurt. Tal localização explicaria o esforço em estabelecer condições que representam a discrepância entre as categorias conceituais usadas no discurso sobre a esfera pública e as atuais relações sociais e de poder relacionadas à chamada cultura de massa. Na contramão de tal concepção, Dahlgren defende que esse tipo de “dimensão crítica serve para embaralhar as demarcações existentes entre o manifesto e o latente, entre o que é e o que poderia ser, tal que essas linhas poderiam ser redesenhadas de modo a nos levar para perto de um sociedade mais democrática” (1991, p.8). (Tradução minha para: “The critical dimension serves to scramble the existing demarcations between the manifest and the latent, between what is and what might be, such that the lines might be redrawn in a way which could take us closer to a more democratic society”). O autor sustenta que a visão crítica da esfera pública na contemporaneidade, antes de enquadrá-la como “degradação”, deve considerá-la enquanto uma construção histórica, o que convoca uma reconfiguração conceitual à luz de novas condições sociais, políticas e econômicas.

como um serviço público destinado a promover o debate social, mas como uma indústria de serviços voltados para suprir a demanda de mercado por informações de interesse dos diversos consumidores. O interesse da audiência, e não mais do público segundo a acepção republicana, vincula-se, nesse processo, ao mero divertimento e aos temas relativos à vida íntima, o que, na visão de Habermas, distancia-se das esferas da política e da economia que antes constituíam o debate público. Segundo o autor, pelas formas de consumo da cultura de massa “na mesma proporção em que a vida privada se torna pública, a esfera pública passa a assumir ela mesma formas de intimidade”, o que levaria a uma espécie de “abstinência quanto ao raciocínio literário e político” (1984, p.187). Habermas (1984) é categórico quando sustenta que, com essa nova forma privada de assimilação cultural, oblitera-se a ideia de comunicação pública.

No seio de tal prevalência conceitual enraizada na Teoria Crítica, o discurso hegemônico sobre o suposto papel do jornalismo ainda se ancora na sua vocação de, se não na prática ao menos do ponto de vista ideológico, apresentar-se como zona mediadora entre Estado e sociedade, cuja razão de ser seria atuar em prol do interesse público a partir da visibilidade dada às informações relevantes do universo político e econômico, sempre com base no argumento racional. Nesse entendimento, por antagonismo, conteúdos relativos ao cotidiano e aos modos de vida, assim como estratégias comunicativas relacionadas ao âmbito do entretenimento seriam, por natureza, destituídas de força política, prestando-se apenas para descaracterizar a nobre missão jornalística de mediar, em tom racional, os temas do universo político e econômico, vistos enquanto sinônimos de governança.

Curiosamente, tal discurso não encontra aderência nas práticas sociais que envolvem a produção de sentido no jornalismo. Sem muito esforço, uma rápida apreciação dos produtos jornalísticos contemporâneos é suficiente para nos convencer da forte presença de temas ligados ao cotidiano e à esfera privada (qualidade de vida, sexualidade, gastronomia etc.), bem como dos modos de tratamento do conteúdo que tem o humor ou o drama, por exemplo, como estratégias de convocação. O que está em jogo em tais apropriações são exatamente modos de se comunicar com um determinado público consumidor de jornal. Impera aqui um inquietante descompasso entre “aquilo que é” e “aquilo que deveria ser” o jornalismo, uma vez que o que se mantém no imaginário e no discurso sobre essa instituição não encontra respostas em suas práticas sociais, cujo mercado, sem dúvida, é referência central para as instâncias de produção.

Passados três séculos desde o surgimento do jornalismo, contudo, parte dos estudiosos do campo continua a reivindicar, como fonte de legitimidade para si, a mesma função social que

justificou sua origem, sem se dar conta de que o próprio Habermas, no prefácio de *Mudança Estrutural da Esfera Pública* (1984), adverte que esta se refere a uma categoria histórica.

Concebemos a ‘esfera pública burguesa’ como uma categoria típica da época; ela não pode ser retirada do inconfundível histórico do desenvolvimento dessa ‘sociedade burguesa’ nascida no outono da Idade Média européia para, em seguida, ao generalizá-la num ideal típico, transferi-la a constelações formalmente iguais de situações históricas quaisquer (1984, p.9).

No campo dos estudos do jornalismo ainda prevalece um equívoco argumentativo, de caráter militante, que sustenta o discurso de autolegitimação do campo nessa matriz histórica, que não se sustenta enquanto produção material. Observa-se um severo contraste entre uma continuidade da ordem do discurso e uma descontinuidade de ordem cultural, o que empobrece o debate sobre a função da instituição na contemporaneidade, como se o jornalismo fosse uma instância *a priori* da realidade que o cerca. O mundo mudou, a sociedade mudou, as práticas jornalísticas se construíram e se reconstruíram ao longo da história, mas a inércia reflexiva ainda contamina parte dos discursos sobre este<sup>19</sup>. O resultado é um confortável senso conspiratório baseado em um único pressuposto, o de que a notícia virou mercadoria e não mais serve ao interesse do povo, mas de suas audiências específicas.

No interior desse debate, caracterizado pelo paradoxo entre circunstâncias históricas e insistências semânticas, destaco, pelo menos, duas formas de lidar com o tema do interesse público enquanto discurso legitimador do jornalismo que busca levar em conta o contexto cultural contemporâneo. A primeira, presente no trabalho de Wilson Gomes (2009) sobre as relações entre jornalismo e interesse público, sugere que essa categoria, tal qual concebida por Habermas, não seja mais um valor único de distinção do tipo de função exercida pelo jornalismo, à medida que, na prática, é incorporada pela indústria da informação enquanto interesse do público. O argumento é aceitável ao se considerar que o autor parte de uma filiação declaradamente habermasiana para avaliar que, na contemporaneidade, o jornalismo está longe de se conter nas dimensões do interesse público cujo sentido, em sua articulação com a teoria democrática, consiste em fazer garantir que a esfera civil possa ter influência nas decisões políticas. Seu pressuposto é o de que, ao ampliar os tipos de informações em resposta a de-

---

<sup>19</sup> Nesse quesito, é importante citar a corrente de pesquisa vinculada às perspectivas construcionistas sobre a realidade, que ganha força no campo de estudos do jornalismo a partir dos anos 1970. Baseados na sociologia da produção, os autores vinculados ao construcionismo, como Molotch e Lester (1993), Hall (1993) e Tuchman (1993), entendem a notícia como uma construção, e não como reflexo da realidade, rejeitando a distinção entre realidade e mídia. Os estudos evidenciam a importância da discussão sobre o caráter cultural das notícias, que leve em conta seu valor simbólico, bem como sua inserção nas lógicas de mercado, ideologias e práticas de produção.

mandas de mercado, a instituição fragiliza suas possibilidades de atuação política. Gomes (2009) chega a indagar: onde estaria a concernência entre, por exemplo, informações sobre automóveis e motos, matérias sobre caprinos e o interesse público no campo político? (2009, p.80).

O incômodo, também partilhado por esta tese, reside justamente na prevalência semântica de um termo que não encontra respaldo nas suas manifestações empíricas. Mas o caminho argumentativo escolhido por Wilson Gomes tem como foco central a destituição de atuação política do jornalismo em referência à apropriação feita do sentido de público, quando este se converte em consumidor de notícias e passa a interessar tanto ao mundo dos negócios quanto ao campo político (é consumidor e também eleitor). Ainda assim, permanece a força do interesse público no seio do jornalismo enquanto valor absoluto da deontologia profissional, agora como sinônimo de interesse do público consumidor, visto na perspectiva de um grupo demográfico de consumidores das produções culturais. Ou seja: no entendimento do autor, o discurso contemporâneo sobre a função do jornalismo, em vez de partir do dado da realidade – o jornalismo empresarial – para identificar as bases morais que deveriam substituir o que antes era tomado como “interesse público”, mantém a mesma terminologia, impregnada da mesma aura de eminência moral, mas a destitui completamente de sentido ao utilizar “público” apenas como “outro nome” para audiência, consumidores, eleitores (GOMES, W., 2009, p.82).

Eficaz do ponto de vista argumentativo, o que explica sua filiação habermasiana, Gomes (2009) nos conduz à seguinte conclusão: se o jornalismo se institui como ramo do negócio que está à mercê de todo e qualquer interesse do seu público enquanto audiência, fatalmente será conduzido por interesses, em tese, alheios àquilo que, do ponto de vista moral, caracterizaria tal instituição como provedora de informação sobre o estado atual das coisas do mundo. Esse pacto entre o consumidor e o jornalismo comporta consequências para a fundamentação teórica da instituição. Sobre esse aspecto, ele afirma, por exemplo, que a reação do público não pode ser tida como critério de qualidade moral das práticas jornalísticas. Isso porque “o juízo ético acerca dos atos do jornalismo na qualidade moral da audiência só seria aceitável se a virtude fosse a coisa mais bem distribuída entre os homens, algo de que nos permitimos dúvidas” (2009, p.84). Ainda seguindo essa lógica, se as produções noticiosas devem depender de tais demandas, não teríamos como escapar de um círculo vicioso em que públicos perversos, por exemplo, teriam interesses também perversos (2009, p.84).

Ao sustentar que o serviço ao interesse público não pode ser mais tomado como prin-

cípio absoluto do jornalismo, Wilson Gomes (2009) não nega a possibilidade argumentativa a respeito da função social da instituição, mas acredita, sim, que não pode haver um princípio único e absoluto que a oriente. Para ele, uma alternativa aceitável é definir o jornalismo como uma atividade voltada para a produção e oferta de notícias sobre a atualidade, cuja medição seria representada justamente por “quadros temporais de informação”, dos quais se depende para orientar escolhas, basear planejamentos, formar a própria opinião etc. (GOMES, W., 1999, p.86-87). No seu entender, apenas uma parte das informações oferecidas pelo jornalismo estaria voltada à orientação política do cidadão; a outra contemplaria todo tipo de demandas, que, nas palavras do autor, vão desde o novo filme do nosso diretor preferido até as novas tendências da criação de caprinos (2009, p.86). Nos dois casos, o consumidor de notícia estabelece um pacto de confiança com as instâncias jornalísticas, o qual prevê a crença na legitimidade da instituição.

Uma segunda via de reflexão sobre as noções de esfera pública e interesse público, ao considerar esse mesmo contexto sociocultural que marca as produções midiáticas contemporâneas, argumenta a favor de uma reapropriação da concepção de interesse público que incorpore as relações entre práticas culturais, discursos institucionais e produções de sentidos, as quais dependem das interpretações das audiências. Nessa abordagem, também impera a crítica em relação ao modo como o próprio discurso de legitimação da instituição insiste em se apropriar do conceito de interesse público, sem atualizá-lo à luz de novos contextos; porém, o desencaixe entre a prevalência da noção de interesse público, nos termos de Habermas, enquanto princípio maior do jornalismo, e suas práticas sociais contemporâneas não seria explicado simplesmente por uma prévia nocividade contida na conversão da noção de público em audiência.

Por essa segunda perspectiva, a argumentação a favor da revisão da abordagem feita da ideia de interesse público pelo discurso sobre o jornalismo gravita em torno do modo como entendemos a possibilidade de atuação política dos novos consumidores de notícia diante da ampliação da oferta da indústria da informação – movimento distinto da reflexão anteriormente exposta. Tal perspectiva tem no trabalho de autores que se articulam aos estudos culturais, como Colin Sparks, Todd Gitlin, Klaus Bruhn Jensen, Henrik Ornebring, Ian Connell, Mark Deuze, John Fiske, especialmente nas contribuições de Peter Dahlgren, o lastro teórico para conceber o jornalismo como um fenômeno cultural construído e atuante no âmbito da vida cotidiana, entendida enquanto esfera política legítima de debate público.

O pressuposto central desses autores baseia-se na constatação de que as transformações sociais, econômicas e políticas das sociedades democráticas, bem como as mudanças

organizacionais e tecnológicas do cenário midiático contemporâneo, nos obrigam a refletir sobre o jornalismo a partir de sua produção de sentido e práticas sociais. Parte-se da admissão de que ainda impera uma espécie de aura sobre o campo, conformada no interior da instituição, expressa em políticas de comunicação, em áreas acadêmicas dos estudos da mídia e mesmo na ficção, que reivindica “a imagem heróica do jornalista defensor da verdade contra os dragões das trevas do mundo moderno”<sup>20</sup> (DAHLGREN, 1992, p.1). Com base em tal constatação, também se reconhece a incongruência entre discurso de autolegitimação e práticas contemporâneas do campo, caracterizadas pelo declínio mercadológico da chamada *hard news* – a qual ilustraria o conceito prometido de jornalismo (SPARKS, 1991) – e a expansão do jornalismo popular (ÖRNEBRING & JÖNSSON, 2001). Como sustenta Dahlgren (1992):

A grande lacuna entre a realidade do jornalismo e sua auto-apresentação oficial significa que o *status* desse múltiplo e vasto ‘resíduo’ de categoria é indeterminado, enquanto que na verdade continuam a crescer e a moldar expectativas populares sobre o que a imprensa no *broadcast* jornalístico é e deveria ser<sup>21</sup>. (1992, p.7)

Contudo, enquanto o entendimento de Habermas em relação às práticas midiáticas contemporâneas nos leva fatalmente a uma perspectiva, *a priori*, negativa do caráter mercadológico do jornalismo, que reduz a ideia de público a índice de venda, a discussão proposta no âmbito dos estudos culturais indaga sobre as relações possíveis de construção do jornalismo em determinados cenários socioculturais. No lugar de uma atitude normativa, que enquadra o jornalismo na perspectiva do que este “deveria ser”, a questão empírica fundamental desse debate passa pelo entendimento do modo como as práticas do jornalismo produzem sentido na contemporaneidade.

Para isso, admite-se ainda ser útil o conceito de interesse público, de modo a distinguir as práticas sociais do campo, mas ele é aqui entendido a partir de uma reconfiguração semântica do conceito de esfera pública, ainda concebida como lugar social por excelência da atuação jornalística, mas com base em outras condições históricas. Para os autores filiados a essa segunda via de pensamento, uma chave para a reconfiguração dos sentidos de esfera e interesse públicos, enquanto valores discursivos da instituição jornalismo, está no modo como os

---

<sup>20</sup> Tradução minha para: “the heroic image of the journalist defending de truth against the many dragons of darkness in the moderns world” (DAHLGREN, 1992, p.1).

<sup>21</sup> Tradução minha para: “The growing gap between the realities of journalism and its official presentation of self means that the status of these multiple and large ‘remainder’ categories is left somewhat indeterminany, while they in fact continue grow and shape popular expectations of what the press in fact broadcast journalism are and should be” (DAHLGREN, 1992, p.7).

estudos culturais entendem o público como construtor de sentido. A concepção se sustenta na admissão da “importância de um domínio – que vamos denominar de processo de produção de sentido – enquanto central para a compreensão do nível micro das condições de envolvimento dos cidadãos com a esfera pública”<sup>22</sup> (DAHLGREN, 1991, p.7).

A partir dessa perspectiva sobre o papel do público consumidor na conformação dos produtos da cultura midiática, pretende-se superar a inspiração habermasiana, produzindo um esquema conceitual que se afasta da noção racionalista de interesse público, bem como da sua destituição a partir da redução da ideia de público a mera referência de vendagens. De modo a reconstruir o sentido de esfera pública como uma categoria analítica do jornalismo, Dahlgren (1991) propõe manter a dimensão crítica iniciada por Habermas, mas consciente de suas ambiguidades<sup>23</sup>.

A romântica noção de esfera pública composta pelo debate cara a cara entre sujeitos ou se comunicando a partir de um pequeno circuito da mídia impressa não é mais útil. Vivemos na era da mídia eletrônica e do público de massa e não podemos voltar o relógio da história para trás, podemos apenas andar para frente<sup>24</sup>. (DAHLGREN, 1991, p.8)

Ao mesmo tempo, tal constatação não necessariamente impõe um pessimismo que nos faz esvaziar a função do conceito, por exemplo, para o entendimento do jornalismo ou mesmo dos sistemas democráticos atuais. Ou seja: o autor reivindica que as transformações históricas e culturais devem nos levar à reflexão e não à apatia teórica. “Precisamos tornar a esfera pública enquanto um objeto de preocupação, controle e intervenção cidadão. A defesa da expan-

---

<sup>22</sup> Tradução minha para: “importance of a domain – let us call it the process of sense making – as a central for understanding at the micro level the conditions of citizen involvement with the public sphere” (DAHLGREN, 1991, p.7).

<sup>23</sup> A argumentação se apoia em três críticas centrais ao trabalho de Habermas que o autor caracteriza como “pontos de ambiguidades”. 1. A dicotomia entre público e privado como pressuposto para a atuação política no âmbito da sociedade civil. A tese, por exemplo, pode ser facilmente refutada se tomarmos como exemplo os movimentos feministas, cuja perspectiva defende que a política não estaria apenas na luta de classe, nem nas esferas de legitimidade do governo, mas passa também por questões da esfera privada, como a sexualidade. Para Dahlgren (1991), a defesa do modelo de esfera pública burguesa, sem considerá-lo enquanto uma manifestação histórica específica, tem como consequência uma sensação de *dead-end* dos estudos da esfera e do interesse público (1991, p.5). 2. A oposição entre o que é do âmbito da plebe, do popular, e o que é do âmbito da esfera pública. O antagonismo silencia qualquer alternativa política que não seja relacionada à elite burguesa. 3. A consequência desse segundo ponto seria uma terceira ambiguidade: a defesa de que as pessoas chegam à conversação política a partir de uma orientação culta e racionalista. Por essa perspectiva, são excluídas as referências sobre a complexidade e contradições das produções de sentido e das práticas culturais concretas.

<sup>24</sup> Tradução minha para: “The romantic notion of a public sphere composed of individuals speaking face to face or communicating via small-circulation print media is not much utility. We live in the age of electronic media and mass publics and cannot turn back the historical clock; we can only go forward” (DAHLGREN, 1991, p.8).

são da esfera pública permanece uma conquista política”<sup>25</sup> (DAHLGREN, 1991, p.9).

Nesse sentido, o entendimento que guia os autores dos estudos culturais sobre uma suposta esfera pública pós-burguesa, de modo a examinar a razão de ser do jornalismo contemporâneo, necessita, antes tudo, do exame nas configurações institucionais partilhadas pela mídia e pela ordem social na sua relevância para a participação política dos cidadãos em uma sociedade. Para isso, é importante ancorar a análise na realidade histórica atual – o que significa que, assim como não se pode ignorar o domínio midiático, também é arriscado julgar, *a priori*, qualquer forma midiática enquanto embutida de caráter homogeneizador.

A ordem social e suas instituições políticas não são dimensões estagnadas, mas constroem formas de esfera pública que pressupõem determinados interesses que, por sua vez, solicitam práticas sociais distintas daquelas empregadas nos séculos XVIII e XIX (DAHLGREN, 1991, p.9). O interesse público, portanto, continua sendo uma ancoragem central para o discurso social sobre a razão de ser jornalismo, agora inserido em um contexto cultural no qual a globalização, a privatização e a formação de conglomerados ampliaram sua lógica mercantilista. Assim, ao reconhecer tais reconfigurações institucionais do jornalismo frente a transformações históricas, a perspectiva de interesse público, como aquilo referente à relevância de algo para uma dada coletividade, atualiza-se como valor norteador para a construção de informação, pontos de vista, argumentos e formas de expressão que favoreçam uma atuação cidadã (PORTER e HASSELBACH, 1991).

De modo a ilustrar os contornos das novas condições históricas da esfera pública, Dahlgren (1991) apresenta quatro características do que chama de “new media age”, as quais devem ser entendidas de modo articulado: crise da ideia de estado-nação, segmentação da audiência, movimentos sociais e desenvolvimento tecnológico dos meios de comunicação. Se, por um lado, o enfraquecimento do controle econômico nas fronteiras do Estado, a estagnação da política nacional parlamentar e a crescente integração econômica em escala global proporcionam a dispersão e expansão comercial da produção midiática, tal dimensão mercadológica demanda a segmentação contínua da audiência. A produção da notícia, por consequência, vai sendo direcionada a diferentes grupos a partir de específicas estratégias de mercado. Nesse processo, destaca-se o terceiro elemento desse cenário, os novos movimentos sociais e políticos, que envolvem diferentes domínios culturais, como meio ambiente, liberdade sexual, desarmamento, minorias étnicas, religião, qualidade de vida etc., os quais ganham força e visibilidade social, prin-

---

<sup>25</sup> Tradução minha para: “We need to render the public sphere as an object of citizen concern, scrutiny and intervention. The defense and expansion of the public sphere always remains a political accomplishment” (DAHLGREN, 1991, p.9).

principalmente a partir do advento da internet. Esses movimentos ritualizam o principal argumento dos estudos culturais para a reconfiguração da noção de interesse público como valor jornalístico: a experiência da vida cotidiana enquanto esfera pública de ação política<sup>26</sup>.

Mark Deuze (2005) também reivindica reformulações sobre a noção de interesse público que passem pelo reconhecimento de mudanças socioculturais. Para o autor, o jornalismo contemporâneo pode ser problematizado por, pelo menos, duas questões centrais: 1. as articulações com a tecnologia, que vão fazer da convergência midiática e interatividade marcas da produção noticiosa; e 2. o multiculturalismo das sociedades atuais, que respondem pela redefinição do sentido de público. Sobre esse último aspecto, defende que a função social do jornalismo tem relação com o reconhecimento de um novo tipo de público, caracterizado pelas relações migratórias entre culturas que marcam a sociedade contemporânea. A dimensão de público, nesse entendimento, contempla sujeitos com visões de mundo, tradições e interesses distintos. Seu próprio tratamento como cidadão inclui o reconhecimento de demandas específicas que surgem diante dessa configuração cultural. Assim, ao interpelar o público em seu papel de cidadão, as estratégias jornalísticas articulam-se a essas novas demandas (DEUZE, 2005).

A questão central, portanto, é refletir sobre o que é de interesse público nesse cenário sem, *a priori*, normatizar uma seleção temática, via política e economia, ou formal, pelo tratamento racional do conteúdo. Nesses termos, o interesse público, enquanto parâmetro valorativo da atuação jornalística, funciona como uma espécie de moldura que enquadra temas de interesse das diversas expressões de audiência, tendo como parâmetro o caráter de relevância político-cultural das produções de sentido. Falar do caráter político pelo viés aqui proposto não significa uma referência exclusiva às zonas deliberativas do poder ou à luta de classes, mas às questões relacionadas à cultura, aos modos de vida, arenas legítimas de disputa ideológica<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> Em *Communication and Citizenship: journalism and the public sphere*, obra publicada em 1991, Dahlgren destaca, com base nessa nova configuração histórica, a emergência de uma esfera pública alternativa, cuja definição, a princípio, se apresenta por contraste à grande mídia. Assim, o autor sugere a possibilidade de se pensar em uma segunda camada de esfera pública, na qual as experiências e interpretações da vida cotidiana dos sujeitos teriam força política de ritualizar discursos sobre a realidade, assim como faz a mídia dominante. Nesse primeiro momento, contudo, esse cenário alternativo de discussão atua por contraste àquele que legitimaria o discurso dos grandes conglomerados midiáticos ligados ao sistema dominante de comunicação, argumento que permite ao autor distinguir duas camadas de atuação midiática: a dominante e a alternativa. Em um trabalho posterior, *Journalism and popular culture (Media, culture and society)*, de 1992, no qual se discute especificamente o jornalismo contemporâneo, Dahlgren amplia esse *insight* inicial quando busca no conceito de cultura popular a definição do jornalismo. De modo a aproximar o discurso sobre a instituição de suas práticas sociais, as produções de sentido que caracterizam o jornalismo na contemporaneidade, seja através da mídia alternativa, seja através da dominante, são construídas na vida cotidiana, vista à luz dos estudos culturais, enquanto zona de disputa política.

<sup>27</sup> A questão será aprofundada na segunda parte da tese, especialmente no capítulo *Discussão Teórico-metodológica a abordagem proposta*.

A partir de projeções de enunciados e modos de enunciação, cabe ao jornalismo conformar sentidos de debate público que se articulem à vida cotidiana de seus interlocutores. Tal perspectiva desloca a atenção para a relação entre os processos de produção de sentido do jornalismo, articulados à vida cotidiana, de modo a contribuir tanto para uma investigação empírica concreta da instituição quanto para o desenvolvimento dos estudos teóricos sobre o campo. Os estudos culturais entendem que, no contexto cotidiano, lugar da recepção midiática, as linhas divisórias entre o pessoal e o político, o privado e o público, o racional e o emocional não são tão nítidas como postula o pensamento habermasiano. Questões relacionadas a, por exemplo, geopolítica internacional, Estado, conglomerados midiáticos, região, bairro, família, identidade, gênero, relações íntimas, etnia, classe, inconsciente, linguagem se atualizam em diversas formas de percepções populares (DAHLGREN, 1992, p.17).

Pensar o jornalismo possível significa, antes de tudo, pensar em um cenário midiático de disputa por representações do interesse público e não mais em uma esfera restrita à política e à economia, baseada num discurso puramente racional, fruto da conversação direta entre os sujeitos. Se o jornalismo é um fenômeno da cultura, a questão da recepção ganha importância, mas a partir de um viés distinto da ideia de conjunto demográfico de consumidores dos produtos da cultura de massa. Os mesmos fenômenos (consolidação do caráter industrial e mercadológico do jornalismo, concorrência entre empresas do setor, segmentação do mercado) que fazem Habermas pensar numa degradação da esfera pública são aqui tomados enquanto fenômenos da cultura que nos obrigam a redimensionar o modo de entender a produção de sentidos na contemporaneidade.

O lugar do público consumidor é o lugar do público produtor de sentido, o que, no jornalismo, nos leva à afirmação do popular, não enquanto popularesco num sentido pejorativo associado ao paradigma frankfurtiano da baixa cultura, mas enquanto forma cultural das construções noticiosas<sup>28</sup>. Nesse sentido, sustenta-se que o entendimento da noção de esfera públi-

---

<sup>28</sup> O sentido de cultura popular, na sua relação com o jornalismo, é tomado por esta tese com base na tradição dos estudos culturais, ou seja, a partir da valorização da ideia de “ambiguidade” que lhe é inerente, fundamental para compreender a relação entre a sociedade e os textos da cultura de massa (GOMES, I., 2008, p.74). Ao investigar os sentidos que o termo “popular” assume nas discussões atuais sobre o jornalismo, Itania Gomes (2008) identifica que uma parte considerável dessa discussão se volta para a qualificação do tipo de produto e das estratégias e conteúdos empreendidos. De acordo com a autora, as estratégias discursivas e semióticas características do que normalmente se denomina de jornalismo popular quase sempre são identificadas como meios de atração da atenção pública. Sobre os conteúdos, os estudos sustentam que tais programas privilegiam a abordagem do grotesco, da vida privada, da tragédia, da criminalidade, da sexualidade, da vida íntima das celebridades etc. O aspecto mais comum, no entanto, é o enquadramento dessas produções enquanto de baixa qualidade. Uma vez reconhecidas essas marcas, investe-se no debate da possibilidade de contribuir (ou não) para o debate na esfera pública (GOMES, I., 2008, p.59). Nessa perspectiva, a autora aponta os três sentidos mais recorrentes que o popular assume quando relacionado ao jornalismo: comercial, estético e político. O primeiro tem a ver com o tamanho da audiência (extensa) e seu nível social (pessoas identificadas como “das classes populares”). Os dois

ca, no âmbito dos regimes democráticos, deve ser congruente com a realidade que emerge na atualidade.

Se o consumo das produções culturais envolve uma ação de produção de sentido, para que os enunciados jornalísticos gerem significados de interesse público para um sujeito consumidor é fundamental levar em conta o modo como este se coloca no mundo, ou seja, o que é relevante no horizonte da sua vida cotidiana. Nesse sentido, entende-se que o sentido de interesse público não se relaciona simplesmente às esferas temáticas, mas aos modos de tratamento, que convocam, pelo jogo enunciativo, estratégias discursivas, narrativas e formais responsáveis por traçar reconhecimento e legitimidade por parte do público. Ou seja, enquanto constructo da cultura, cabe ao jornalismo produzir quadros interpretativos de interesse público que permitam a uma dada coletividade reconhecer uma dada realidade partilhada, seja em referência à economia e à política de governo, seja em referência à música, moda, gastronomia, família etc. Como argumenta Sparks (1992), a centralidade política da atuação jornalística não se resolve do ponto de vista das temáticas, mas passa pelo modo como são construídos enquadramentos explicativos para as coisas do mundo, tendo a vida cotidiana enquanto horizonte.

---

outros sentidos são usados como sinônimos de tabloidização, trivialização ou sensacionalismo, assumindo, a depender da orientação ideológica de quem os utiliza, conotações negativas ou positivas (GOMES, I. 2008, p.63-64). Um quarto sentido, aquele adotado por esta pesquisa, pois considerado o mais produtivo para pensar o jornalismo, ancora-se na abordagem feita pelos estudos culturais sobre as noções de cultura e cultura popular. A problematização da noção de cultura, pensada até então como “cultivo” intelectual ou, de modo purista, como tradição intocada de um povo, está presente na própria origem dos estudos culturais. A partir do interesse inicial pela classe operária inglesa, Richard Hoggart, Edward Thompson e Raymond Williams – considerados fundadores dessa corrente investigativa – reivindicaram uma ampliação da noção de cultura, que articulasse as esferas da produção e as condições sociais. Impera aqui um pressuposto central: a relação indissociável entre cultura e sociedade (WILLIAMS, 1969). O encontro dos estudos culturais com trabalho de Antonio Gramsci, nos anos 1970, também ajudou a refinar a noção de cultura popular. Gramsci (1978) apresenta o conceito de hegemonia que, diferentemente da noção de domínio, aproximava-se da ideia de condução consensual. Vista como um momento de consentimento de uma visão de mundo, o conceito vai ajudar a pensar a cultura como um local de disputa, o que leva os estudos culturais a revisarem o conceito marxista de classe, insuficiente, por exemplo, para representar as reivindicações dos movimentos estudantis, feministas, raciais e étnicos (GOMES, I. 2008, p.70-71). “Popular” passa a ser utilizado não mais como “classe” ou “proletariado”, mas em referência aos excluídos da camada dominante e como o lugar através do qual opera a cultura de massa. Isso leva os estudos culturais a interpretarem questões políticas e ideológicas não mais a partir do conceito de determinação econômica, mas como “relação de força” (GOMES, 2000). As produções da cultura são assim pensadas como locais legítimos de disputa de poder. Diante desse contexto, o povo não é visto como passivo e previamente manipulável; inclui uma variedade de grupos sociais que estão constantemente mudando sua relação com o sistema dominante. Da mesma forma, a cultura popular não assume a perspectiva de uma experiência autêntica, genuína, tradicional de um povo, nem é vista como cultura produzida para a massificação de um povo – é efêmera, multifacetada, de modo a corresponder à fluidez das próprias formações sociais populares (GOMES, I. 2008, p.65). Por esse ponto de vista, o terreno da cultura é o cenário onde se dá o que se denomina de “luta pela hegemonia”. A ideia de “ambiguidade”, acima citada, relaciona-se justamente ao reconhecimento de que a cultura popular é, ao mesmo tempo, expressão de uma posição social e fonte autônoma e potencialmente libertadora de diferentes formas de vida, opostas à cultura oficial ou dominante, e de que a cultura midiática, ao mesmo tempo em que se impõe ao povo, através das corporações midiáticas, também deriva de suas experiências, gostos e costumes (GOMES, I. 2008, p.74).

## 1.2 ATUALIDADE COMO MARCADOR DE COTIDIANIDADE

Os limites entre o que existe e é de interesse público, digno de publicização, o que existe apenas no âmbito da ficção e aquilo que, apesar de existir, é pouco relevante para uma determinada coletividade são construídos numa espécie de pacto entre o jornalismo e os consumidores da notícia. É esse acordo tácito que faz com que, através das notícias, os fatos do mundo sejam chamados de reais. Dessa forma, ao lado do sentido de interesse público, o jornalismo teria o sentido de atualidade como um modo de produção das “narrativas por onde se experimenta os quadros do mundo neste momento” (GOMES, W., 2009, p.15). Ou seja, se o interesse público é pensado enquanto um determinado modo de enquadrar os assuntos de relevância popular em um determinado tempo e contexto sociocultural, o sentido de atualidade se impõe como uma estratégia de certificação dos enunciados pelos quais se tem acesso à experiência de *mundanidade*.

Diz-se sobre aquilo que é verdadeiro e relevante e, portanto, realidade partilhada em um determinado espaço-tempo, o que implica considerar que o jornalismo não apenas produz narrativas sobre os fatos do mundo, mas constrói discursos de realidade sobre o mundo atual. O significado de tempo presente dos enunciados jornalísticos (sejam eles sobre uma ação passada, presente ou futura) é condição da mediação proposta, o que implica o manejo de estratégias enunciativas que conformem sentidos de *aqui e agora* para as notícias. Assim, ao oferecer formas através das quais os sujeitos produzem sua vivência cotidiana do momento presente, o jornalismo constrói a própria experiência social (FRANCISCATO, 2005).

Para além do valor de atualidade do conteúdo noticiado, o processo de mediação operado pelo jornalismo convoca a experiência social de presente, de modo a definir os contornos de cotidianidade, o que implica reconhecimento e adesão da audiência. Nesse movimento, o discurso sobre o mundo apoia-se numa relação espaço-temporal forjada no processo comunicativo, que aproxima o jornalismo, os acontecimentos noticiosos, a cultura e o público. Há aqui uma dupla articulação de sentido: a dimensão social do tempo presente, conformada pelo jornalismo, diz sobre a nossa experiência de “estar no mundo”, da mesma maneira que se coloca como uma espécie de aura conformadora da notícia. Tal sentido de atualidade, assim como o de interesse público, é concebido por esta pesquisa enquanto construção cultural.

Essa forma de expressão da instituição emerge da cultura do tempo presente que marca o desenvolvimento histórico das estruturas socioculturais do mundo contemporâneo. As sucessivas inovações tecnológicas, que se iniciam no século XVII com os transportes e, posteriormente, possibilitam o desenvolvimento dos dispositivos de produção e reprodução de informações, encurtaram o intervalo de tempo gasto nos deslocamentos espaciais e proporcionaram a ampliação e velocidade de bens culturais em circulação (BRIGGS & BURKE, 2006). Os avanços tecnológicos exerceram efeitos sobre a temporalidade cotidiana, orquestrando novos modos de interações sociais, o que reverbera na velocidade e nas formas de organização das produções noticiosas, bem como nas expectativas da audiência sobre estas. Além do desenvolvimento dos meios de comunicação e dos transportes, a industrialização, a constituição do mercado e as constantes imigrações consolidaram a aceleração do ritmo da vida urbana, processo através do qual o tempo se institucionaliza como uma espécie de ordenador da vida social (CORBIN apud FRANCISCATO, 2005).

Num primeiro momento, nos países da Europa Ocidental, durante os séculos XVII, XIII e XIX, as ferrovias, os navios, o aperfeiçoamento dos serviços de correios, o telégrafo e o telefone, bem como o contínuo desenvolvimento da prensa gráfica, já conformam um cenário no qual a temporalidade social se vincula ao presente. Mas é ao longo do séc. XX, com o desenvolvimento da radiotelegrafia, da fotografia, do rádio, do cinema, dos gramofones, da televisão e, posteriormente, da internet, que se consolida uma cultura do tempo presente, pela qual os sentidos de instantaneidade, simultaneidade e fragmentação consolidam-se como parte da experiência social. A possibilidade de ter acesso às coisas do mundo num intervalo de tempo cada vez mais imediato, a capacidade de experimentar eventos ocorridos em espaços distintos ao mesmo tempo e o modo fragmentado e repetitivo com que acessamos tais eventos consolidam uma cultura do desejo pelo novo, que para tanto é sempre efêmero, e uma cotidianidade ordenada pela ideia de presente.

O desenvolvimento dos meios de comunicação, o processo de industrialização e a consolidação dos mercados tiveram efeito significativo na produção jornalística, que se firma como indústria da informação a partir dessa cultura do presente, ao mesmo tempo em que ajuda a conformá-la. No processo de institucionalização do campo, as organizações jornalísticas se tornam empresas comerciais voltadas para o atendimento de um mercado em ritmo cada vez mais acelerado, profissionalizando-se, garantindo regularidade da oferta, constituindo hábitos de consumo e estratégias de gerenciamento dos seus modos de produção no e do tempo atual (FRANCISCATO, 2005).

Nessa perspectiva, ao se autoafirmar historicamente enquanto instituição responsável por construir relatos sobre o mundo, o jornalismo funda a dimensão temporal do presente como referência para a ordenação discursiva deste mundo. O sentido de temporalidade cotidiana se apresenta, portanto, como um vínculo central entre jornalismo, sociedade e cultura. Como simulação de uma temporalidade social demarcadora do próprio horizonte do real, a atualidade, que convoca efeitos complementares como o de imediatividade da veiculação da notícia e simultaneidade entre o fato publicizado e a vida cotidiana, configura o valor da experiência noticiosa e sua produção de sentido (DEUZE, 2005). As notícias têm o presente como uma espécie de código de garantia da sua produção de sentido, ou seja, de reconhecimento do estatuto de verdade e relevância de seus discursos.

Da mesma forma que funciona como marca de certificação do real, o sentido de presente se apresenta como estratégia de reconhecimento de importância que, em tese, garantiria a produção de significados sobre a realidade social. Esse grau de interesse se relaciona justamente com a identificação, por parte do público, do caráter atual dos relatos noticiosos, o que implica considerar a notícia enquanto produto das relações que o jornalismo estabelece com o público (PARK, 1970). O jogo comunicativo evocado pelo jornalismo tem como referência a temporalidade de experiência do presente partilhada pelos atores comunicativos em um determinado espaço e tempo. Assim, o sentido de temporalidade social responde em boa medida por aquilo que é relevante em uma determinada época e cenário cultural.

O valor jornalístico de atualidade não se instaura simplesmente como uma relação direta entre o fato jornalístico e o momento presente de veiculação da notícia, mas refere-se a dimensões da própria experiência social. Esse referencial construído pelo jornalismo como forma de acesso social às coisas do mundo é composto por uma multiplicidade de elementos, situações e relações sociais que coabitam um mesmo momento, articulação que responde pelo sentido de cotidiano (FRANCISCATO, 2005).

Concebida enquanto construção cultural utilizada para oferecer ao público um significado de partilha próprio da vida cotidiana, a atualidade relaciona-se a uma espécie de pacto, de enquadramento comum concordante, o qual Hall (1993) denomina de consenso. Para o autor, no processo de construção da notícia, os acontecimentos são regulados com base nas experiências derivadas da noção de consenso enquanto característica básica da rotina cotidiana. O mesmo afirma Hartley (2001) quando utiliza o conceito de senso comum, numa remissão a Gramsci, para sustentar que a linguagem empregada, por exemplo, por um programa jornalístico televisivo, suas estruturas narrativas e argumentativas são uma versão da lingua-

gem do público. Ao apelar para esses dispositivos associados ao senso comum, os programas investem, de acordo com Hartley, numa espécie de conversação com a audiência como forma de se incluir nas práticas cotidianas.

Dessa forma, ainda que a noção de tempo presente possa ser entendida como uma categoria operacional na produção de conteúdo noticioso, ela é apropriada, no âmbito desta tese, como uma construção relacionada à experiência da vida social que inclui a experiência televisiva. Sustenta-se que os sentidos forjados para os acontecimentos dependem de conformações de relações específicas entre atores e contextos diversos, isto é, além do processo de revelação imediata do fato atual, há a construção de relações temporais de sentido para o fato, inserindo-o em um tempo e espaço partilhados pelas instâncias de produção e reconhecimento da notícia.

Nesse processo de geração de sentido noticioso, o reconhecimento de atualidade pressupõe a configuração de uma dimensão espaço-temporal do presente através de uma íntima relação entre o *aqui e agora* dos fatos, o *aqui e agora* da veiculação da notícia e o *aqui e agora* da experiência do público. Tal articulação é responsável pelos efeitos de correspondência entre o tempo das ações do mundo, o tempo da construção noticiosa e o tempo da produção de sentido de tais construções. A experiência de presente conjuga sentidos de familiaridade, imediaticidade, simultaneidade, fragmentação e continuidade dos objetos, práticas, ações e situações, que conformam a própria ideia de cotidiano, de um “tipo de experiência humana que nos é próxima tanto no espaço de nossas relações comuns, quanto no tempo em que fazemos as ações” (FRANCISCATO, 2003, p.68). Partindo desse entendimento, Franciscato (2003; 2005) propõe cinco categorias descritivas das relações temporais constitutivas da experiência social do presente no jornalismo: instantaneidade, simultaneidade, periodicidade, revelação pública e novidade.

O sentido predominante de instantaneidade, no jornalismo, refere-se ao efeito de ausência de intervalo de tempo entre a ocorrência de um evento e sua publicização, aspecto reforçado pelas transformações tecnológicas que conduzem a atividade jornalística para a redução do tempo entre o registro e a veiculação do fato. Já a simultaneidade teria a função de designar uma espécie de efeito de sincronismo envolvendo ações ou eventos ou entre formas socioculturais, materiais e simbólicas, que ocorram de maneira articulada num tempo comum. A periodicidade, que se articula diretamente ao sentido de simultaneidade, refere-se à oferta regular de conteúdo e responde por um processo mais amplo relacionado a uma necessidade social de ter acesso a notícias em períodos regulares e cada vez mais curtos. Já a categoria revelação pública é pensada com base na compreensão de que a enunciação jornalística marca

o tempo presente por meio de estratégias que afirmam e tensionam a existência e a qualidade dos eventos noticiados, de modo a revelar algo que ainda é desconhecido e publicizar essa revelação visando sua propagação pública (FRANCISCATO, 2003; 2005).

A novidade, quinta categoria proposta pelo autor, é apropriada nesta tese enquanto atributo central dos relatos noticiosos, sendo, do ponto de vista dos efeitos de sentido, forjada justamente a partir da articulação das demais dimensões de atualidade, como também da noção de interesse público. Assim, o que se pretende sustentar é que o sentido de novidade responde pelo reconhecimento do próprio caráter de relevância (interesse público) e atualidade dos fatos, sendo responsável pelo vínculo entre as instâncias de produção e reconhecimento no processo gerativo de sentido do jornalismo.

Pode-se afirmar com certa tranquilidade que a novidade se relaciona intimamente às definições mais correntes do conteúdo noticioso, por ser usada como forma de qualificar um acontecimento que se diferencia do fluxo de eventos que surgem no mundo justamente por sua qualidade de ser recente e ainda não conhecida. O termo “novo”, etimologicamente, refere-se tanto a algo de pouco uso, quanto ao sentido de original, enquanto produto impossível de mitigação (CORRÊA, 2008, p.417). Em sua apropriação pelo discurso jornalístico, o sentido de novidade é utilizado para o reconhecimento daquele acontecimento que, dentre todos os outros do mundo, merece ser publicizado justamente pelo seu caráter de atualidade e interesse público (RUDIN & IBBOTSON, 2008).

Reconhecer a novidade como pressuposto fundamental da notícia – do relato produzido pelo jornalismo sobre as coisas do mundo – implica considerar que ela é construída para dar conta do discurso sobre o papel da instituição de prover informações sobre ações, comportamentos, situações e argumentos que tenham relevância para o público ao qual se dirige e configurem os quadros de pertencimento de uma determinada coletividade. Assim, a categoria de novidade nos remete a uma vinculação com o sentido de relevância, além do de tempo presente, porque afirma que algo está irrompendo em um determinado contexto social ou se tornando publicamente conhecido recentemente (FRANCISCATO, 2005, p.156). Esse processo de conformação da novidade se institucionaliza pelo reconhecimento de que esta depende da ideia de continuidade; há aqui uma tensão entre a emergência do novo e do mesmo, numa continuidade reconhecida pelas esferas de produção e recepção do jornalismo.

Concebida de modo imbricado ao sentido de notícia, isto é, àquilo que se refere aos enunciados jornalísticos, a novidade, enquanto construção, não se revela apenas pela identificação de um dado conteúdo, mas por articulações discursivas e formais. Nesse aspecto, a a-

propriação do sentido de novidade feita por esta tese não a vincula especificamente a uma categoria de atualidade, mas ao próprio significado social dos discursos reconhecidos como “do jornalismo”. Tais discursos são forjados, a meu ver, justamente por valores culturalmente construídos, que legitimam socialmente a atuação da instituição, dentre os quais destaco como centrais o interesse público e a atualidade.

De modo a operacionalizar a análise a que se propõe esta tese, foram configuradas seis categorias valorativas extraídas da observação empírica de como os sentidos de interesse público e atualidade são produzidos a partir de articulações com os dispositivos expressivos da linguagem televisiva destacados como característicos do telejornal (transmissão direta, performance dos sujeitos de fala, elementos do audiovisual). As categorias concebidas enquanto correlatos semânticos das noções de atualidade e interesse público são: simultaneidade, instantaneidade, conversação, participação, vigilância e revelação.

As noções de instantaneidade e simultaneidade, que dizem sobre a construção do significado de tempo presente e do sentido de partilha de ações, discursos e interesses num determinado tempo-espaço, são conceituadas e interpretadas conjuntamente. Os efeitos de sentido de tempo imediato e concomitante se vinculam, especialmente, ao modo como o telejornal configura seus processos comunicativos a partir de performances de sujeitos no tempo presente da transmissão, aspecto característico da linguagem televisual. Através desse momento comum que marca o tempo da produção de sentido noticioso, são gerenciadas aproximações com o tempo do fato e o tempo vivido pelas instâncias de produção e reconhecimento da notícia.

Nesse processo, reconhece-se a importância da noção de periodicidade da produção, terceira categoria destacada por Franciscato (2005), que a relaciona tanto à oferta regular de conteúdo, responsável por moldar relações, informações e procedimentos jornalísticos, quanto ao fenômeno mais complexo da expectativa social pela notícia em períodos regulares e cíclicos em sintonia com o ritmo das ações cotidianas. Contudo, esta tese não contempla a interpretação dos sentidos de periodicidade no telejornal, pois, do ponto de vista das articulações com a linguagem televisual, dar conta dessa dimensão demandaria a ampliação dos elementos televisivos analisadas, bem como da seleção do *corpus*. A observação dos efeitos de periodicidade no telejornal requer, por exemplo, a incorporação de aspectos narrativos, especificamente seu caráter serial, o que também implicaria na observação de cada programa em sua continuidade. Esses fatos, que respondem por escolhas do analista no processo de construção do objeto de pesquisa, justificam a não adoção do conceito de periodicidade como categoria analítica desta pesquisa.

Outros dois correlatos semânticos dos valores de atualidade e interesse público, também considerados construções socioculturais que fundam e ordenam o ritmo da vida cotidiana, são conversação e participação, cujos efeitos de sentido são interpretados de modo conjunto. As trocas conversacionais, fundamentais para a configuração da ideia de debate público e de tempo atual, convocam diferentes níveis de participação dos sujeitos de fala. Ao mesmo tempo, o teor político do jornalismo relaciona-se diretamente à ideia de participação do cidadão (SCHUDSON, 1997). Essas duas dimensões discursivas são discutidas por este trabalho, a partir do modo como as convocações da audiência são materializadas no interior dos telejornais, atuando, pela configuração de formas de pertencimento e de capacidade de participação social, no que Dahlgren (1996) concebe como produção contínua, circulação e reconfiguração dos significados do mundo social.

Por fim, destacam-se as noções de vigilância e revelação. A ideia de revelação pública, apontada por Franciscato (2005) como categoria de atualidade, nos diz sobre o papel do jornalismo de publicizar o antes desconhecido, justamente por sua função de vigilância das esferas de interesse de uma determinada coletividade. Nessa perspectiva, são também entendidos enquanto correspondentes discursivos. A concepção de que o jornalismo atua como aquele que *tudo sabe e tudo vê* se fundamenta nessa sua suposta necessidade de publicização dos fatos relevantes para a vida em sociedade. A partir dos expedientes da linguagem televisiva, o telejornal busca se configurar como uma espécie de macrossujeito onipresente, responsável por demarcar os contornos discursivos do que se entende por mundo num determinado tempo e contexto social.

O significado de notícia demanda, portanto, processos significantes relacionados a essas diversas e complementares configurações semânticas de atualidade e interesse público interpretadas, no marco deste trabalho, a partir da consideração de elementos da linguagem televisiva característicos do telejornal brasileiro. O aprofundamento conceitual dessas seis dimensões, vistas sempre de modo articulado, é realizado na parte introdutória dos capítulos três, quatro e cinco desta primeira parte.

Após esta primeira reflexão sobre as noções de interesse público e atualidade como princípios discursivos conformadores daquilo que se entende por enunciações jornalísticas, cujo enunciado é denominado de notícia, parte-se para o percurso analítico que sustenta esta tese. Antes, porém, são apresentados, no próximo capítulo, os dispositivos televisivos que guiaram a interpretação do modo como esses valores discursivos podem ser transcritos em formas telejornalísticas. Durante o percurso no qual os telejornais são enquadrados analítica-

mente em sua perspectiva televisual, busca-se interpretar articulações entre dispositivos televisivos e as várias atualizações de sentido de atualidade e interesse público, marcas identitárias do discurso jornalístico.

## 2 BÚSSOLA: DISPOSITIVOS NORTEADORES DO PERCURSO

Em *Making sense of the news*, Klaus Bruhn Jensen (1986), ainda que no âmbito dos estudos de recepção<sup>29</sup>, afirma que os valores discursivos do jornalismo são materializados, na TV, por dois dispositivos específicos: a imagem e o apresentador. Para o autor, os referenciais de produção e reconhecimento da notícia – sua origem, que está vinculada ao caráter recente do fato; o canal pelo qual é veiculada, que deve garantir instantaneidade da divulgação; e a expectativa da audiência, que remete ao caráter de interesse público e relevância do fato<sup>30</sup> – atualizam-se, na televisão, com base no componente da imagem, explorada como espécie de prova visual do dito, e a postura dos apresentadores, elemento de contato com a audiência e de articulação entre as diferentes histórias veiculadas em um telejornal (1986, p.55).

Essa tentativa ainda incipiente de sistematizar componentes televisuais característicos da notícia serve como inspiração para aprofundar os elementos que responderiam pela dimensão propriamente material do telejornal. Os dispositivos expressivos selecionados por esta pesquisa foram extraídos da observação empírica do modo como efeitos de sentidos jornalísticos relacionados aos valores de interesse público e atualidade são configurados por formas materiais que respondem pela especificidade da linguagem televisiva. Partindo das premissas de Jensen (1986), que destaca a imagem e o apresentador como dispositivos formais característicos do telejornalismo, assinalo, numa tentativa de ampliar a proposta do autor, três dimensões materiais características do meio: elementos de composição audiovisual (que, além da imagem, inclui o som e as associações entre esses dois níveis expressivos feitas no processo de edição), performance dos sujeitos de fala (pela qual são observadas as atuações dos apresentadores e também dos repórteres, comentaristas e fontes) e transmissão direta (dispositivo tecnológico característico da produção televisiva, explorado como marca central das enunciações telejornalísticas). Tais elementos servem como norteadores do percurso analítico apresentado nos capítulos seguintes, ou seja, funcionam como uma espécie de bússola ao direcionar meu olhar no processo investigativo das formas expressivas do telejornal que respondem por parte da produção de sentido jornalístico na TV.

<sup>29</sup> Com o objetivo de conhecer como os telespectadores se relacionam com a notícia, a partir de programas televisivos, o autor realizou uma pesquisa empírica com o público de diferentes noticiários americanos. Além do trabalho de campo, o estudo incluiu a análise da própria notícia como um gênero discursivo, que estabelece modos e situações de comunicação entre produtor, o “endereçador”, e espectador, o “endereçado” (1986, p.50). As formulações de Jensen a respeito da concepção de notícia televisiva são retomadas na discussão sobre gênero televisivo apresentada na **Parte II** desta tese.

<sup>30</sup> Referenciais discursivos traduzidos nesta tese pelos valores de atualidade e interesse público.

## 2.1 TRANSMISSÃO DIRETA

Dentre os dispositivos expressivos característicos da TV, possivelmente aquele mais discutido em âmbito acadêmico enquanto marca da experiência televisiva é a transmissão direta (ECO, 1979, 1991; VERON, 1983; DAYAN & KATZ, 1999; MACHADO, 1988 e 2001; DUARTE, 2004; JOST, 2004; CARLÓN, 2004; FECHINE, 2008a). Esse dispositivo tecnológico, compartilhado com o rádio e com a internet, define-se pela simultaneidade comunicativa, isto é, pela possibilidade de inserir emissão e recepção em um mesmo intervalo de tempo, incluindo numa mesma duração de veiculação a enunciação dos programas e o consumo televisivo da audiência. No caso dos telejornais, os efeitos de sentidos relacionados aos valores de interesse público e atualidade são potencializados pelas possibilidades da transmissão direta, que respondem em boa medida pela própria autenticação dos relatos noticiosos.

A veiculação em tempo presente, que caracterizou o início da TV, foi a grande novidade introduzida pelo meio no universo das experiências visuais e, até hoje, mesmo com boa parte da programação sendo gravada previamente, constitui-se como principal traço distintivo da televisão, ainda vigorando como tema central de reflexão sobre o específico televisivo em relação a outros meios audiovisuais. Não por acaso, a discussão no âmbito acadêmico sobre a linguagem televisual foi introduzida a partir do reconhecimento de que, pela transmissão direta, a TV encontraria suas marcas de distinção. Eco (1979) relaciona as possibilidades autônomas de realização da televisão, conexas com sua natureza técnica específica, a dois tipos de transmissão direta: a entrada ao vivo e a transmissão em estúdio (1979, p.332). Carlón (2004) argumenta que a própria veiculação direta organiza numa mesma dimensão temporal todas as nossas leituras das emissões televisuais, as quais, no caso dos telejornais, são ancoradas pela apresentação ao vivo do estúdio, independentemente do tempo dos fatos (2004, p.38). Nessa perspectiva, no que se refere à produção de sentido, a forma televisiva, tal como concebida por Eco (1979; 1991), encontra-se em aberto, ou seja, tem-se sempre uma duração em andamento, através da qual os conteúdos são organizados conforme o jogo de imprevisibilidades, mutações e expectativas.

A programação televisual, mesmo aquela composta por material gravado previamente à emissão, incorpora traços da transmissão ao vivo, ganhando *status* de tempo presente. Arlindo Machado (1988; 2001) faz uma distinção entre tipos de efeito de atualidade resultados

da transmissão direta: o tempo real, quando, em termos semióticos, o instante do evento veiculado coincide com o instante do material significante; e o tempo presente, identificado como uma operação própria da televisão, que apresenta o tempo da enunciação, independentemente do tempo do enunciado, como um momento presente ao espectador<sup>31</sup>. Nesse esforço classificatório, parece não haver uma distinção de tipo, mas de hierarquia, uma vez que o efeito de um suposto tempo real, na televisão, é englobado pelo tempo presente.

No telejornal, antes mesmo de dependerem de um determinado conteúdo veiculado ao vivo, os efeitos de tempo presente residem na própria performance da transmissão, através da qual a função do jornalista não é simplesmente a de apresentação da notícia, mas de *presentificação* (FECHINE, 2008a). Isso significa que a configuração de momento presente possibilitada pela veiculação direta se articula a uma dimensão mais ampla e complexa de temporalidade ancorada sobre os regimes de presença<sup>32</sup>. Estes são agenciados pelas performances dos sujeitos de fala dos programas, que necessariamente convocam a adesão e atuação do espectador, sujeito interlocutor do discurso. Ou seja, a experiência espaço-temporal conformada durante o processo comunicativo é fruto não apenas do sentido de tempo presente, mas do de copresença, o qual depende dos atos conversacionais forjados entre os sujeitos enunciatório e enunciatário<sup>33</sup> durante a exibição dos programas (seja pela cena de apresentação, pelas inserções ao vivo ou pré-gravadas).

---

<sup>31</sup> Machado (1988) fala de modalidades do tempo simultâneo próprio da transmissão direta audiovisual. A primeira, denominada de *tempo real*, em referência ao efeito de instantaneidade da transmissão e não a uma possibilidade real de fazê-la coincidir ao tempo da ação veiculada, já havia sido experimentado no cinema. Em *Rope (Festim Diabólico)*, (1948), de Alfred Hitchcock, o tempo vivido pelos personagens na narrativa coincidia com o tempo vivido pelos espectadores durante a experiência de recepção. Tal operação, contudo, torna-se regra na televisão ao vivo, em que o tempo das exibições se aproxima ao tempo do evento ou ao tempo vivido pelo mediador na cobertura. A outra modalidade, denominada de *tempo presente*, é produto da coincidência entre o tempo da emissão e o tempo da recepção, independentemente do tempo da ação narrada. A forma televisiva é então caracterizada como entidade mutável, transitória, passante, que apresenta o tempo da enunciação (seja sobre enunciado passado, presente ou futuro) como um tempo presente ao telespectador (1988, p.69-82).

<sup>32</sup> Yvana Fechine (2008a), ao discutir os modos pelos quais a televisão configura distintas temporalidades vividas pelos sujeitos do discurso, a partir da transmissão direta, filia-se a abordagens da sociosemiótica, especificamente ao projeto da semiótica do sensível ou das experiências sensíveis. Este se volta para os regimes de sentido descritos como modos de presença e vem sendo desenvolvido por Eric Landowski, a partir do pensamento de Algirdas Julien Greimas.

<sup>33</sup> As denominações enunciatório e enunciatário são incorporadas por esta pesquisa em referência aos sujeitos do processo comunicativo. Não se referem, portanto, aos sujeitos empíricos (produtores e receptores), mas àqueles que os representam nos textos, sejam por figurativizações aparentes ou como interlocutores implícitos. A definição conceitual de enunciatórios e enunciatários, a partir da teoria da enunciação, pode ser encontrada no capítulo I da Parte II desta tese, especificamente na nota 153.

## 2.2 PERFORMANCE DOS SUJEITOS DE FALA

Ao lado da transmissão direta, uma segunda dimensão material é central para a produção de sentido no telejornal: a performance dos sujeitos de fala (apresentadores, repórteres, correspondentes, comentaristas e fontes). No telejornalismo, as notícias são reveladas por sujeitos de fala que utilizam seus corpos como dispositivo expressivo na geração de sentido. A oralidade, o gestual, a entonação da fala, o modo como a imagem desses sujeitos é enquadrada na tela compõem atos performáticos, essenciais para a conformação da interação com o espectador.

Apesar de não se relacionar especificamente com o audiovisual, o conceito de performance desenvolvido por Paul Zumthor (2000)<sup>34</sup> se impõe como um profícuo legado para os estudos da dimensão televisual do jornalismo. Pela reflexão desse autor, um texto, ao ser performatizado por um corpo, incorpora marcas deste, as quais são atualizadas pelo receptor. Assim, procura-se avançar num entendimento inicial de que todo texto pressupõe um corpo performático implícito (ECO, 1986), atacando as possibilidades de experiências corporais inscritas nos textos como indicadores de leitura. Tal pressuposto me leva a admitir que, nos programas televisivos, performances específicas são corporificadas pelos sujeitos falantes a depender do tipo de interação proposta entre as instâncias de produção e reconhecimento da notícia e que, para haver engajamento dos interlocutores nesse processo, estes devem, também, reconhecer posições e lugares de atuação representados nos textos, mesmo enquanto corpos/performances virtuais.

Pensadas enquanto estratégia de presentificação, o que supõe competências do leitor, as performances funcionam, no telejornal, para dar corpo, materializar sentidos. Os sujeitos falantes encarnados em diferentes corpos atuam no texto como indicadores expressivos de determinadas performances. De fato, só temos acesso aos eventos construídos pelos programas a partir dessas camadas de medição, conformadas pela voz, pelo gesto, pelos posicionamentos de câmera, pelo olhar, entendidos como dispositivos de performatização dos sujeitos do discurso. Por isso, afirma-se o telejornal não como mero recurso de aproximação do espectador daquilo que acontece alhures, mas como efeito de mediação (MACHADO, 2001, p.102). Essas camadas de mediação apresentam-se como condição do relato jornalístico.

<sup>34</sup> Ao discutir a ampliação da noção de texto literário, Zumthor (2000) põe em evidência uma dimensão de atuação em que a voz, o corpo, a presença atuam no texto e são acessados no ato de leitura – dimensão entendida enquanto performance. As reflexões do autor sobre as formas como os textos compõem uma tessitura das relações sociais passa pelas teorias contemporâneas da estética, da comunicação e da cultura.

Para Machado (2001), apesar de o modelo radiofônico, mais apoiado na locução da notícia pelos mediadores, ter sido referência para o telejornalismo brasileiro, a ênfase em uma oralidade centralizada vem sendo substituída pela tarefa de construir o noticiário do dia por diversos sujeitos, mediadores e protagonistas dos fatos narrados. A notícia aparece quase sempre personalizada, através de legendas e de construções de *personas* visualmente encarnadas em corpos. Esses corpos se relacionam, sucedem-se e se contrapõem, compondo o todo narrativo do jornal através de seus atos de fala, os discursos sobre os fatos (FISKE, 1987; MACHADO, 2001). Assim, o telejornal se configura como uma arquitetura de vozes representada por suas diversas figurativizações (os mediadores<sup>35</sup>: apresentadores, repórteres, comentaristas e correspondentes), pelos sujeitos implicados diretamente ou indiretamente no acontecimento (aqueles que sofrem a ação narrada, testemunhas, especialistas, fontes oficiais etc.) e pelas posições construídas no texto para o telespectador. Este, além de atuar implicitamente como interlocutor central do telejornal, por vezes é representado, no plano enunciador, quando inscrito em corpos de populares (o cidadão comum) ou nas imagens construídas sob o rótulo “cinegrafista amador”.

Dentre os sujeitos que materializam o discurso do telejornal, a figura do apresentador tem sido foco constante de interesse dos estudos que levam em conta a dimensão televisual do telejornalismo (VERON, 1983; MACHADO, 2001; HARTLEY, 2001; JOST, 2004; GOMES, I., 2007; FECHINE, 2008a, 2008b; HAGEN, 2009). Isso porque o discurso do telejornal é regido por essa voz central, cuja representação muitas vezes se confunde com a própria imagem que se tem do programa. Daí por que a credibilidade de um telejornal costuma ser relacionada diretamente à autoridade e à legitimidade do apresentador. Tal contrato de confiança é forjado por um processo de performatização, através do qual se utiliza o corpo como dispositivo expressivo, atuando enquanto figurativização primeira do telejornal, seja pelo esforço em forjar uma espécie de “não eu”, ofuscando traços da sua pessoa de modo a se comportar como um “porta voz” do programa, um mero locutor das notícias, numa postura distanciada do seu interlocutor; seja por uma tendência mais contemporânea de personalização, quando ele se projeta no discurso enquanto “eu”, um indivíduo singular, o “dono da voz”, que evoca maior proximidade com o público (MACHADO, 2001; FECHINE, 2008b).

Importante elemento de articulação entre as diferentes histórias veiculadas em um telejornal e de contato direto com a audiência, o apresentador, enquanto condutor central da enunciação, é uma das principais marcas de reconhecimento dos formatos jornalísticos na tele-

<sup>35</sup> Este trabalho adota a terminologia “mediador”, em conformidade com Itania Gomes (2007), para referir-se aos apresentadores, repórteres, comentaristas e correspondentes de um telejornal.

visão. Ele representa a cara de um programa e é responsável por construir relações entre o telespectador e os outros mediadores (GOMES, I., 2007). Partindo da ideia de que a principal promessa<sup>36</sup> do telejornal é produzir representações do mundo, Jost (2004) sustenta que o apresentador seria um dispositivo de intimidade e identificação com o público, cuja função é convocá-lo para o jogo enunciativo, indicando o lugar que este deve ocupar diante de cada notícia. Ao mesmo tempo, ao encarnar um determinado olhar sobre o mundo – é um corpo que nos fala –, ele organiza e estrutura algum sentido para as diversas notícias relatadas, construindo alguma unidade para o emaranhado de ações e sujeitos que compõem uma edição do jornal. Dessa forma, exerce também a função de garantir inteligibilidade e coerência para as coisas do mundo (aquelas relatadas pelos telejornais).

Veron (1983) situa a performance do apresentador e o tipo de relação que este estabelece com o telespectador, através do seu corpo significante, como características centrais de um telejornal. Utilizando o clássico modelo de Jakobson, o autor diz que o “olho no olho” é a verdade da função fática (e progressivamente da função expressiva) e contribui para a credibilidade do enunciado, a função referencial. O “O-O” estaria associado a uma intenção de referenciação, a uma operação destinada a desficcionalizar o discurso. Define-se como marca de identificação do discurso informativo na TV. Para o autor, é nesse jogo enunciativo regido pelo olhar que se estabelece o contato entre as partes e, por consequência, o *status* de confiança entre os sujeitos actantes de um determinado texto audiovisual. Nesse aspecto, o corpo seria o primeiro suporte da relação entre enunciador e enunciatário e, através de performances, atuaria no telejornal na configuração dos próprios atos de enunciação a respeito de um dado acontecimento.

De fato, todo telejornal se organiza a partir da delegação de voz que um sujeito (quem fala explicitamente) instaurado na bancada confere aos outros sujeitos que ganham corpo nas sequências conformadas fora da bancada. “Empiricamente, o modo mais frequente de se estabelecer no telejornal delegação de voz é a convocação de um repórter ao qual cabe a narrativa do fato” (FECHINE, 2008a, p.141). Através do seu corpo, do recurso do “O-O” e do fato de se posicionar, ainda que simbolicamente, próximo ao fato, a figura do repórter se impõe como um importante elemento de autenticação dos relatos telejornalísticos. Sua figurativização na tela (seja pela voz, pelo corpo visualizado no momento da passagem ou pelos enquadramentos

---

<sup>36</sup> Em François Jost (2004) a ideia de promessa estabelece uma espécie de interface entre emissores e telespectadores que indica o modo como aqueles vão etiquetar os programas e estes vão reconhecê-los. “É uma marca de gênero, utilizada pela televisão, expressa em jornais de comunicação e na própria programação televisual, que pesquisamos” (2004, p.18). Para o autor, nos programas transmitidos ao vivo, como o telejornal, existiria, assim, uma promessa maior de autenticação do que nos programas gravados.

de câmera feitos pelo repórter cinematográfico que também sugerem um determinado sentido para o que é mostrado) representa a própria presença da televisão no local e na duração temporal do acontecimento.

Tal sentido de onipresença da TV, além de colocá-la como fonte confiável para testemunhar os fatos do mundo, seria, segundo Machado (2001), “condição *sine qua non* do seu processo significante” (2001, p.105). Nesse esforço, atuam também as figuras dos correspondentes, responsáveis por produzir, através do seu corpo atuante, aproximações simbólicas com espaços geograficamente distantes. Isso pode ocorrer pela inserção física desse sujeito no palco do acontecimento, no caso da cobertura de Guerra, por exemplo, ou de uma proximidade simbólica, quando o mediador aparece em algum território estrangeiro, não necessariamente aquele sobre o qual ele fala, de modo a fazer do seu corpo um dispositivo simbólico de proximidade com o fato. Sua atuação no telejornal funciona como uma espécie de janela simbólica para o mundo, movimento que evoca autenticação ao discurso.

As performances da figura do comentarista também são entendidas enquanto estratégias de certificação do dito, uma vez que se pautam numa construção de autoridade, que não é exatamente aquela exercida pelos representantes diretos do telejornal (apresentadores e repórteres), mas por um sujeito especialista que fala em nome do programa. Esse terceiro ator do discurso coloca-se como um observador privilegiado da realidade que, pela sua trajetória numa determinada área (economia, política, esporte, saúde etc.), convoca reconhecimento e adesão por parte do espectador. Ao encenar esse lugar credenciado para opinar sobre os fatos do mundo, não necessariamente constrói um espaço de livre expressão de ideias, configura, sim, um “discurso marcado pela pretensão de uma competência específica e pelos valores fiduciários que lhe estão intimamente associados (RODRIGUES, 2010, p.152)<sup>37</sup>.

O fato de os mediadores do telejornal, além de interpelarem diretamente a audiência pelas suas atuações corporais, terem seus nomes visualizados na tela é também significativo para o processo de personalização dos relatos, mais precisamente, de “identificação de um relato com um sujeito enunciador” (MACHADO, 2001, p.106). Essa ideia de personalização também aparece quando o repórter delega a voz para outros atores sociais no processo de construção da notícia, aqueles que representam as fontes do acontecimento. As histórias proferidas em um telejornal resultam de um emaranhado de vozes em que figurativizações do programa aparecem atreladas a sujeitos sociais que dizem sobre os fatos nos quais estão en-

<sup>37</sup> Rodrigues (2010) não usa especificamente a denominação comentarista, mas “convidado especialista” como um dos dispositivos enunciativos do telejornal, ao lado dos apresentadores, repórteres e correspondentes. Contudo, ao falar desse tipo de convidado, ele se refere justamente à figura perita que se apresenta no telejornal brasileiro como comentarista.

volvidos. Essa inserção de outras vozes no relato (que não representam o “eu” do telejornal, mas um “ele”, o sujeito sobre o qual se fala, esteja ele diretamente implicado ou não nos fatos) é uma estratégia de legitimação do discurso típica do jornalismo.

Daí a importância de se construírem posições simbólicas, ou seja, papéis pelos quais atuam as fontes de informação. No âmbito televisual, esse processo de personificação das fontes se torna característico da forma noticiosa, uma vez que estas são corporificadas na tela, ganham vozes e rostos e executam performances visuais de modo a se enquadrarem numa determinada posição social que credencie não simplesmente a sua fala, mas a do jornal. Na maior parte dos telejornais brasileiros, é possível observar dois tipos de posições sociais construídos para esses sujeitos de fala: a fonte autorizada e o cidadão comum (GOMES, I., 2006).

A primeira é tratada de modo a transferir credibilidade para o programa, quando é colocada no lugar de voz autorizada a falar sobre algo, seja na condição de fonte oficial, a voz representante de determinada instituição social (governo, ONGs, institutos de pesquisa, empresas públicas ou privadas etc.), seja na condição de especialista, aquele credenciado socialmente, pela ocupação profissional para avaliar e comentar determinado fato (cientistas políticos, economistas, sociólogos, matemáticos etc.). Já o cidadão comum é constituído de três modos básicos, quando é o sujeito da ação reportada, ou seja, é a própria notícia, quando é afetado pela notícia ou quando autentica a cobertura noticiosa e é tratado como *vox populi* (GOMES, 2006, p.116). É possível destacar daí, pelo menos, três posições construídas para o cidadão comum no telejornal: a de ator da ação, a figura do participante direto do acontecimento ou do personagem construído para ilustrar determinado fato (o recém-formado que ilustra o índice de jovens em busca do primeiro emprego, por exemplo); a de testemunha, quando é um observador do acontecimento e atua na reportagem de modo a relatar o que viu; e a de voz popular, quando aparece como mera audiência, sujeito comum que credencia o que se diz na notícia, estratégia cunhada de povo-fala ou fala-povo.

### 2.3 ELEMENTOS DE COMPOSIÇÃO AUDIOVISUAL

As diversas vozes que compõem a arquitetura enunciativa do telejornal se articulam a uma profusão de imagens (dos próprios corpos falantes, daquilo sobre o que falam, do cenário de onde falam, de intervenções gráficas) e sons (ruído, narração verbal e música), o que signi-

fica que, enquanto forma audiovisual, o texto televisivo é concebido a partir de articulações entre diferentes níveis expressivos (visuais e sonoros). O noticiário televisivo, do ponto de vista material, é regulado pela linguagem audiovisual, aspecto distintivo em relação a outros produtos informativos. No telejornal, a presença da imagem, do som e da articulação entre ambos são dispositivos configuradores de uma determinada realidade perceptível pela vista e pelo ouvido através dos dispositivos técnicos de captura e montagem (CEBRIÁN, 1978, p.39). Sendo assim, a análise da forma televisiva do telejornal pressupõe o entendimento do funcionamento desses componentes imagéticos e sonoros e suas associações.

Duccini (1998) elenca os seguintes dispositivos audiovisuais responsáveis especificamente pela mensagem televisiva: enquadramento de câmera, movimentos dentro de um quadro (movimentos de câmera), ângulo de visão, luz e cor, que responderiam pela banda visual dos programas; ruído (que inclui o áudio ambiente), música e voz (*in* e *off*), em referência ao texto verbal que, no telejornal, funciona como suporte fundamental para indexar sentido ao conteúdo ali representado, elementos que respondem pela banda sonora.

Ao discutir a imagem televisiva enquanto dispositivo, Carlón (2004) recorre aos postulados de Jean-Marie Schaeffer (1996) sobre a imagem fotográfica, entendida do ponto de vista de um artefato, o que pressupõe regras de uso partilhadas pelas instâncias de produção e reconhecimento. Seguindo a inspiração de Schaeffer (1996), pode-se dizer que tanto o dispositivo fotográfico, quanto o televisivo (audiovisual) são constituídos por uma dimensão indicial, pela qual as imagens remetem a manifestações do espaço-tempo real, e por uma dimensão icônica, que diz sobre a relação analógica entre a imagem e as condições de recepção comum do objeto reconhecido como real<sup>38</sup>.

Por este entendimento, a recepção da imagem fotográfica atuaria com base em dois tipos de saberes, um saber sobre o mundo, que nos faz reconhecê-la como representação visual, e um saber sobre o que o autor denomina de *arché*, que nos diz sobre a condição de índice da imagem a partir do reconhecimento do dispositivo (uma fotografia funciona como imagem indicial na condição de que sabemos que se trata de uma fotografia)<sup>39</sup>. Tal pressuposto leva a

---

<sup>38</sup> Ao partir da semiologia das mensagens visuais, postulada por Umberto Eco, para discutir a tese da convencionalidade icônica, Schaeffer, apesar de partilhar dos argumentos de Eco sobre a natureza icônica da imagem fotográfica, admitindo que a relação de analogia se dá entre a imagem e o campo visual, afirma que tal operação não exclui a relação entre o objeto real e a imagem analógica, ao precisar que não se trata de uma relação figurativa (que só poderia existir entre formas visuais), mas de uma relação lógica. “A visão de um objeto e o objeto real ou, de maneira mais geral, a representação (na forma de percepção atual ou na forma de recordação) e a realidade fazem parte de um mesmo espaço lógico” (SCHAEFFER, 1996, p.34).

<sup>39</sup> Schaeffer (2006) aborda a imagem fotográfica no âmbito de sua circulação social, em sua lógica pragmática, colocada a serviço das mais diversas estratégias comunicacionais capazes de influir no seu estatuto semiótico. A dimensão pragmática da imagem fotográfica se baseia no que o autor denomina de *arché*, ou seja, a materialida-

crer que, no âmbito da recepção da imagem fotográfica móvel, como no caso da televisão, põem-se em jogo os mesmos saberes evocados na leitura da imagem fotográfica não móvel: um saber sobre o mundo, que permite realizar operações de reconhecimento referencial de formas visuais mundanas (“uma fileira de carros é engarrafamento”) e operações identificatórias (“este sujeito é Luís Inácio Lula da Silva”); e um saber sobre o *arché* porque uma imagem só pode ser lida como televisiva no marco de um certo saber sobre o dispositivo, quando, por exemplo, sabemos que aquilo visto pode estar ocorrendo naquele instante da recepção porque o dispositivo televisivo permite (CARLÓN, 2004, p.90). Assim, também no telejornalismo, além da função icônica, pressuposta pela relação de semelhança das imagens com as coisas do mundo, a dimensão indicial agencia o vínculo existencial entre as imagens e as coisas do mundo.

A imagem televisiva parece comportar uma mesma dimensão constitutiva da imagem fotográfica, caracterizada por Schaeffer (1996) como tese da existência. O autor se refere ao fato de que esse tipo de imagem é sempre percebida como sinal de um acontecimento real, de uma entidade existente. Aqui reside o caráter testemunhal dessas imagens, o qual, no jornalismo, funciona como uma espécie de prova visual daquilo que diz o texto verbal, principal recurso indexador de sentido no telejornal. Nesse ponto, o autor chama atenção para o fato de que a reconhecida força auto-autentificadora do dispositivo da imagem no jornalismo, seja televisivo, impresso, digital, não é uma função da imagem, mas do reconhecimento, por parte da audiência, do seu *arché*: diz respeito ao estatuto da informação analógico ou digital (1996, p.77). Por isso, certamente, não há uma relação direta entre imagem e seu impregnante, mas uma relação construída entre imagem e a afirmação verbal identificadora<sup>40</sup>.

Ao lado das semelhanças, concorrem distinções entre os dispositivos da imagem fotográfica e audiovisual. Uma delas é justamente o som, elemento expressivo fundamental explorado, no telejornal, na forma de áudio ambiente (diversos tipos de sons captados pela câmera de modo conjunto à imagem fotografada), voz (o texto verbal dos sujeitos de fala que pode ser gravado junto à imagem ou posteriormente, neste caso referindo-se à narração do repórter) e música (elemento interventivo menos explorado nas reportagens, mas que também atua como dispositivo produtor de sentido). As articulações da imagem ao som, na forma de texto verbal, recurso que se coloca como uma espécie de condição do relato telejornalístico, de áudio ambiente (voz ou ruído) e música, atuam na estruturação das formas de acesso à realidade cons-

---

de do dispositivo fotográfico, aqui tomada como fundamento da sua especificidade. Tal pressuposto justifica porque o interesse de Schaeffer não reside simplesmente na imagem fotográfica, mas no dispositivo fotográfico.

<sup>40</sup> Para o autor se não for levada a sério esta diferença crucial, chega-se a um falso debate sobre a “objetividade” da imagem fotográfica no jornalismo.

truída em uma reportagem.

É possível identificar no telejornalismo aquilo que Chion (1993, p.63), ao discutir as projeções do som sobre a imagem no audiovisual, denomina de som *off*, áudio cuja fonte além de não ser visível é definida em um tempo e espaço externo ao que é evocado pelo registro (no telejornal, aparece na forma de narração do repórter ou, mais raramente, de música); som *in*, aquele cuja fonte aparece e pertence à realidade que ela evoca (a sonora de uma fonte, a passagem do repórter, a apresentação do estúdio). Na qualidade de áudio *in*, também figura o som ambiente, ou som território – termo que se justifica pela relação deste recurso com uma dada conformação espacial (CHION, 1993, p.65) –, aquele que rodeia uma ação ou um espaço registrado (o barulho de carros ou o estampido de um tiro que numa matéria aparecem articulados, por exemplo, à imagem de engarrafamento ou da invasão policial a um cativoiro). Assim, no telejornalismo o uso do áudio também convoca a dimensão icônica do audiovisual, quando reconhecemos aquele determinando som e fazemos associações de sentido, e indicial, que remete à relação existencial, pelo vínculo daquilo que é ouvido com o que, de fato, ocorreu, quando resultado de um registro *in loco*.

O áudio que pertence à realidade evocada pela imagem, na forma de som ambiente ou da fala de um determinado sujeito, configura efeito de verossimilhança para a reportagem, valendo-se, assim como a fotografia, do *arché* do dispositivo, neste caso audiovisual, responsável por autenticar aquilo que é veiculado por um programa telejornalístico. Ao mesmo tempo, se, por um lado, esse som *in* (cuja fonte normalmente é visualizada na tela) credencia a qualidade do registro, forjando sentido de autenticidade para o que nos é apresentado, o som *off*, aquele inserido posteriormente, funciona como um poderoso marcador de sentido para o que é mostrado, atuando como quadro de sentido para as imagens. Apesar de a música, aspecto que será abordado adiante, ser um elemento presente nas reportagens televisivas, o texto verbal (na forma de narração, passagem ou sonora) se impõe como condição de uma reportagem televisiva. De fato, a relação construída entre imagem e a afirmação verbal identificadora de que se falou há pouco, no telejornalismo, repousa na instância sonora da voz, ou seja, depende de uma enunciação que se impõe por uma fala onipresente que controla a produção de sentido. Isso significa considerar a imagem no telejornal como uma espécie de “concretização do plano verbal” (MUNCH apud LEAL; VALLE, 2009, p.135).

Outro elemento de distinção do material televisivo é o fato de a imagem audiovisual, no caso do cinema e da TV, ser recebida num “quase-fluxo” perceptível pelo qual a presença do tempo vivido invade o espectador, mesmo quando este sabe que aquilo que ele vê agora

ocorreu no passado (SCHAEFFER, 1996). Essa captação pelo *hic et nunc* da imagem móvel anulária, em termos semióticos, a defasagem temporal entre as instâncias de produção e reconhecimento. Schaeffer (1996) recorre à famosa foto de um soldado vietcongue executado por um militar vietnamita para argumentar que, quando a apreciamos, nos colocamos numa certa distância temporal como se a imagem estática nos dissesse “isto ocorreu no passado”. Mas, na experiência receptiva desta mesma cena em sua forma audiovisual, apesar de sabermos que se trata, igualmente, do registro de uma ação passada, o presente da ação nos assalta. Neste caso, a fotografia constrói uma imagem que mostra o tempo como passado, produzindo um lugar de distanciamento deste, enquanto no registro audiovisual as imagens em fluxo contínuo (“o homem que tomba inerte; o sangue que jorra de um pequeno orifício perfeitamente redondo na têmpera, como a água de uma fonte”) fecha esse abismo e abre o tempo como presença (SCHAEFFER, 1996, 59-60).

Além dessa possibilidade semiótica de restituição de um intervalo de tempo, possibilitado pelas imagens em movimento, o registro do áudio ambiente amplifica tal aproximação temporal, atuando como um expediente fundamental na produção de verossimilhança. Neste quesito, o registro sonoro e o registro da imagem, em fluxo contínuo, operam articulados como dispositivos indiciais fundamentais para os relatos configurados nos programas jornalísticos. Essa mesma cena da execução do soldado vietcongue poderia ser conformada com áudio ambiente (podemos imaginar, por exemplo, o barulho do tiro, do tombo, de gritos), o que potencializaria a convocação do espectador ao tempo do fato, aumentando o efeito de verdade da cena.

Ao lado da fotografia e do áudio capturados, atuam, no telejornal, eventos visuais e sonoros interventivos como as imagens gráficas, cujas funções dependem justamente das relações entre o dizer e o mostrar, exploradas pelas considerações de Schaeffer (1996) sobre a tese da existência. Nessa direção, é possível avançar em relação às formulações do autor sobre imagem fotográfica (capturada) e gráfica. Se, a princípio, admite-se que imagens capturadas e imagens gráficas se distinguem justamente em razão de suas dimensões indiciais (as imagens fotografadas nos dizem sobre algo que parece existir *a priori*, as gráficas pressupõem uma independência do campo exterior à TV), este entendimento negligencia o próprio caráter híbrido dos discursos telejornalístico, no qual a imagem é revestida por uma dimensão simbólica ancorada num aspecto sonoro, expresso principalmente pela palavra dita. Dessa forma, as funções que as imagens gráficas, assim como as capturadas, podem desempenhar no telejornal dependem das articulações entre o dizer e o mostrar, o que implica considerar que a imagem

televisiva não é apenas julgada em razão do vínculo existencial mantido com um mundo exterior à televisão, de onde as imagens seriam capturadas, mas pelo vínculo estabelecido com o telespectador no processo enunciativo (VALLE & FONSECA, 2008).

Operação semelhante ocorre com a inserção da música, que, no processo de montagem, é articulada às imagens. De acordo com Luporini e Carrasco (2007), juntamente com os ruídos e sempre sobreposta a imagens, a música atua como um elemento de distinção do telejornalismo em relação ao jornalismo impresso, da internet e do rádio (ainda que este tenha o recurso sonoro como principal dispositivo expressivo), e age, nos telejornais, como elemento de vínculo entre o espectador e aquilo que está sendo dito/mostrado (2007, p.7). Quando analisam o uso da música nos telejornais, os autores distinguem três categorias: *música tema*, que também pode ser chamada de vinheta sonora, utilizada na escalada, nas aberturas e encerramentos, nas passagens de bloco e nas chamadas; *vinhetas internas*, usados nos quadros fixos do programas ou na composição de séries de reportagens e reportagens especiais; e *trilhas das reportagens*, componente plástico dos VTs mais explorado nas matérias frias do que nas factuais (2007, p.06). As vinhetas sonoras relacionam-se mais diretamente à identidade do produto televisivo, operando no vínculo entre audiência e um determinado programa, já a música explorada no interior das reportagens agencia relações construídas entre o espectador e o que está sendo narrado pelo texto verbal e visual.

Wisnik (2001), ao refletir sobre a música enquanto “modo de presença do ser”, ou seja, como elemento configurador de sentido da experiência cotidiana, sustenta que o ritmo<sup>41</sup>, através de vibrações de ar perceptíveis e organizáveis, confere o poder de tradução, para nossa esfera sensorial, de determinados sentidos (2001, p.29). De acordo com o autor, essa associação se dá para o ouvinte a partir da ideia de movimento físico, o que, no audiovisual, pode ser configurada pela relação com as imagens em movimento. Já a melodia<sup>42</sup> é percebida como uma determinada emoção reconhecida, o que implica identificação por parte do ouvinte.

Sobre as diversas sensações que o som pode nos remeter, ao se relacionar à imagem na televisão, Sá (1991) sustenta que a música é explorada em associação direta com um persona-

---

<sup>41</sup> Em música, a expressão *ritmo* designa a manipulação das durações dos eventos sonoros, entendida como material de expressão de toda obra musical. Indica, portanto, “um padrão de agenciamento de durações”, que pode ser relacionado a durações de notas e também de acentuação dinâmica de saltos ou passos (MAIA, 2007, p.53).

<sup>42</sup> A melodia é entendida como um fenômeno humano, em palavras bem prosaicas, é aquilo que todos estamos fazendo quando cantamos alguma coisa (MAIA, 2007, p.53). Em termos musicais, define-se como “sequência de notas organizada sobre uma estrutura rítmica que encerra algum sentido” (DOURADO, 2004, p.200), ou seja, uma unidade identificável para alguém. O ritmo, a melodia e a harmonia formam os princípios fundamentais da música, como a conhecemos hoje (DOURADO, 2004). Assim como a melodia, a combinação de alturas e durações gera o fenômeno da harmonia. “Um modo bem simples de compreender essa distinção é observar que quando alguém ouve a voz do cantor João Gilberto, acompanhada pelo violão, o que a voz está cantando é uma melodia, enquanto o violão está executando a harmonia da música (MAIA, 2007, p.53).

gem ou uma ação de modo a fazer com que o espectador acompanhe o relato, inserindo-se naquele determinado contexto (técnica denominada da *leitmotiv* – motivo condutor). No telejornalismo, quando ouvimos um som (seja na forma de música ou ruído) em articulação a uma imagem, atribuímos significado ao que o autor denomina de evento sonoro: o barulho de uma sirene de ambulância, juntamente com a imagem de uma batida entre dois carros, pode configurar uma cena de acidente de trânsito envolvendo feridos. Assim como o som captado *in loco*, a música funcionaria para acentuar determinando sentido relacionado à imagem, atuando como dispositivo de aproximação da audiência com o que é revelado de modo a acentuar determinado sentido a partir da criação de uma atmosfera na qual o espectador é inserido.

Nesse processo, a música pode ser usada não simplesmente em referência ao fato noticiado, mas à caracterização ou emoção de uma fonte/personagem ou à sensação gerada por uma ação (medo, temor, tristeza, alegria, comoção, expectativa) (SÁ, 1991). Uma música cujo ritmo acelerado é sobreposto a imagens em movimento de pessoas na rua pode nos remeter à atmosfera de caos urbano; ao passo que uma música mais lenta de melodia suave, atrelada à imagem de um sujeito que perdeu um ente querido, pode nos levar à comoção. No caso das reportagens, é importante destacar que esse jogo de sentidos operado na relação entre música e imagem é agenciado pelo dispositivo da narração em *off*, elemento que atua como poderoso indexador de significados, de modo a reduzir o leque de diversidade interpretativa.

As formas visuais e sonoras da televisão contemplam, portanto, elementos interventivos, dotados de intenções referenciais ou contemplativas. As organizações desses elementos no processo comunicativo podem possibilitar efeitos de realce de uma informação, de hierarquização, de demarcação temporal e espacial, de identificação com o interlocutor, efeitos estes propostos por meio do agenciamento de formas expressivas no processo de montagem do material capturado. Aqui reside a função da montagem expressiva, operação pela qual são articulados distintos elementos visuais e sonoros.

A montagem expressiva responde pelas inúmeras possibilidades de intervenção construtiva no interior do quadro e de manipulações da imagem, levadas ao extremo pelas tecnologias digitais<sup>43</sup>. Tais formas expressivas se valem dos recursos disponíveis tanto pelos sistemas lineares – fusões, cortes, *fades*, congelamentos, acelerações e desacelerações – quanto

---

<sup>43</sup> A montagem expressiva pode ser entendida como uma tradução dos postulados teóricos de Eisenstein (2002) sobre a sincronização de sentido no filme a partir do conceito de montagem “vertical” ou “polifônica”. Antes da captação do som direto no cinema, Eisenstein tentou conceber esse método de construção de correspondências audiovisuais, buscando relações entre imagens musicais e visuais, entre diferentes enquadramentos, contrastes, luminosidades e contornos da própria imagem dentro do mesmo plano. Essa simultaneidade de elementos de diferentes linguagens, cujo sentido estaria justamente na articulação de todos eles, antecipa as potencialidades expressivas dos contemporâneos dispositivos digitais: a edição dentro do próprio quadro.

pelo processamento digital da imagem nos sistemas não-lineares - manipulação da cor e da textura da imagem, recortes de todo tipo, seccionamentos de planos, intervenções gráficas (FECHINE, 2003, p.104). Ao lado da organização do diversos elementos visuais da imagem televisiva, opera a banda sonora, pela qual é possível configurar sentidos com base nas entradas e saídas do áudio capturado pela câmera, gerenciando volume e extensão do som ambiente, e inserir intervenções sonoras dos mais diversos tipos.

A análise do audiovisual requer, também, a consideração da montagem. As imagens em movimento se articulam ao som e intervenções sonoras e visuais através de suas disposições numa determinada sequência que vai garantir sentido para o relato telejornalístico como um todo. Nessa articulação e concatenamento de diversos níveis expressivos, operados pela montagem de um VT, reside o potencial expressivo de uma narrativa audiovisual, pois é neste momento que são agenciados os elementos da linguagem audiovisual por completo (encadeamento e sons e imagens) que, nas reportagens televisivas, propõem-se à produção de relatos que dêem conta da inteligibilidade do que é noticiado (CEBRIAN, 2001).

Dessa forma, volta-se a sustentar que os efeitos de sentido de verossimilhança, que fazem o espectador identificar o material exibido como parte do mundo real, no telejornalismo, são conformados justamente via dimensão do contato, não apenas pela fidelidade aos fatos veiculados, mas pelas relações propostas com o espectador a partir dos diversos expedientes materiais por esta tese identificados. As imagens televisivas (capturados ou gráficas), assim como as camadas sonoras (capturadas ou inseridas posteriormente) são construídas de modo a propor posicionamentos para o telespectador, apóiam-se sobre uma “formatação do olhar” (SOULAGES, 2002). É nessa perspectiva que Veron (1983) sustenta, por exemplo, que o fato de os mediadores do telejornal olharem diretamente para câmera carrega em si uma intenção de referenciação, diferentemente dos personagens de novela que exploram o “não olhar” enquanto operação de ficcionalização.

Nessa mesma direção, Schaeffer (1996) afirma que o modo como a recepção reconhece e se posiciona frente a determinadas formas visuais se relaciona ao *arché*, ao fato de sabermos que estas são a retenção visual (como também sonora, no caso do audiovisual) de um instante espaço-temporal real. Se o tempo fotográfico é o tempo físico da formação da impressão, na recepção, ocorre o distanciamento entre a retenção visual da imagem (como ícone) e o seu registro (enquanto índice), posicionamento no qual o ícone visual é ancorado na qualidade indicial da fotografia. No cinema e na TV, ao contrário, o ícone estático é investido pelo tempo, há um efeito de fluxo receptivo, mesmo que não funcione como um índice de um tem-

po físico ou humano (no caso do desenho animado). “Enquanto na imagem móvel a dimensão temporal é uma função de ícone, na imagem fotográfica ela é uma função do índice. A imagem móvel (indicial ou não) é imagem no tempo, a imagem imóvel (desde que seja indicial) é imagem do tempo” (SCHAEFFER, 1996, p.60-61).

No caso da imagem televisiva, cuja conformação, ao menos simbolicamente, é feita no momento presente da transmissão direta, há mais um grau de distinção demarcado pela possibilidade de as imagens, assim como o áudio, serem reproduzidas simultaneamente. Na TV, a dimensão icônica da imagem móvel, articulada ao som, está presente nas tomadas ao vivo e gravadas. Mas, no caso da tomada direta, a dimensão indicial não apenas borra a distância temporal com o passado, ela acentua seu caráter de presente e, conseqüentemente, de verossimilhança. Esse acento potencializaria, por exemplo, o efeito de realidade da cena da morte do soldado descrita anteriormente, ao nos incluir como testemunhas oculares da ação, cujo sentido de presente é possibilitado pelo efeito de tempo simultâneo. Tal efeito, certamente, passa pelo reconhecimento, por parte da audiência, desse *arché* televisivo, singular manifestação da tese da existência discutida por Schaeffer.

Isso indica que há uma conversão da TV num meio produtor de efeitos de realidade que dependem da validação por parte do telespectador. Ainda que situado em um campo teórico distinto ao de Schaeffer, Oliver Fahle (2006) demarca as relações entre imagem, tela e visível na constituição das imagens televisivas. Ao buscar identificar uma estética da TV fundada no seu modo de conformação das imagens, o autor recupera reflexões de Merleau-Ponty sobre imagem e visível para sustentar que as imagens são tidas como manifestações do visível, como eventos que encerram um visível que é anterior e exterior a elas, justamente porque seu sentido só se apresenta quando manifestado na recepção. A revelação da imagem é fruto de um processo de extração e condensação de fragmentos do visível emoldurados numa tela. A questão é que, na TV, essas projeções do visível podem ser conformadas de modo simultâneo a sua recepção.

Interessado na discussão sobre a “arte” dos telejornais, entendida como “a forma com que cada noticiário constrói e diferencia sua informação”<sup>44</sup> (2004, p.35), Carlón (2004) destaca dois tipos de material televisivo: os gravadas e os produzidos em direto<sup>45</sup>, que responderiam justamente pela especificidade do audiovisual na TV. Seguindo essa lógica, é possível sustentar que, no caso do telejornal, território que nos interessa nesta pesquisa, mesmo que a

<sup>44</sup> Tradução minha para: “la forma em que cada noticieiro construye y diferencia la información” (2004, p.35).

<sup>45</sup> O autor apresenta distintas modalidades de organização do material audiovisual no telejornal, tomando como referência a tomada direta e o material gravado. O direto e o gravado são, portanto, consideradas maneiras distintas de organizar o material significante televisivo.

ocorrência do fato não coincida com sua recepção, sua transmissão é sempre simultânea, perceptiva do presente materializado pela aparição do apresentador ao vivo que conduz a enunciação do programa. Ou seja, as diversas unidades de um telejornal, gravadas ou conformadas ao vivo do local do acontecimento, são sempre ancoradas pela apresentação do programa feita do estúdio. Dessa forma, os efeitos produzidos pela imagem e áudio televisivos encontram-se amarrados ao sentido de presente e presença forjados pela transmissão direta, a qual, por sua vez, é performatizada, do ponto de vista sonoro e visual, pelos corpos dos apresentadores, repórteres e fontes.

Pelo exposto, reivindica-se que, no campo específico do estudo do telejornalismo, a análise de programas jornalísticos televisivos considere, sempre, os elementos que configuram a materialidade televisual, para além dos conteúdos noticiosos. Apresento aqui elementos que respondem por parte da dimensão material dos programas que, para o propósito desta tese, são observados na parte analítica em articulação com os valores discursivos do jornalismo. Dessa forma, os dispositivos relativos à imagem, ao som, à montagem, bem como a performance dos sujeitos de fala e articulação desses elementos num fluxo contínuo possibilitado pela transmissão ao vivo dizem sobre a materialidade televisiva do telejornal e funcionam, nesta pesquisa, como dispositivos norteadores da análise das formas do telejornal de rede brasileiro. Parte-se, a seguir, para os trajetos analíticos da tese, que se propõem a interpretar como o telejornal produz sentidos relacionados ao jornalismo (especificamente os de interesse público e atualidade) através dos dispositivos televisuais identificados e apresentados neste capítulo.

### 3 TRAJETO DOS EFEITOS DE INSTANTANEIDADE E SIMULTANEIDADE

As noções de instante ou imediato qualificam a ideia de rapidez de uma ação e também de uma desejada coincidência entre o tempo da ação e sua projeção no presente. No jornalismo, o sentido predominante de instantaneidade se relaciona ao efeito de ausência de intervalo de tempo entre a ocorrência de um evento e sua publicização, o que, numa perspectiva histórica, articula-se ao gradativo desenvolvimento dos meios tecnológicos de produção, transmissão e distribuição de bens culturais. Por isso, seria mais adequado falar não de uma conquista deste valor pelo jornalismo, mas de uma gradativa construção pautada nos modos sociais de interação que reverberam nas produções de sentido da notícia (FRANCISCATO, 2005).

O imediato, o rápido são traduções do culto à velocidade que marca o sentido social do tempo na contemporaneidade. Velocidade e aceleração se apresentam como metáforas temporais dos modos de articulação da vida em sociedade orquestrados pelo desenvolvimento tecnológico dos transportes e dos meios de comunicação, o que justifica o tempo instantâneo como uma espécie de acesso às ações cotidianas. Enquanto expressão desse ordenamento das práticas e formas sociais, o sentido de instantaneidade da informação, reforçada pelas possibilidades midiáticas de redução do tempo entre o registro de um acontecimento e sua veiculação, inicia-se com o desenvolvimento do telégrafo e se consolida pelas formas de transmissão direta da comunicação.

No telejornalismo, o sentido de instantaneidade, enquanto tradução da atualidade, é instaurado pelos efeitos de maior proximidade entre o tempo do fato e o tempo do ato comunicativo, ou seja, relaciona-se a uma suposta coincidência entre o momento do acontecimento e seu momento simbólico projetado durante a exibição direta dos programas. Esses procedimentos de instauração do tempo atual, que incluem os segmentos ao vivo e gravados ancorados pela exibição direta do estúdio, constroem sentido permanente de instantaneidade, como se o que já *aconteceu* ou o que ainda *acontecerá* estivesse *acontecendo* no exato momento da transmissão (FECHINE, 2008a, p.152).

Além das entradas ao vivo, principais espaços de simulação de tempo instantâneo, a apresentação do estúdio e as matérias gravadas são organizadas em função de um todo justamente porque se apresentam articuladas entre si numa temporalidade definida pelo início e fim do programa. Dessa forma, a sensação de imediatismo da exibição dos acontecimentos no

telejornal é proporcional aos deslocamentos temporais entre fato narrado e narração. Nesses deslocamentos, é possível produzir efeito de instantaneidade através de diversas estratégias de simulações de um suposto tempo real<sup>46</sup>.

Admitindo que a existência de uma dimensão de instantaneidade no processo produtivo do jornalismo responde pelas práticas profissionais que se desenvolveram em função de uma comunicação cada vez mais rápida, Franciscato (2005) chama a atenção para o modo como esta noção se transforma em valor cultural de autolegitimação da instituição, partilhado por produtores e consumidores de notícia. Ao recorrer aos efeitos de imediaticidade, o jornalismo convoca o público para uma experiência de instante presente, alçando os acontecimentos midiáticos<sup>47</sup> ao tempo da vida cotidiana dos espectadores. Nesse movimento, a dimensão de atualidade, enquanto moldura da experiência mundana, recorre também aos sentidos de simultaneidade.

Como categoria discursiva de atualidade, a simultaneidade designa uma espécie de efeito de sincronismo envolvendo distintas ações ou entre formas socioculturais, materiais e simbólicas, que ocorram de maneira articulada num tempo comum (FRANCISCATO, 2005). Dessa forma, também se articula à noção de interesse público quando diz sobre um horizonte de interesse partilhado socialmente num determinado espaço-tempo. O termo simultâneo caracteriza eventos que não acontecem necessariamente no mesmo instante, mas que ocorrem paralelamente, ou seja, tem a ver com a ideia de concomitância temporal entre ações independentes (WHITROW, 2005). Relaciona-se à noção de instantaneidade da comunicação, não se confundindo com ela, pois se refere aos efeitos de vivência comum e concomitante, a uma relação temporal de sincronismo envolvendo diferentes ações, eventos e discursos.

A partir de Benedict Anderson, Franciscato (2005) discute como a experiência de simultaneidade atuou na conformação das identidades culturais das sociedades ocidentais na modernidade. Para além de fatores geográficos e políticos, a formação de sentidos de pertencimento se sustentou numa noção de concomitância mediada, a princípio, pelos relógios e calendários, em

---

<sup>46</sup> Admite-se que a ideia de “tempo real” (MACHADO, 1988) se apresenta enquanto construção, ou seja, o termo é usado não em seu caráter literal, mas, em termos semióticos, como sinônimo de um efeito de sentido de tempo instantâneo.

<sup>47</sup> Dayan e Katz (1999), em um conhecido estudo sobre a transmissão direta na televisão, referem-se ao termo *acontecimento mediático* enquanto “um gênero de narrativa que emprega o potencial único dos media eletrônicos”, a transmissão ao vivo (1999, p.17). Na perspectiva dos autores, os *acontecimentos mediáticos* relacionam-se às grandes coberturas de eventos planejados, denominados de *cerimoniais*, aqueles momentos históricos que são televisionados ao vivo, enquanto *interrupções* da rotina televisiva, e convocam a atenção de uma nação, como as viagens do Papa João Paulo II e o funeral do presidente Kennedy. Dessa forma, há aqui uma clara distinção entre *acontecimentos mediáticos* e *acontecimentos noticiosos*, estes identificados com as grandes coberturas ao vivo de fatos inesperados e não planejados. Diferentemente de Dayan e Katz, utiliza-se, no estudo aqui apresentado, o termo acontecimento ou evento midiático em referência às enunciações, planejadas ou não, apresentadas pelo telejornal.

oposição à noção de tempo eterno que marcou a época medieval. Os jornais, assim como as novelas literárias, constituem espaços midiáticos para a formação dum senso de comunidade imaginária, ao reproduzirem narrativas cuja temporalidade se pauta no ritmo da vida cotidiana, ao fazerem do hábito de leitura um vínculo entre os sujeitos, ao orquestrarem padrões, regras de conduta, comportamentos partilhados. A simultaneidade entre os atos de consumo, entre as ações projetadas nos impressos e na vida cotidiana passou a conformar quadros de referências sobre o mundo. Nessa perspectiva, a atualidade também é entendida como um vínculo entre o leitor e os eventos que caracterizam uma determinada realidade.

Os sentidos de concomitância temporal não respondem apenas por fenômenos que ocorrem ao mesmo tempo, mas por formas culturais, sociais, materiais e simbólicas, que se constituem de modo articulado num tempo comum (FRANCISCATO, 2005, p.132). Enquanto valor jornalístico, a simultaneidade foi construída historicamente como um meio de vivência comum da experiência mundana, processo que se amplifica com o desenvolvimento tecnológico. Se, a princípio, o telefone metaforizava esse espaço comum de encontro conformado pela articulação de duas ações simultâneas, o rádio, a TV e a internet constituem progressivamente uma experiência social partilhada baseada em uma diversidade de sujeitos, cujo sentido de presente se vale justamente das conformações de múltiplas e simultâneas copresenças. Esse tempo comum acaba por reforçar uma experiência de vivência pública, uma vez que as práticas sociais de produção, circulação e consumo dos produtos jornalísticos traduzem regularidades e rituais da vida cotidiana.

Se, por um lado, o jornalismo contribui para que a sociedade construa modos de organizar e ordenar o cotidiano, por outro atua como mediador social de padrões de regularidade temporal (FRANCISCATO, 2005, p.145). Os ritmos – acelerados, compassados e simultâneos – da produção de sentido dos acontecimentos midiáticos tornam-se referência de tempo para que os diferentes atores sociais se articulem num mesmo corpo social, construindo ações cotidianas comuns. Dessa forma, essas categorias descritivas do tempo presente também dão conta do valor jornalístico de interesse público, ao conformarem, com base num tal ordenamento temporal, um espaço partilhado de troca simbólica que constitui sentidos sobre o mundo. A identificação, na troca comunicativa, de uma dimensão significativa comum, que diz sobre as condições de envolvimento do cidadão com diversas instâncias sociais, passa pelo sentido de tempo presente em articulação àquilo que se entende por relevante para uma dada coletividade. Se o interesse público atua como uma espécie de moldura de referência para práticas, temas, discussões e formas de expressão que corroboram para uma atuação cidadã,

como nos lembra Porter e Hasselbach (1991), de modo complementar, instantaneidade e simultaneidade, correlatos do valor de atualidade, incidem na configuração de sentidos do debate público relacionados à vida cotidiana dos sujeitos interlocutores do jornalismo.

Os efeitos de instantaneidade (coincidência entre ação e sua revelação) e simultaneidade (partilha simultânea de diferentes ações) estabelecem enlace entre as esferas da produção e recepção do telejornal. É através da partilha de um momento vivido de forma comum, concomitante e regular que se convoca a audiência para atuar em uma dimensão comunicativa estabelecida *no e pelo* telejornal. Isso significa que a instantaneidade e simultaneidade vinculam-se a uma noção de identificação que o subgênero telejornal constrói com a audiência. Ao mesmo tempo, há aqui um efeito de unidade social entre as ações relevantes para a esfera pública que acontecem, ao mesmo tempo, em diferentes locais, o que supostamente legitimaria o enlace entre telejornal e público naquele *aqui e agora* específico da transmissão.

No processo de mediação do telejornal, a virtualização de um tempo partilhado, familiar, reconhecido mutuamente, imediato, repetitivo, fragmentário conforma a experiência de atualidade jornalística e interesse público. No telejornalismo, entende-se que a intenção é simular, com base nos dispositivos televisivos, um mesmo momento vivido pelos interlocutores, pelo qual são reconhecidos e partilhados os quadros do mundo e seus graus de relevância. Esse sentido de presente e de pertença materializa-se em diversos elementos formais: vinhetas, cenários, performances dos sujeitos de fala, disposições visuais e verbais que, articulados, configuram um momento e espaço experimentados simultaneamente pelos sujeitos do processo comunicativo durante a transmissão direta.

### 3.1 SIMULAÇÕES DO INSTANTE DO FATO NO DIRETO E NO GRAVADO

No telejornal, as estratégias de conformação de efeitos de tempo instantâneo, resultado de uma coincidência construída entre o momento do fato enunciado e o momento de enunciação, podem ser identificadas de maneira mais explícita nas entradas ao vivo possibilitadas pela transmissão direta dos programas. O ao vivo se refere às unidades nas quais o repórter narra um fato no momento da veiculação do programa e aparece, a partir da visualização do seu corpo ou da presença da sua voz, no local do acontecimento, ainda que esse espaço seja construído de forma simbólica.

Veja-se um exemplo em que ocorre esse efeito de imbricamento entre tempo do fato narrado e tempo da transmissão. Na edição de 12.12.08, do *Jornal da Record*, o repórter Ogg Ibrahim aparece ao vivo, posicionado no interior de um galpão (identificado pelo seu texto verbal como “*o centro de distribuição de alimentos em Itajaí-SC*”), de onde presentifica as informações sobre a entrega de donativos para os desabrigados das enchentes em Santa Catarina<sup>48</sup>. Do estúdio, o apresentador Celso Freitas anuncia a notícia (“*A enchente de Santa Catarina. Equipes de resgate procuram 31 pessoas desaparecidas no estado*”) e a apresentadora Adriana Araújo chama o terceiro mediador (“*o repórter Ogg Ibrahim está em Itajaí e tem outras informações. Ogg*”). As imagens da apresentadora e do repórter aparecem de forma sincrônica em duas janelas<sup>49</sup> que dividem simetricamente a tela de modo a provocar uma concomitância temporal entre o agora da apresentação do estúdio, da exibição do telejornal e da sua presença no local do acontecimento através da figura de Ibrahim. Ao falar, a imagem do repórter toma toda a tela e ele permanece olhando em direção ao telespectador: “*Nós estamos aqui, no centro de distribuição de alimentos aqui da marejada, em Itajaí. Até agora já saíram daqui cerca de 40 mil cestas básicas e a toda hora chegam caminhões lotados com alimentos vindos de todas as partes do país*”.

O cenário do ao vivo é a própria ação sobre a qual o repórter fala no tempo verbal presente: mantimentos espalhados por um galpão, pessoas separando alimentos e retirando sacos de dentro de caminhões. Através de panorâmica, que sai da imagem de Ibrahim e focaliza a cena descrita, cujo sentido é indexado pela narração em *off*, provoca-se efeito de coincidência entre a construção noticiosa e o próprio acontecimento. Ao mesmo tempo, é reforçada, pelo texto verbal, uma correspondência entre o espaço-tempo do fato enunciado e da enunciação, através do uso do advérbio *aqui*, do emprego do verbo no presente (*estamos, chegam*) e da expressão *a toda hora* que acentua a ideia de uma ação que se prolonga no tempo, ou seja, um presente contínuo e permanente.

<sup>48</sup> Santa Catarina decretou situação de emergência no dia 22 de novembro de 2008, em razão dos estragos provocados pela chuva em diversas cidades. Milhares de moradores ficaram desalojados e desabrigados. Até o dia 29.12.08, a Defesa Civil havia registrado 136 mortes provocadas pelas chuvas. A enchente de 2008 em Santa Catarina foi registrada como uma das maiores inundações do estado.

<sup>49</sup> O termo janela é usado aqui para designar o tipo de manipulação eletrônica que permite divisões da tela principal em uma ou mais seções. No telejornalismo, o recurso é comumente utilizado para permitir a exibição concomitante de diferentes sujeitos (apresentadores e repórter ou apresentadores e fontes) em diferentes lugares no mesmo momento de exibição do programa.



**Figura 1:** Takes da entrada ao vivo de Ogg Ibrahim: divisão da tela em janelas, repórter no local do acontecimento, panorâmica do local (*Jornal da Record/12.12.08*)

A primeira sequência do *Jornal Hoje*, de 06.10.08, sobre a acentuada queda das ações na bolsa de valores de São Paulo também ilustra esse efeito de instantaneidade acionado pela entrada ao vivo. Os apresentadores Evaristo Costa e Sandra Annemberg apresentam a notícia do estúdio e incluem uma terceira voz no mesmo momento da enunciação. Evaristo diz: “*Vamos entender o que está acontecendo aqui no Brasil. O repórter Rodrigo Bocardi **acompanha ao vivo** a movimentação **lá** na Bovespa*”. No texto verbal, o emprego do advérbio *lá* ratifica a presença do repórter no local do acontecimento, longe do estúdio, bem como o uso do verbo *acompanhar* no presente. Em plano aberto a câmera focaliza os apresentadores na bancada e o terceiro mediador, Rodrigo Bocardi, aparece no telão que compõe o cenário do programa. Enquadrado em primeiro plano, tendo o cenário da Bolsa de Valores de São Paulo ao fundo, o repórter se dirige aos seus interlocutores (os apresentadores do JH e a audiência) para informá-los sobre a situação na Bovespa. Enquanto fala, sua imagem toma todo o espaço da tela: “*Boa tarde Evaristo, boa tarde Sandra, boa tarde a todos. Olha só, a palavra que mais **se ouve aqui** é pânico, entre analistas, investidores e economistas. E realmente o que **está acontecendo** hoje **aqui** é de ficar um pouco preocupado*”. O repórter prossegue o relato sobre a acentuada queda na bolsa e finaliza sua fala com dados atuais: “*Nesse **momento** a Bovespa **opera** com queda de 10,78%*”.

A imagem da Bolsa de Valores juntamente com os apelos verbais (observa-se o uso do gerúndio, que sugere uma continuidade da ação, o emprego do verbo *operar* no presente, da expressão *nesse momento*, que reforça a concomitância entre o momento da fala e o momento do fato e, mais uma vez, o uso do advérbio *aqui*) promovem efeito de imbricamento espaço-temporal entre o fato e a transmissão. Ao mesmo tempo, ao alçar o tempo e lugar do ao vivo no interior do tempo e lugar do estúdio (o repórter, do local do acontecimento insere-se na cena da apresentação através do telão), o programa promove uma concomitância entre a fala dos apresentadores, a fala do repórter, que do local do acontecimento aproxima-se espacialmente do evento (*aqui*) para proferir a notícia em um tempo em que o fato ainda está ocorrendo (*agora*), e o próprio referente da sua fala, a queda das ações na Bovespa.

O efeito de tempo imediato pode ser produzido através da atualização do acontecimento pela imagem e voz do sujeito do discurso no local do fato narrado, como demonstram os exemplos anteriores, e, também, pelo uso da imagem direta da ação narrada articulada à narração ao vivo de um mediador (apresentador ou repórter), sem que este se apresente no cenário do fato. Na edição do *Primeiro Jornal* de 07.10.08, o apresentador Fernando Vieira de Mello aparece à frente de um telão com imagens ao vivo do trânsito de São Paulo para informar sobre a movimentação de veículos nas principais vias da cidade. Nesse primeiro momento, há a voz do apresentador que, do estúdio, indexa sentido de instantaneidade às imagens veiculadas pelo telão: “**Sete e cinquenta sete. Helicóptero Band sobrevoa a capital paulista. Tem solzinho nessa imagem? Tem um solzinho mixuruca, né? Estamos na Marginal Tietê com e equipe mobilink, com Enéas, com Renatinho e com Bolinha, que vão em duas motos, um opera e um dirige o outro faz imagens como estas que estamos vendo na Marginal Tietê (...)**”. O momento presente também é ratificado pela frase *Trânsito agora*, escrita na tela em GC (gerador de caracteres), e por um relógio no topo do quadro que marca o horário. Sobre a voz do apresentador, uma trilha sonora com ritmo acelerado, quase frenético, constrói uma ambiência de rapidez, agitação para a cena apresentada: o tráfego intenso em São Paulo. Apesar do deslocamento espacial entre o sujeito de fala e a imagem do acontecimento, é sustentada a concomitância temporal entre enunciação e enunciado: o apresentador narra ao vivo as imagens da Marginal Tietê que também aparecem no mesmo tempo da transmissão.

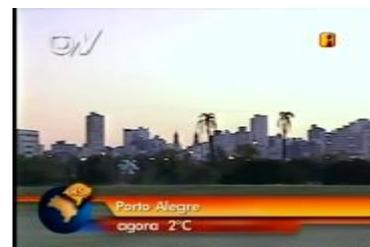
Em um segundo momento, o apresentador fala por telefone com o repórter Luis Carlos Certel, posicionado em outro ponto da cidade, enquanto as imagens da Marginal Tietê continuam sendo exibidas. Ainda assim, a voz *off* do repórter presentifica o tráfego de outro local, iniciando o relato com a seguinte expressão: “**ao se trafegar aqui pelo trecho sul do eixo norte sul**”. Contudo permanece, na tela, o relato visual da sequência anterior. Há aqui um problemático deslocamento entre o que se vê e o que se ouve. Apesar de o repórter falar ao vivo do local do acontecimento, as imagens sobrepostas ao texto verbal referem-se a outro espaço, o que, no limite, se relacionaria a uma ideia de concomitância espaço-temporal entre diferentes ações no lugar de coincidência. A instantaneidade entre fato e sua projeção na transmissão é falseada, uma vez que não se faz qualquer referência à distinção entre os dois tipos de ações.

Certamente o uso exclusivo do dispositivo sonoro pela narração ao vivo, mesmo que a voz ou a imagem do que está sendo dito não seja corporificada na tela, pode ser acionado como estratégia legítima de instantaneidade. Na amostra analisada, contudo, não foi encontrada nenhuma sequência em que apenas o uso do áudio ao vivo fosse usado para presentificar de-

terminado fato. Nas entradas ao vivo conformadas pelos telejornais de rede brasileiros, a narração verbal aparece sempre articulada à imagem (do fato, do cenário do fato, do repórter no cenário do fato), mesmo que o corpo do sujeito de fala não seja visualizado. É o que ocorre, por exemplo, no terceiro momento da sequência dessa mesma edição do *Primeiro Jornal*, quando o apresentador chama o repórter Pedro Mota, que, com imagens transmitidas ao vivo pelo celular, relata como está o movimento de carros em outro ponto de São Paulo, a Marginal Pinheiros. Ao vivo, o repórter, em *off*, juntamente com as imagens e áudio do fato narrado, configura instantaneidade quando compartilha a temporalidade do acontecimento anunciado e coincide sua locução com as cenas transmitidas. Isso significa que a construção simbólica da sincronia entre narração e fato narrado pode se materializar pela transmissão ao vivo, acionando um espaço simbólico comum (o da transmissão), independentemente da explicitação visual de uma proximidade geográfica do fato com o sujeito falante.

Deslocamentos espaciais entre imagem e áudio, articulados no mesmo momento de transmissão, aparecem, de forma periódica, relacionados a informações sobre trânsito e temperatura. No material analisado, a estratégia é explorada em telejornais matutinos<sup>50</sup>, cuja intenção é prover o telespectador de informações sobre o dia que seguirá. Como no exemplo anterior, no *Jornal do SBT manhã*, dados sobre a temperatura atual e sobre o trânsito da capital paulista são atualizados por imagens ao vivo das principais ruas de São Paulo sobrepostas à narração da repórter posicionada em outro local da cidade. O mesmo deslocamento espacial que se faz instantâneo e imediato pela força das imagens do fato narrado aparece no *Bom Dia Brasil*, quando imagens ao vivo das cidades brasileiras presentificam as informações sobre a temperatura do dia, narradas, do estúdio, pelos apresentadores.

**Voz da apresentadora Mariana Godoy em *off*:**  
*Vamos ver imagens do amanhecer em Porto Alegre. Na capital gaúcha faz muito frio. Agora cedo, a temperatura é de dois graus. Também céu com poucas nuvens.*



**Figura 2:** Imagem ao vivo da cidade de Porto Alegre (*Bom Dia Brasil*/04.06.09)

O sentido de tempo instantâneo na veiculação da notícia, portanto, é produzido por

<sup>50</sup> Com frequência, o procedimento também é explorado pelos telejornais diurnos e noturnos nas coberturas de situação das estradas, em épocas de feriado, e de grandes festas, como o carnaval e o ano novo, quando aparecem imagens do acontecimento narradas por uma voz posicionada em outro lugar geográfico.

uma sintonia entre a duração da narração e o tempo da ação noticiada, estratégia que contribui para a produção de um efeito de acesso direto à realidade. A percepção de instantaneidade é proporcional aos deslocamentos entre tempo do ato enunciativo e tempo do ato enunciado, isto é, o efeito de momento imediato é mais intenso quando se projeta no discurso uma duração direta da ação noticiada, numa tentativa de diminuir o máximo possível a distância entre ocorrência do fato e sua divulgação pela TV (FECHINE, 2008, p.164). Nos exemplos acima descritos, observa-se uma articulação espaço-temporal entre o discurso verbal do repórter e o próprio enunciado que se faz presente no momento de exibição do telejornal, gerando sentidos de sobreposição e concomitância entre instante do enunciado e instante da enunciação.

Mas nem sempre a transmissão direta do programa coincide com o tempo do acontecimento narrado. O mais comum é a construção de projeções do tempo da ação narrada durante a enunciação do telejornal, seja nos momentos da apresentação, seja nas entradas ao vivo ou mesmo no material pré-gravado. Simulações de instantaneidade são produzidas pela enunciação que se dá no tempo presente de exibição do programa. Observa-se aí a possibilidade de atualização do fato enunciado no presente instaurado pelo momento da enunciação, e não necessariamente do acontecimento narrado. Isso porque a transmissão direta da narração do acontecimento (seja este sobre fato passado, presente ou futuro) constitui a operação central de simulação de instantaneidade no telejornal. A própria apresentação do estúdio possibilita que o mediador personifique a notícia através do seu corpo que, naquele mesmo instante, projeta-se e olha em direção ao telespectador para anunciar os acontecimentos supostamente mais importantes do dia, geralmente no tempo verbal presente.

Nessa perspectiva, entende-se que a transmissão ao vivo do telejornal, pela qual se articulam as cenas de apresentação, entradas ao vivo, *stand ups*<sup>51</sup> e reportagens produzidas no local onde ocorreu ou ocorrerá o acontecimento, impõe-se como recurso central de simulação de tempo instantâneo, independentemente da sua coincidência temporal com o acontecimento. Isso significa que projeções do presente podem também ser acionadas pelas unidades ao vivo que não coincidem com o tempo do fato e pelas gravadas anteriormente à exibição, como será visto adiante.

Veja-se uma sequência de simulação de um tempo presente na entrada ao vivo do repórter no local do acontecimento para narrá-lo em um momento posterior ao fato. Na edição de 03.10.08, no *Bom Dia Brasil*, os apresentadores Márcio Gomes e Renata Vasconcelos a-

---

<sup>51</sup> Quando o repórter faz uma gravação no local do acontecimento para transmitir informações sobre o fato noticiado. Geralmente o repórter aparece de pé, em primeiro plano, e permanece no vídeo durante sua fala, que também pode ser parcialmente coberta por imagens.

nunciam, do estúdio, “*um grave acidente na Rodovia Dutra*” ocorrido “*tarde da noite*” e chamam a também apresentadora Mariana Godoy, que se posiciona ao vivo do estúdio de São Paulo. Mariana, por sua vez, aproxima-se ainda mais do tempo do acontecimento ao incluir naquele mesmo instante uma quarta voz no discurso, a repórter Michelle Matuck, que aparece exatamente no local onde ocorreu o acidente. A entrada ao vivo no telejornal matutino não coincide com o momento do acidente (*tarde da noite*), mas a proximidade temporal do fato é simulada por uma narração direta (agora) exatamente do local do acontecimento (aqui).

A construção temporal do fato é reforçada pela performance da repórter que fala no presente sobre o passado. Posicionada no mesmo tempo dos apresentadores e espectadores, a mediadora é obrigada a fazer deslocamentos temporais em relação ao seu momento de fala, de modo a projetar a noite anterior no início da manhã, horário de exibição do programa. Esse presente é instaurado tanto pelo tempo verbal, quanto pelas imagens sobrepostas ao que está sendo narrado. Enquanto a repórter, posicionada em PA ao lado da estrada, diz: “*nesse momento, a situação está mais tranquila aqui na rodovia Presidente Dutra porque ela foi liberada para o tráfego de veículos por volta das cinco e meia da manhã (...). A gente pode conferir também que bem na lateral, já na entrada do posto, ainda está um dos caminhões envolvidos neste acidente (...). A gente pode perceber que o acidente foi bastante grave*”, dispositivos audiovisuais reforçam a atualização do fato. No momento em que a repórter fala da liberação da pista, faz-se uma panorâmica horizontal para mostrar o fluxo de veículos na rodovia, presente reforçado pelo alto volume do som ambiente (barulho de carros); quando explica os estragos do acidente, o mesmo movimento de câmera se volta para o acostamento da pista, onde pode ser visto um dos caminhões envolvidos na batida.

Michelle Matuck segue ao vivo reportando o fato enquanto imagens noturnas dos carros destruídos no meio da pista e do socorro prestado pela polícia às vítimas são sobrepostas a sua fala num movimento de tornar presente, naquele instante, o acontecimento. O áudio proferido no tempo imediato atualiza discursivamente as imagens gravadas durante a noite. Nesse tipo de situação, a própria construção da sequência noticiosa é uma estratégia para alçar o fato ao mesmo presente no qual se dá a transmissão da notícia. A presença do repórter no local do acidente é essencial para provocar esse efeito de concomitância temporal (entre o acontecimento reportado e o momento no qual está sendo reportado), ainda que as imagens sobrepostas às falas refiram-se ao passado.

As entradas ao vivo também são usadas para chamar uma reportagem ou para atualizá-la após sua exibição, o que reforça uma presentificação do acontecimento reportado e previa-

mente gravado. No *Jornal do SBT* de 11.12.08, a repórter Sonia Campos aparece ao vivo para falar sobre a postura do ministro da fazenda Guido Mantega em relação à crise internacional<sup>52</sup>. Como o relato não se insere no tempo do fato, são explorados, através da performance da mediadora, elementos expressivos que acentuam o presente da exibição: cenário noturno de uma cidade (a repórter se posiciona frente a uma rua pouco iluminada por onde passam carros) e explícita indicação de transmissão direta (o selo *ao vivo* estampado na tela), o que conforma sentido de tempo simultâneo vivido com o telespectador. A indicação literal do local de fala, o nome *Brasília* aparece na tela, é importante para aproximar o sujeito (repórter e telespectador) do *onde* sobre o qual se fala (o centro das decisões políticas do país). O efeito de instantaneidade é produzido nessa articulação entre o *aqui* real (Brasília) e a projeção do *agora* no momento da transmissão, isto é, enquanto há um distanciamento temporal entre o fato e sua enunciação, a entrada ao vivo do local do acontecimento busca reconstruir este *agora* no intervalo de tempo da exibição.

Diferentemente do segmento analisado anteriormente do *Bom Dia Brasil*, este não utiliza imagem do fato narrado como dispositivo de presentificação. A repórter recorre ao texto verbal para performatizar o presente do fato enunciado. Após revelar um acontecimento passado (*Guido Mantega anunciou*), Sonia Campos fala no momento da transmissão explorando o tempo verbal presente para simular atualidade para o reportado: “*O ministro da fazenda Guido Mantega anunciou que o governo ainda tem munção para novas medidas contra a crise que devem ser divulgadas ainda este mês ou em janeiro. Entre elas estão os cortes que a União deve fazer no orçamento de 2009. Mantega discorda de analistas de mercado que apostam em um crescimento da economia menor do que 2,8%. Ele insiste na meta de 4% e, por isso, o pacote desta quinta-feira prevê um impulso à indústria nacional, principalmente, no setor automotivo com a redução fiscal para a compra de veículos. Mas o presidente da Fiesp vê as medidas com cautela*”. Dessa forma, provoca-se, pela narração verbal, um simulacro de tempo presente a partir da suposta aproximação entre os momentos da enunciação e do fato enunciado.

O ao vivo de Sonia Campos é seguido de corte para a matéria sobre o impacto das novas medidas do governo no setor automobilístico, que começa com narração em *off*. Aqui o aspecto sonoro de ligação entre as duas unidades do programa (a entrada ao vivo e o VT) é, mais uma vez, um estratégico dispositivo de presentificação daquilo que está sendo reportado. É como se, através da voz, o momento presente da aparição da repórter adentrasse o material

<sup>52</sup> A crise financeira mundial deflagrada em 2008 foi precipitada pela falência do mercado hipotecário dos EUA, a qual provocou quedas generalizadas nas bolsas de todo mundo e muitas dúvidas sobre a economia global.

pré-gravado, cujo primeiro *take* revela justamente a imagem de Paulo Skaff (presidente da Fiesp) de modo a reforçar a continuidade, também semântica, entre os dois trechos da montagem. Após finalizar o ao vivo com a afirmação “*mas o presidente da Fiesp vê as medidas com cautela*”, a voz é posta em *off* e sobresposta à imagem do sujeito convocado no término da entrada direta como forma de prolongar o tempo presente do relato, agora em forma de reportagem gravada. O *off* da matéria é iniciado da seguinte forma: “*Paulo Skaff diz que a crise mundial é grave, mas o governo brasileiro ainda não tem como medir as consequências. Por isso, analisa as medidas com cuidado. Para ele, o pacote é necessário, mas é preciso tempo para saber se os efeitos são os esperados (...)*”.



**Figura 3:** Montagem do *take* da repórter ao vivo para o *take* da fonte na reportagem gravada (*Jornal do SBT/11.12.08*)

As entradas diretas no local onde ocorreu ou ocorrerá o acontecimento (de Brasília, da Via Dutra), portanto, nem sempre se justificam por uma concomitância entre tempo do fato enunciado e tempo da enunciação, mas podem ser entendidas enquanto estratégias de simulação de proximidade espaço-temporal entre o *aqui e agora* do acontecimento passado e o *aqui e agora* da transmissão presente. Tal articulação temporal é construída com base na aproximação espacial e na revelação no tempo presente de exibição do programa, seja com base na reconstituição da imagem e som do fato passado ou apenas através das construções verbais dispostas no ato da enunciação.

A simulação de um tempo atual pode também ser explorada com o uso do *stand up*, apesar do formato ser pouco frequente nos telejornais nacionais<sup>53</sup>. Nesse caso, como no exemplo anterior, o repórter narra o fato do local onde ele ocorreu ou irá ocorrer, mas sua participação no programa é gravada previamente. O *Jornal da Noite*, de 15.11.08, utilizou o *stand up* como estratégia de atualização de um acontecimento ocorrido, segundo os mediadores, *há pouco*. O material pré-gravado é identificado não apenas pela ausência do selo com o nome *ao vivo*, mas

<sup>53</sup> Na amostra de 2008, foi detectado em dois programas (*Jornal da Noite* e *Rede TV News*). Na amostra de 2009, não foi identificado o uso do *stand up* nos telejornais pesquisados. Em 2010, esse formato de apresentação da notícia também apareceu em dois telejornais (*Jornal da Noite* e *Jornal da Globo*).

pelo modo como é inserido na organização enunciativa do programa. A cabeça pronunciada pelo apresentador Boris Casoy (“A *câmara dos deputados aprovou **agora há pouco** o texto principal da proposta de emenda constitucional que muda a tramitação das medidas provisórias*”) é seguida de corte, sem qualquer indicação de diálogo com alguém que supostamente falaria naquele mesmo instante, para a imagem do repórter Rinaldo de Oliveira posicionado à frente do Congresso Nacional. A imagem de Brasília à noite simula uma aproximação com o lugar do acontecimento, estratégia reforçada por outros dois dispositivos: a indicação do local (*Brasília*) inserida em GC logo abaixo do nome do medidor e a fala do repórter que anuncia, no final da nota, o lugar de onde fala (“*Rinaldo de Oliveira, **de Brasília**, para o Jornal da Noite*”). Essa intensa, se não redundante, valorização do *aqui* do repórter, forja uma construção do presente com base em uma aproximação geográfica, ainda que o momento de gravação da fala do repórter não corresponda ao momento de exibição.

Nesse caso, observa-se um simulacro do presente conformado por uma coincidência entre o tempo de exibição da cena e o tempo da sua gravação, sem cortes e montagem. Situado em um momento distante do acontecimento, o narrador esforça-se para estabelecer uma concomitância temporal com o fato, construindo efeito de atualidade no interior da sua narração através de projeções para o presente de fatos passados e futuros: “*o texto principal foi aprovado **há pouco** por 363 votos a favor e 50 votos contrários. A proposta muda as regras de tramitação das medidas provisórias e impede que uma MP tranque a pauta da Câmara. Pelo menos 10 destaques foram apresentados pelos parlamentares, mas esses destaques só serão votados **nesta quarta-feira** a partir das 10 horas da manhã. Rinaldo de Oliveira, de Brasília, para o Jornal da Noite*”. No exemplo, as expressões *há pouco* e *nesta quarta-feira* exercem a função de projetar fatos passados (a aprovação do texto principal da emenda) e futuros (a votação dos destaques da proposta) para o presente da exibição do relato. Após o *stand-up*, um novo corte faz a transição para a imagem de Boris no estúdio, que não agradece ao repórter, como fazem os apresentadores ao final de uma entrada ao vivo, e parte para o anúncio de outra notícia, procedimento que reforça a indicação do segmento pré-gravado. Esses indícios tornam o *stand up* um procedimento menos autêntico para produção de sentido de atualidade, quando comparado às entradas ao vivo, mesmo aquelas que não coincidem com o momento do fato reportado, o que justifica a baixa incidência desse formato de apresentação da notícia na amostra analisada.

Efeitos de instantaneidade também podem ser convocados no interior das reportagens conformadas por material pré-gravado e posteriormente montado. Nestas, observa-se uma

espécie de virtualização do presente quando o fato passado é presentificado no ato da enunciação por projeções do tempo na organização do texto verbal em articulação com a imagem e o áudio de uma determinada situação. Esse tipo de simulação da veiculação imediata da ação – forjada pela presentificação audiovisual do que é dito verbalmente – é bastante explorada no interior da estrutura narrativa das reportagens televisivas. Através do recurso denominado de *sobe-som*, silencia-se a voz *off* do repórter e aumenta-se o som ambiente referente à imagem de modo a aproximar o intervalo de duração do tempo do fato do intervalo de transmissão direta do programa.

No telejornal *Fala Brasil*, de 06.10.08, a reportagem sobre os incidentes ocorridos durante o dia das eleições, apesar de narrada no tempo verbal passado, é atualizada no presente pela montagem que privilegia o momento das ações contadas. Quando o repórter diz em *off* “*em Alagoas, muitos mesários não apareceram e o juiz teve que convocar os eleitores para trabalhar*”, a cena da situação reportada é inserida na montagem: o enquadramento feito em plano aberto revela o juiz dirigindo-se aos eleitores e dizendo “*ninguém pode recusar ao chamado da justiça eleitoral, está certo? Então o senhor vai secretariar, está certo?*”. Pela montagem, é simulada uma concomitância entre tempo da ação e tempo da veiculação como forma de virtualizar o tempo real do evento, provocar efeito de atualidade e, consequentemente, de verossimilhança para a matéria. No VT seguinte, sobre uma briga entre eleitores na periferia de Cabo Frio, Rio de Janeiro, a estratégia se repete. Após a voz em *off* do repórter que diz no passado “*Um policial chegou a dar um tiro de fuzil para o alto*”, mais uma vez, projeta-se o tempo do fato pela inserção da cena do tiro com imagens de pessoas correndo assustadas e valorização do barulho do estampido.

A estratégia, bastante explorada pelos telejornais de rede brasileiros, também pode ser exemplificada pelo VT exibido no *Bom dia Brasil*, de 04.06.09, sobre a descoberta de uma refinaria de cocaína na Rocinha. Após a imagem de viaturas da polícia chegando à favela coberta por narração do tempo passado (“*Quando os policiais chegaram à Rocinha, foram recebidos a tiros*”), insere-se um *take* do som dos disparos e da câmera sendo levada ao solo, como se o cinegrafista procurasse proteger-se do tiroteio. O mesmo pode ser ilustrado pela edição do *SBT Brasil* de 05.06.09, na reportagem sobre a prisão de integrantes de um grupo de extermínio no Rio Grande do Sul, na qual o relato verbal do repórter (“*500 policiais civis e militares tomaram as ruas de Canoas, na região metropolitana de Porto Alegre*”) é interrompido por uma cena que reproduz o espaço-tempo da ação narrada: plano geral da invasão dos policiais a uma casa gritando *polícia, polícia* e disparando tiros para o alto.

As simulações do tempo atual, a partir dos efeitos de instantaneidade, têm sido comumente utilizadas na escalada dos programas. Nesse momento de convocação inicial da audiência, constroem-se presentificações do que é dito verbalmente através da supressão da voz do mediador e inserção de imagem e áudio do fato anunciado. Na escalada do *Rede TV News* de 17.12.08, a fala da apresentadora Rita Lisauskas (“*toneladas de dinamite abrem caminhos para as obras do PAC no Rio*”) dá a deixa para a inserção da cena da explosão de uma construção. Em 10.03.09, quando o apresentador William Bonner do *Jornal Nacional* diz “*uma explosão terrorista deixa 14 mortos no Sri Lanka*”, aparecem imagem e áudio do acontecimento anunciado.

Os exemplos demonstram que as construções sonoras e visuais das unidades noticiosas previamente gravadas e editadas, ao convocarem projeções temporais no interior da sequência narrativa, alçam o tempo do fato ao tempo simbólico do programa (conformado pela transmissão direta). Esse sentido de atualidade atravessa todo o telejornal e vale-se, também, de outros tipos de relação com o tempo, como a noção de simultaneidade, uma vez que, enquanto unidades dos telejornais, as reportagens, as entradas ao vivo, as entrevistas, as notas cobertas e a própria apresentação do programa se fazem enquanto exibidas em uma temporalidade partilhada com a audiência. Assim, o sentido de imediaticidade das produções telejornalísticas apresenta-se atrelado a essa outra forma de configuração do tempo presente, responsável por inserir enunciador e enunciatário numa mesma situação comunicativa. A simultaneidade, entendida como um efeito de concomitância e partilha das ações entre as esferas de produção e reconhecimento dos programas, possibilita conformações de um espaço simbólico atual forjado, mais uma vez, no processo da transmissão direta através da articulação e ordenamento de imagens e som e de performances dos sujeitos de fala.

### 3.2 CONCOMITÂNCIA TEMPORAL NA REPORTAGEM

Além da capacidade de forjar instantaneidade pela concomitância temporal entre o *aqui e agora* do fato enunciado e o *aqui e agora* da enunciação, o telejornal engloba uma operação de atualidade mais ampla, na qual o momento simultâneo e cotidiano vivido entre programa e audiência durante a transmissão direta é conformado pelo sentido de *eu, tu, aqui e agora*. Nos segmentos ao vivo e pré-gravados que compõem um telejornal, o efeito de simul-

taneidade é provocado justamente pela capacidade de inserir o espectador em um tempo comum vivido com os sujeitos de fala, independentemente do tempo do fato narrado. Assim, é possível produzir efeitos de concomitância entre o fato passado e seu relato que simbolicamente se constrói no presente da exibição.

A possibilidade de forjar simultaneidade entre diferentes ações, a partir do tempo comum de veiculação do programa, tem se apresentado como referencial para o encadeamento das imagens e áudio que dão forma a uma determinada história. Se a notícia da TV é inteligível quando entendida na totalidade, uma vez que a produção de sentido dos relatos se desenrola no percurso temporal de sua exibição (WEAVER, 1993), a construção de ações que se desdobram de modo cronológico marca o tipo de montagem privilegiada nas reportagens. Através de dispositivos de som, imagem, corpos, vozes e performances, articuladas simbolicamente no momento da transmissão direta, são acionados sentidos de concomitância temporal.

Nesse aspecto, tem sido observado nos telejornais, de maneira cada vez mais frequente, um tipo de montagem responsável por forjar a simultaneidade entre o tempo de produção (o tempo cronológico vivido por repórter e cinegrafista no momento da apuração do fato) e o tempo de exibição. Diferentemente da estrutura clássica da reportagem, em que a notícia narrada parte de uma ação passada reveladora do fato para, então, apresentar suas causas e desdobramentos (DUCCINI, 1998), esse tipo de estruturação dos relatos noticiosos faz do próprio processo de apuração enredo da notícia, nos levando a acompanhar uma determinada ação no tempo, suposto, do seu desenvolvimento, traço característico das narrativas ficcionais. Isto é: os VTs têm as simulações temporais do presente como condição da história de modo a virtualizar não simplesmente o presente do fato narrado, mas o próprio tempo real das situações vividas no passado e exibidas enquanto presente.

Ao provocar um efeito de simultaneidade, quando produz imbricamento temporal entre o tempo da produção do relato e de sua recepção, convoca-se, também, um sentido de instantaneidade, uma vez que a duração temporal da gravação é projetada no intervalo de tempo da reportagem. A simulação desse tempo real da apuração (e não simplesmente do fato) é concebida numa história em que o começo, o início e o fim da sua feitura coincidem com o começo, o meio e fim de sua veiculação. Tal estratégia pode ser ilustrada pelo VT descrito abaixo, exibido pelo *Jornal da Record*, em 12.12.08, cuja cabeça é proferida pelo próprio repórter Ogg Ibrahim de uma entrada ao vivo<sup>54</sup>.

---

<sup>54</sup> A qual foi analisada na página 71.

**Voz off do repórter no ao vivo (cabeça do VT):** *Hoje nós estivemos numa das áreas mais críticas de Ilhota onde foi registrado o maior número de vítimas de deslizamentos de terra até agora. Conversamos com pessoas que ainda se recusam a deixar a área mesmo correndo risco de novos deslizamentos.*

*Hoje embarcamos em um caminhão junto com bombeiros voluntários. A missão deles é levar mantimentos para as famílias que ainda permanecem na região do desastre em Ilhota, o Morro do Baú.*

*O acesso ainda é difícil.  
Sobe som (barulho do veículo)*

*Pelo caminho, vamos deixando alimentos e água. Nosso objetivo é chegar às casas ainda ocupadas, as poucas que restam.*

*De repente, nos deparamos com um cenário desolador.*

**Passagem:** *Aqui nessa região, chamada de Laranjeiras, a situação também é bastante crítica. É uma região bastante íngreme com várias casas. Aqui para baixo, para você ter uma ideia do risco que elas estão correndo, olha até onde está o desabamento. Isso aqui ainda corre muitos riscos de deslizamentos de terra a qualquer chuva mais que vier para essa região.*

*Pior ainda é que as pessoas que estão aqui resistem em sair. São pessoas como seu Horácio. Ele mora aqui há cinco anos. Nunca viu tragédia tão grande, mas disse que se não chover, não abandoa a casa.*

**Sonora (sem crédito):** *“Se não chover, não vou sair daqui de jeito nenhum”.*



*Enquanto isso, o morro do Baú se impõe cercado de nuvens carregadas, como se estivesse alertando as pessoas a sua volta que pode chover novamente.*



**Figura 4:** Imagens ilustrativas<sup>55</sup> da reportagem (*Jornal da Record/12.12.08*)

A estrutura da reportagem da Record recorre à simulação de tempo vivido no lugar do acontecimento (aqui) no momento de exibição (agora). Através da encenação do tempo de duração da produção do VT, faz-se o espectador acompanhar a permanência mesmo do acontecimento, que não se refere propriamente ao trabalho dos bombeiros nas regiões afetadas pelas chuvas de Santa Catarina, mas ao acompanhamento deste pelo repórter. A referência central do texto verbal da reportagem é presente. O uso do gerúndio reforça a intenção de uma ação contínua que se faz naquele intervalo temporal de exibição (*Pelo caminho, vamos deixando alimentos e água*), seguido de intensa exploração do verbo no presente simples em referência não simplesmente ao fato (a situação do local), mas principalmente à ação do repórter e bombeiros: “*O acesso ainda é difícil, nosso objetivo é chegar às casas ainda ocupadas, as poucas que restam, de repente, nos deparamos com um cenário desolador*”.

Com essa mesma intenção de tornar presente o tempo vivido pelo narrador, as seqüências de imagem do VT exemplifica o tipo de montagem privilegiado, no qual o agrupamento dos *takes* enfatiza uma ação desenvolvida de modo cronológico. Isso pode ser exemplificado pela primeira seqüência da matéria: repórter entrando no caminhão, plano geral da estrada de dentro do veículo, seguido de imagem de bombeiros carregando donativos, *travelling* da estrada, *zoom in* em um trator, plano detalhe da roda do caminhão sobreposta ao sobe som do barulho do motor, imagem em plano geral de um bombeiro entregando alimentos a um morador, *tilt* feito de dentro do caminhão que sai da roda em movimento e sobe para o pára-brisa do veículo, e, por fim, panorâmica do local mais devastado pelas chuvas, quando é iniciada a passagem do repórter. Como esta, as demais seqüências de tomadas reforçam a perspectiva do repórter e de sua ação.

O ordenamento cronológico de ações sugerido pela seqüência de imagem e áudio (o barulho do caminhão é privilegiado) contribui para a inserção do espectador no tempo da produção do acontecimento. Essa tentativa de promover uma duração temporal concomitante

<sup>55</sup> As figuras apresentadas nos três capítulos analíticos desta tese no momento de transcrição das reportagens apenas ilustram uma pequena parte dos VT devido à impossibilidade de reproduzir todas as cenas da montagem neste documento impresso.

entre a experiência vivida pelo mediador e pelo seu interlocutor é indicada anteriormente pela cabeça do VT, proferida ao vivo pelo mesmo repórter posicionado geograficamente próximo ao Morro do Baú (Ogg Ibraim fala de dentro de um centro de distribuição de alimentos em Ilhota) com a mesma roupa usada na reportagem. Através da entrada ao vivo, o telejornal promove um efeito de continuidade entre momentos diferentes vivido pelo mediador.

A organização dos *takes* do VT nos leva a acompanhar uma narrativa audiovisual cronológica descrita no presente: o início da viagem, a dificuldade do acesso, a ajuda a desabrigados pelo caminho e a chegada ao local mais afetado pela chuva, quando o narrador utiliza a expressão *de repente* para indicar surpresa, isto é, algo ocorrido de modo inusitado naquele mesmo instante (“*De repente, nos deparamos com um cenário desolador*”). A locução é coberta por uma panorâmica que sai da imagem de uma casa, uma das “*poucas que restam*”, e nos conduz para a imagem de um deslizamento de terra. A panorâmica é seguida de corte seco para a passagem do repórter que, enquanto fala, movimentando-se pelo local em plano sequência. A ação do repórter na passagem, exibida sem cortes, reproduz aquele mesmo tempo da gravação, estratégia reforçada, além do uso do plano sequência, pelo texto verbal. O advérbio de lugar *aqui* é repetido três vezes (*Aqui nessa região, Aqui para baixo, Isso aqui ainda corre muitos riscos*) de modo a enfatizar o presente espacial da ação. Já o momento da ação é verbalmente atualizado pela interpelação ao interlocutor (“*para você ter uma ideia do risco que elas estão correndo, olha até onde está o desabamento*”), o que sugere um ato presente (o repórter fala com a audiência como fazem os apresentadores durante a transmissão do programa). Ao aproximar o espectador de um suposto tempo vivenciado pelos jornalistas, convoca-se, também, efeito de verossimilhança para o fato narrado<sup>56</sup>.

Esse tipo de montagem pode ser exemplificado por outras duas reportagens, nas quais as sequências de tomadas, apesar de condensadas pelo processo de seleção e síntese da montagem, reproduzem o tempo de duração do acontecimento, gerando sentido de atualidade sobre fato passado. No *Fala Brasil*, de 06.10.08, na reportagem sobre a ocupação do Complexo do Alemão pelas Forças Armadas no período de campanha eleitoral apesar de, no início, a voz *off* do repórter e as imagens localizarem o *aqui* e *agora* da gravação (uma panorâmica da entrada da favela é coberta pela voz em *off* “*Complexo do Alemão, Rio de Janeiro, madrugada da última sexta-feira*”), a próxima cena apresenta uma simulação de simultaneidade temporal,

<sup>56</sup> A estratégia de reproduzir o tempo do acontecimento no interior do relato noticioso, observada como um elemento invariante nos telejornais, foi analisada no tópico anterior como produtora de efeito de instantaneidade. Os exemplos apresentadas neste tópico referem-se a um tipo de montagem em que toda a sequência se faz a partir da reprodução do tempo de sua apuração e não exatamente do fato noticiado, motivo pelo qual é identificada como estratégia de produção de simultaneidade.

como se a ação do repórteres coincidissem com o tempo de exibição. Enquanto o repórter fala “*Estamos chegando à base do exército que abriga os soldados da operação Guanabara, a operação montada para garantir a segurança durante a campanha eleitoral nas regiões mais perigosas do Rio*”, acompanhamos um plano sequência com imagens do local feitas de dentro do carro de reportagem que se movimenta no interior da favela. Áudio e imagem articulados no instante da transmissão da reportagem presentificam o momento da gravação. Enquanto a voz em *off* traz para o presente a chegada da equipe de reportagem ao local do acontecimento, a gravação contínua através de um único plano (o carro de reportagem percorrendo as ruas das favelas) faz com que se acompanhe a ação (dos produtores da notícia) na mesma duração em que ela ocorreu.

Outro exemplo é o VT sobre prostituição de adolescentes, exibido pelo *Primeiro Jornal* em 07.10.08, que apresenta o mesmo tipo de estrutura: uma voz em *off* situa o tempo da narração no início do VT (“*Noite fria, véspera de eleições, pouca gente nas ruas*”), mas, logo em seguida, investe-se numa espécie de fusão do tempo passado com o tempo da transmissão. Enquanto acompanhamos a chegada do carro da reportagem no local do acontecimento, presentificada pelo longo plano sequência da região feito de dentro do veículo, o repórter fala no tempo presente “*Estamos em uma grande cidade, vizinha de São Paulo (...)*”. Neste momento, valoriza-se o áudio ambiente do repórter que diz para o cinegrafista “*Aí na frente, aí*”, enquanto a imagem enquadra as adolescentes na rua em plano geral. Nesse trecho do VT, o desenvolvimento da cena ocorre na mesma duração temporal em que foi vivida pelos mediadores. O áudio ambiente (o pedido do repórter ao cinegrafista) reforça esse sentido de transparência da duração da ação, contribuindo para o efeito de verossimilhança da cena. Na sequência seguinte, um *zoom* focaliza o rosto do repórter posicionado no interior do carro de reportagem que, mais uma vez, simula simultaneidade temporal com o telespectador: “*Estamos na praça Getúlio Vargas, no centro de Guarulhos, na grande São Paulo. Dentro deste carro aqui, eu e o repórter cinematográfico Ulisses Correio vamos registrar toda a movimentação do nosso produtor lá na frente. Ele vai tentar conversar com as garotas que se prostituem na noite de São Paulo*”.

A aproximação temporal, criada a partir da sequência cronológica de ações do mediador, que constrói concomitância entre o tempo dos fatos transcorridos no espaço da ação, o tempo da sua ação naquele espaço e o tempo de veiculação do VT, apresenta-se como estratégia de atualidade e legitimação do fato enquanto notícia. Ao revelar a saga do repórter, que se comporta como figurativização do telejornal, convoca-se o telespectador para performatizar

um mesmo tempo-espaço de modo a tornar aquilo sobre o que se fala mais crível, legítimo, veraz. Esse tipo de estrutura de montagem e atuação do sujeito de fala amplificam uma marca dos relatos televisivos, que busca proporcionar à notícia a autenticidade da transmissão direta, mesmo que esta seja pré-gravada, constituindo uma espécie de ilusão de acesso direto ao real (JOST, 2006), através do corpo e performance do repórter no local do acontecimento.

### 3.3 ANCORAGEM DO PRESENTE PELA CENA DE APRESENTAÇÃO

A presença da figura do apresentador como condutor central da enunciação é uma das principais marcas de reconhecimento do telejornal (JENSEN, 1986; VERON, 1983; GOMES, I., 2007). A atuação dos mediadores posicionados atrás de uma bancada, de frente para o telespectador, é condição estruturante das edições deste *corpus*<sup>57</sup>, ainda que haja variações no número de apresentadores e no tipo de relação estabelecida com cada público. Como principal sujeito do discurso, eles são responsáveis por interpelarem diretamente a audiência através do seu corpo significante, que opera para anunciar, do lugar de fala autorizado (o cenário nos remete ao espaço institucional do telejornal), os acontecimentos supostamente mais relevantes do dia, promovendo articulações entre as diferentes histórias veiculadas em uma mesma edição.

Aqui reside a vocação performática dos mediadores (válida também para a atuação dos repórteres), cuja pretensa autoridade, de agirem como representantes da esfera pública, é, também, resultante de suas realizações ao vivo, através das quais se convoca o outro para dar sentido ao tipo de enunciação desejada. É através da atuação dos apresentadores posicionados no estúdio, que os distintos e independentes relatos que compõe uma edição do programa irão se organizar em função de um todo, de um mesmo espaço-tempo conformado pela cena de apresentação. Ou seja: ao atuar no tempo presente instaurado pela transmissão direta, o apresentador articula as diversas unidades do jornal, sejam elas pré-gravadas ou ao vivo, de modo a alçá-las para a temporalidade da sua enunciação.

Quando esse cenário de apresentação do telejornal é identificado a partir do reconhecimento do ambiente do processo de produção da notícia (representado pela imagem da redação), o efeito pretendido é justamente o de presente e permanente alerta. Dos 15 telejornais

---

<sup>57</sup> A exceção é o *Primeiro Jornal*, da Band, em que a apresentação é realizada de pé.

analisados, oito<sup>58</sup> apresentam a redação durante o processo enunciativo, cujo sentido é configurado por dispositivos formais como mesas, televisores, computadores e sujeitos (supostos jornalistas) trabalhando. Esse pano de fundo, que compõe o espaço cênico da apresentação em associação a uma bancada em primeiro plano, aproxima a produção da notícia do espectador, a partir do tempo comum de exibição. Ainda que a redação não represente o fato em si, essa sensação de proximidade com o processo de produção da notícia, além de evocar efeito de vigilância, o qual será discutido adiante, relaciona-se a um sentido de simultaneidade entre apresentação do programa, sua produção (apuração da notícia) e experiência de recepção<sup>59</sup>.

A convocação, do ponto de vista televisivo, do público, através da interpelação verbal, do corpo que se projeta em direção à tela e dos enquadramentos de câmera, instaura um momento concomitante vivido, no intervalo de tempo do telejornal, entre aquele que apresenta o programa e aquele que o assiste. Dessa forma, o sentido de presença possibilitado pela transmissão direta é responsável também pela instauração do sentido de copresença que diz sobre o lugar do interlocutor no processo comunicativo.

A situação interlocutiva dos programas, responsável por posicionar enunciador e enunciatário em uma mesma dimensão espaço-temporal, ancora-se na ideia de simultaneidade, de *estar juntos* em um espaço simbólico (aqui) que é o da transmissão direta (agora). Nessa perspectiva, o sentido de copresença, que insere o enunciatário no tempo e espaço do telejornal, estende o lugar da apresentação, recortado pelos limites da tela, para o lugar da própria

---

<sup>58</sup> Levando em conta as edições mais recentes, de 2010, analisadas, uma vez que os programas, ao longo desses três anos de pesquisa, apresentaram mudanças nos cenários.

<sup>59</sup> A exibição dos dispositivos de produção, na apresentação do telejornal e nas reportagens, pode ser relacionada à ideia de autorreflexividade. No campo midiático, a noção de reflexividade, cuja origem na filosofia e psicologia refere-se à capacidade de tomar a si próprio como objeto, é usada para metaforizar a ideia da obra que pensa sobre si mesma (STAM, 2003). A autorreflexividade pode ser caracterizada como um tipo de discurso que se revela como tal e não procura apagar as marcas de sua condição de discurso. Em uma perspectiva política, a capacidade para a auto-reflexão de um produto, meio ou linguagem deve ser vista como sintomática não apenas de um pensamento linguístico contemporâneo, mas também de uma espécie de autoconsciência metodológica, ou melhor, da tendência a investigar os próprios instrumentos (STAM, 2003, p.174). Especificamente, como uma estratégia estética, a reflexividade audiovisual se refere à tendência expressiva de dar ênfase, na configuração formal das narrativas, a produção, autoria, estratégias discursivas e textuais, recepção etc. No telejornalismo, a revelação dos dispositivos que inscrevem e circunscrevem a enunciação está, normalmente, associada à exibição do aparato técnico de gravação e do processo de produção dos relatos. Nessa direção, a autorreflexividade também dialoga com o que Eco (1989) define como principal marca da *neotelevisão*, quando esta fala cada vez mais de si mesma e do contato que estabelece com o público. No contexto da década de 80, Eco sustenta que, diferentemente da primeira fase (a *Paleotevê*), a *Neotevê* não mais finge ser “janela do mundo”, mas volta-se para si e para o contato evocado com o seu público como se dissesse: “eu estou aqui, eu sou eu e eu sou você” (1989, p. 183). Se a *Paleotevê* é marcada por uma dicotomia fundamental entre programas de informação, em que os fatos enunciados independem da TV e são reconhecidos pelo público como verdade, e de ficção, no qual o espectador pactua o efeito de uma construção fantástica, tal separação vai sendo tensionada pelo fenômeno do “olhar para a câmera” (1989, p. 184). Assim, o próprio O-O (olho no olho), que Veron (1983) considera aspecto estruturante da televisão desde sua origem, é aqui também reconhecido como estratégia autorreflexiva do telejornal, que se apresenta ao público ancorado num pacto de verdade não mais evidenciado apenas pelo enunciado, mas também pela enunciação.

experiência do direto. Esse efeito de *estar juntos, aqui e agora* característico do contato entre enunciadores e enunciatários é conformado, antes mesmo das interpelações verbais e visuais mais explícitas a um *tu*, por interações entre os próprios delegados do discurso.

Pelo texto verbal, os apresentadores olham para o telespectador e o convocam no *aqui e agora* da transmissão do início ao fim do programa (“Boa noite para você”, “Daqui a pouco você vai ver...”, “Você vai ver ainda nesta edição...”, “Assista agora...”, “Acompanhe o...”). O corpo é ainda explorado como modalizador discursivo através dos distintos recortes da imagem na tela construídos pelos planos e movimentos de câmera. Esses são usados como dispositivos de distanciamento e aproximação, que podem sugerir ênfase argumentativa, e mesmo inclusões do espectador na cena comunicativa<sup>60</sup>.

De um modo geral, os telejornais de rede possuem marcações rígidas de enquadramentos para a cena de apresentação. Estes se revezam entre o que identifico aqui como primeiro plano (PA), quando o corpo do apresentador é revelado na altura da bancada ou um pouco abaixo do busto; e o primeiro plano (PP), quando a câmera se aproxima mais e enquadra o mediador na altura do ombro. Ao longo desses três anos de observação dos telejornais de rede, foi identificado um crescente uso do plano geral (PG) como recurso de promoção de uma situação de conversa entre dois ou mais mediadores e inclusão do enunciatário no discurso<sup>61</sup>.

Na cena de apresentação do telejornal, o PG é identificado pela distância máxima entre a câmera e os mediadores que insere, em um só quadro, todo o espaço físico do lugar de apresentação. A visualização conjunta dos sujeitos de fala reproduz uma situação de conversa cotidiana, proposta, também, ao sujeito enunciatário. O efeito de tempo presente é instaurado justamente pelo corpo que, visualizada em PG, permite que o sujeito da fala dirija-se tanto à audiência quanto ao segundo apresentador através do posicionamento do olhar, acentuando o efeito de momento vivido simultaneamente entre as instâncias de produção e reconhecimento, como demonstra o exemplo abaixo do *Jornal da Record*.

---

<sup>60</sup> As interpretações dos enquadramentos e movimentos de câmera como dispositivos modalizadores do discurso foram mais profícuas durante a discussão sobre os efeitos de conversação e participação. Nesse momento, a identificação de tais dispositivos antecipa a discussão a partir da identificação do modo como se configuram os sentidos de simultaneidade pela cena de apresentação do telejornal.

<sup>61</sup> O efeito de conversação entre os delegados do discurso e entre eles e o enunciatário, promovido pela inserção dos mediadores em um mesmo quadro, será retomado e aprofundado no próximo capítulo.

**Janine Borba:** *Exatamente há um mês, uma enchente cobria uma cidade inteira no Pará* (vira-se para o apresentador e faz um gesto afirmativo com a cabeça). *Altamira virou mar.* (volta a olhar para o público)

**Celso Freitas:** *A causa principal da maior inundação já vista no município foi a chuva.* (olha para o público). *Será mesmo?*



**Figura 5:** Plano geral dos apresentadores na bancada (*Jornal da Record*/15.05.09)

Ao proferirem conjuntamente a cabeça do VT, os apresentadores, através de seus corpos, performatizam uma situação de conversa. Os dois movimentam a cabeça, dirigindo-se tanto para o lado, como modo de falar um com o outro, quanto para frente, como se incluíssem a audiência na cena. Tal atuação dos apresentadores, revelados num mesmo quadro em PG, forja sentido de presente configurado por ações simultâneas que envolvem os sujeitos de fala e os sujeitos interlocutores do programa. Essa dimensão de *aqui e agora* conformada pela cena comunicativa que posiciona o público enquanto interlocutor é central para a reflexão sobre as estratégias televisivas de produção de efeitos de conversação e participação, abordadas no próximo capítulo.

A configuração da transmissão como um espaço de interação simultânea entre sujeitos, fazendo do sentido de presença o de copresença, é ainda mais explorada nas sequências dos telejornais em que os apresentadores partilham a condução do relato com outros mediadores posicionados geograficamente em locais distintos. Isso geralmente ocorre quando o telejornal aciona, além dos apresentadores centrais, outros mediadores (comentaristas, repórteres e, também, apresentadores) para atuarem na cena comunicativa através de telões, do recurso gráfico da janela que divide a tela em duas ou mesmo posicionados fisicamente no cenário.

Nesses casos, diferentemente das estratégias de simulação de instantaneidade, não há uma intenção de se aproximar do tempo do referente da fala, mas de criar um sentido de tempo presente através do que Fachine (2008a) denomina de continuidade espacial, um lugar virtual de interação entre sujeitos que evidencia a natureza simbólica do espaço que a transmissão direta de todo telejornal constrói (2008a, p. 193). Essa continuidade espacial caracteriza os telejornais conduzidos por sujeitos dispostos em diferentes lugares do mundo real, como por exemplo o *Bom Dia Brasil*, em que a apresentação, geograficamente locada no Rio de Janeiro, é dividida com outros dois mediadores posicionados em São Paulo e Brasília. Veja-se um típico trecho do telejornal matutino da Globo exibido em 04.06.09. A primeira reportagem

do programa é anunciada conjuntamente por três mediadores, Márcio Gomes<sup>62</sup>, Renata Vasconcelos e Mariana Godoy, localizados fisicamente em cidades distintas, mas simbolicamente conformadas em um mesmo *continuum* espacial.

**Márcio Gomes (PA):** *Um torcedor foi espancado e morreu ontem à noite em uma briga entre corinthianos e vascaínos. O confronto ocorreu antes do jogo dos dois times pela Copa do Brasil.*



**Renata Vasconcelos (PA):** *Dezenas de torcedores foram presos. Vamos direto a São Paulo falar com Mariana Godoy.* (enquanto fala, focaliza-se em plano geral, numa angulação *plongê*, os dois apresentadores do estúdio do Rio, Márcio e Renata, e a terceira apresentadora, Mariana, que aparece através de um telão do cenário). *Mariana, várias pessoas ficaram feridas?*



**Mariana Godoy** (aparece através do telão, enquadrada em PG junto aos dois apresentadores. Enquanto a apresentadora fala, um *travelling* nos aproxima lentamente dos três mediadores): *Várias pessoas ficaram feridas, oito. Um gravemente ferido, Renata, continua internado, está com traumatismo craniano, além da pessoa que foi morta a pauladas.*



**Mariana Godoy** (continua falando, agora enquadrada em PA de outro lugar geográfico, São Paulo, simbolizado por um arranha-céu estampado no painel do estúdio): *No finalzinho do jogo, quando os torcedores se preparavam para deixar o estádio, um grupo de corinthianos ateou fogo num ônibus de torcedores do Vasco, felizmente, neste caso, não havia ninguém lá dentro. Mas foi uma noite trágica para o futebol. Mais um torcedor morreu, nove ficaram feridos, dezenas foram presos depois de, pelo menos, duas grandes confusões na cidade.*



[Exibição do VT sobre a briga entre torcedores do Vasco e do Corinthians]

<sup>62</sup> O âncora do *Bom dia Brasil* em 2009, Renato Machado, foi substituído nessa edição por Márcio Gomes.

**Mariana Godoy** (do estúdio de São Paulo, em PA): *Durante a madrugada, os torcedores presos foram transferidos para o Departamento de Homicídios e Proteção a Pessoa, que vai investigar o caso. Dois torcedores continuam internados, Márcio,* (enquadramento muda para o PG que focaliza os três mediadores no estúdio) *com traumatismo craniano, um caso bastante grave.*

**Márcio Gomes** (PG do estúdio permanece, inserindo os sujeitos de fala no mesmo quadro): *Que estupidez Mariana, que estupidez.*



**Figura 6:** Imagens da conversa entre apresentadores no estúdio (*Bom Dia Brasil/04.06.09*)

No momento ao vivo da configuração desse trecho do telejornal, o lugar de apresentação é justamente o espaço simbólico configurado pelo encontro ao vivo entre os sujeitos de fala. Os estúdios do Rio de Janeiro e de São Paulo se transformam num mesmo espaço discursivo, aquele conformado pela presença simultânea dos mediadores. Posicionados separadamente, através do PA, e conjuntamente através do PG, que insere os três num mesmo quadro, recortado pelos limites da própria tela da TV, o telejornal evidencia continuidade espacial (FECHINE, 2008a). Marcio Gomes, Renata Vasconcelos e Mariana Godoy só podem se encontrar no ar, no momento de exibição do telejornal, e o que os faz parecer estar juntos em um mesmo lugar de apresentação é justamente o tempo da transmissão direta do programa<sup>63</sup>.

Esse ambiente virtual proporcionado pela interação entre sujeitos de fala no tempo de veiculação do programa, quando não funda o próprio lugar de apresentação do telejornal, aparece nas recorrentes entradas ao vivo de repórteres que, através de telão ou janelas, igualmente constroem essa espécie de metáfora espacial do presente. Tal espaço virtual, concebido pela interação estabelecida ao vivo entre apresentadores e repórteres, é marca constitutiva da enunciação dos telejornais nacionais<sup>64</sup>. Nesse caso, encontra-se um possível caminho interpretativo para a grande incidência, nos noticiários brasileiros, de entradas ao vivo que não se justificam por uma proximidade temporal ou mesmo espacial com o acontecimento narrado. Entende-se

<sup>63</sup> Fechine (2008), ao refletir sobre a transmissão como local de interação, indica tal possibilidade de construção de um espaço discursivo, através do tempo comum de transmissão do programa, a partir da interpretação de uma edição do SPTV, na qual o programa foi exibido em conjunto com o NETV, telejornal local da Globo em Pernambuco.

<sup>64</sup> Aparece em 12 dos 15 telejornais que compõem este *corpus* de análise *O Jornal do SBT manhã* e *O Jornal da Noite*, apesar de também apresentarem entradas ao vivo nas edições observadas em 2008, 2009 e 2010, não utilizaram o telão nem a janela como recursos de promoção de continuidade espacial, as entradas ao vivo foram inseridas na montagem através de corte. *O Rede TV News* não apresentou entrada ao vivo em nenhuma das edições analisadas.

tal incidência como estratégia de construção de atualidade, cujo sentido ancora-se exatamente na simultaneidade entre ações de sujeitos geograficamente posicionados em lugares distintos, mas simbolicamente ancoradas pelo tempo comum vivido pelas instâncias de produção (apresentadores e repórteres) e recepção do telejornal<sup>65</sup>. Como ilustração, apresenta-se abaixo um dos seis trechos de interação entre apresentadores e repórteres presentes no *Fala Brasil* de 12.05.09, nos quais apresentadores e repórteres aparecem simultaneamente na tela através do seccionamento da imagem em duas janelas.

**Luciana Liviero** (enquadrada em PG ao lado da outra apresentadora): *A Agência Nacional de Telecomunicações determinou novas regras para que os donos de celulares pré-pagos (olha para a segunda apresentadora que balança a cabeça em um gesto afirmativo) possam mudar de operadora sem perder o número do telefone.*

**Roberta Piza**<sup>66</sup> (apresentadoras permanecem em PG): *Vamos falar ao vivo com a repórter Ana Paula Neves, em Brasília. Bom dia Ana Paula.*

A tela é dividida em duas janelas através das quais visualizamos a repórter Ana Paula Neves, do lado direito, com a indicação do seu local geográfico, Brasília, e a apresentadora Roberta Piza do lado esquerdo identificado pelo nome São Paulo.

**Roberta Piza** (de uma das janelas da tela): *Qual foi a decisão para garantir a chamada portabilidade numérica?*

**Ana Paula Neves** (a imagem da repórter em PA posicionada de dentro do Congresso Nacional toma todo o espaço da tela): *Bom dia Roberta, bom dia Luciana. Segundo a Anatel, a partir de agora, as operadoras de telefonia não podem se recusar a receber os números pré-pagos de clientes com cadastro desatualizado (a voz da repórter, agora em off, é sobreposta por imagens de pessoas na rua falando ao celular). Normalmente esse problema ocorre com aquelas pessoas que compraram o pré-pago em um local informal ou ganharam de presente e não transferiram a linha para o nome delas. Os dados fornecidos pelo cliente à nova empresa devem ser validados pela operadora anterior, mas é o usuário quem tem de comprovar a veracidade das informações prestadas. Linhas com registros de roubo ou fraude não serão aceitas. Voltamos aos estúdios do Fala Brasil.*



**Figura 7:** PG das apresentadoras seguido da divisão da tela em janelas para a entrada da imagem da repórter ao vivo de Brasília. (*Fala Brasil* /12.05.09)

<sup>65</sup> Além da produção de sentido de presente, tal marca do telejornal é também entendida como recurso expressivo de construção de sentido de vigilância, aspecto contemplado adiante.

<sup>66</sup> Roberta Piza apresentou o *Fala Brasil*, ao lado de Luciana Liviero, substituindo o então apresentador Marcos Hummel em 12.05.09.

Esse exemplo de entrada ao vivo não se justifica pela simulação de instantaneidade, ou seja, pela concomitância entre o momento do fato e de sua exibição, uma vez que não é localizado temporalmente o acontecimento midiático (a determinação da Anatel sobre a portabilidade numérica). Nesse caso, o ao vivo pode ser interpretado como um dispositivo de conformação de espaço virtual proposto exclusivamente como lugar de interação entre sujeitos, lugar criado através da própria transmissão para acolher seus atores de fala que, simultaneamente, existem naquela mesma duração<sup>67</sup>. O sentido de *estar juntos*, produzido através dessa concomitância temporal, é o próprio espaço discursivo do encontro, lugar que só existe enquanto construção de uma temporalidade pelos dois, três ou quatro mediadores em cena, em conjunto com a presença implícita do espectador/interlocutor.

O tempo vivido cotidianamente através de ações distintas conformadas de modo simultâneo (a apresentação do telejornal, a narração da reportagem, a personificação do ao vivo, a atuação das fontes, a produção do programa e a experiência de espectador) é tecido, explicitamente, pelas figurativizações do turno de exibição, referência de momento comum entre enunciadores e enunciatários. O pressuposto aqui é que o turno de veiculação (manhã, tarde, noite) é uma referência central para a produção dos efeitos de atualidade configurados pelas e nas cenas performatizadas pelos sujeitos de fala dos programas, isto é, a relação cotidiana instaurada entre enunciadores e enunciatários ampara-se no tempo vivido naquele mesmo instante de exibição. Não por acaso, a primeira referência verbal que temos em um telejornal são as citações ao momento do dia partilhado concomitantemente entre as instâncias de produção e reconhecimento. *Bom dia, boa tarde e boa noite* são cumprimentos que abrem e fecham a enunciação verbal dos programas analisados nesta pesquisa.

As constantes alusões ao momento do dia ou ao próprio dia atual vivido por enunciadores e enunciatários marcam o discurso verbal de todos os telejornais analisados, nos quais são recorrentes expressões como: *nesta manhã, agora à tarde, hoje, hoje pela manhã, nesta terça-feira, ainda nesta noite* etc. A referência ao momento vivido simultaneamente também aparece na indicação periódica ao horário, característica dos telejornais matutinos, feita através de intervenção gráfica (um relógio) no canto da tela ou oralmente pelos apresentadores: “*agora já são seis horas e 19 minutos pelo horário de Brasília*” (*Jornal do SBT manhã/05.06.09*); “*em Brasília, agora são oito horas e 11 minutos*” (*Repórter Brasil/07.05.09*)

<sup>67</sup>As sequências analisadas no tópico anterior sobre instantaneidade, em que o ao vivo construído a partir do local do acontecimento, apesar de temporalmente distante do fato noticiado, ao promover uma aproximação simbólica com o espaço do acontecimento conforma um sentido de atualidade, também se relacionam ao efeito de simultaneidade. Contudo, como o foco enunciativo de tais sequências era o referente sobre o qual se fala (o acontecimento), optou-se por analisá-las como estratégia promotora de sentido de tempo instantâneo.

etc. Nessa mesma direção, a previsão do tempo, presente em todos os telejornais analisados, funciona como uma referência de partilha social, o que também responde por uma espécie de acesso ao mundo. Enquanto os telejornais matutinos, ao anunciar as possíveis temperaturas do decorrer do dia, centram-se num discurso sobre o momento vivido no instante de veiculação, explorando imagens ao vivo e o tempo verbal presente, as projeções da temperatura futura, cujo presente (momento de exibição) é referência, são mais comuns nos telejornais noturnos e no *Jornal Hoje*.

Os aspectos plásticos dos programas – que compõem basicamente o ambiente cenográfico, a vinheta e marcas gráficas fixas, como as tarjas para os créditos de identificação dos repórteres e fontes – agem como formas significantes do tempo cotidiano, conformando sentido de presente a partir de uma relação sincrônica com um determinado momento do dia: o amanhecer, o meio dia, o início da noite, o tarde da noite. O uso de determinadas cores nessas formas invariantes do telejornal evoca o reconhecimento imediato de tons quentes nos programas exibidos durante o dia e frios, prioritariamente os tons azuis, nos jornais noturnos. Dessa forma, nos telejornais, as cores funcionam como mediadores simbólicos de temporalidade cotidiana ao representar cenograficamente os períodos do dia simultaneamente e periodicamente vivenciados pelo telespectador.

Para além de seus endereçamentos específicos, cada programa partilha marcas cromáticas com os concorrentes de turno. A partir de uma observação horizontal da faixa horária de exibição, é possível identificar gradientes cromáticos nos objetos cênicos e vinhetas, relacionados a cada momento do dia: manhã, tarde e noite. Dessa forma, o telejornal insere-se na cotidianidade acompanhando a passagem do tempo por meio de variações cromáticas, que vão da luminosidade amarela do nascer do sol, passa por tons alaranjados ao meio dia, chegando à predominância do azul, cor presente na tonalidade dos telejornais de horário nobre<sup>68</sup>, estendendo-se ao azul-negro da noite profunda dos últimos jornais.

Dos cinco telejornais de rede exibidos em TV aberta entre 6h e 9h, quatro utilizam o amarelo nas vinhetas, em referência à luz solar, seja como cor predominante do desenho gráfico (*Bom dia Brasil, Primeiro Jornal, Fala Brasil*), seja apenas como feixes (*Jornal do SBT manhã*) simbolizando a luz da aurora. O mesmo ocorre nos cenários, cujas tonalidades amarelo e laranja estão presentes nos elementos cênicos (bancada, painéis, totens) e na luminosida-

---

<sup>68</sup> Horário da programação televisiva de maior audiência, que representa a maior parte do faturamento das emissoras. No Brasil, geralmente, o pico do horário nobre é representado pela faixa horária que vai das 20h às 23h.

de<sup>69</sup> (*Bom dia Brasil, Fala Brasil*) ou como fonte de luz do estúdio (*Jornal do SBT Manhã*). Ainda no turno do dia, o *Jornal Hoje*, único telejornal nacional vespertino das TVs abertas que compõem este *corpus* de pesquisa, recorre a cores quentes condizentes com a luz e temperatura do início da tarde, como laranja, ocre e vermelho, presentes no cenário, na iluminação e vinheta. A intenção parece ser nos aproximar das tonalidades do decorrer do dia, que vão do tom do raiar do sol simbolizado pela luz atrás da bancada do primeiro telejornal exibido, o *Jornal do SBT manhã*, aos tons mais alaranjados característicos da temperatura mais intensa do meio dia, que ambientam o *Jornal Hoje*.



**Figura 8:** Tons amarelos nas vinhetas do *Bom Dia Brasil*, do *Fala Brasil* e do *Primeiro Jornal*, na luz do estúdio do *Jornal do SBT manhã* e em um dos cenários do *Bom dia Brasil*.

Nesse movimento de fazer da cor um elemento simbólico do momento do dia em que ocorre a exibição do programa, o azul predomina na caracterização cromática dos telejornais noturnos. A cor fria, em oposição aos tons quentes característicos dos noticiários matutinos, relaciona-se à temperatura mais baixa da noite e à falta de luz solar. Aqui, observa-se uma relação de polaridade cromática<sup>70</sup>, o claro-escuro, o quente-frio, que pode estar associada a contrastes culturais: alegria X austeridade; despojamento X sobriedade. As tonalidades azuis

<sup>69</sup> As expressões luminosidade ou brilho denominam as qualidades claro e escuro das cores. Todas as cores podem aumentar ou diminuir sua luminosidade. Luciano Guimarães (2003), numa abordagem calcada na semiótica da cultura, na qual apresenta o conceito de cor-informação para discutir as apropriações da cor pelo jornalismo a partir da sua natureza comunicativa, denomina esse processo de atenuação ascendente e descendente.

<sup>70</sup> Ao discutir a polaridade entre as cores, Guimarães (2000) refere-se à cor e à temperatura com um princípio facilmente observável. Ao separar as cores entre quentes e frias no círculo cromático, algumas cores como azuis e verdes são definidas enquanto frias, e os laranjas e vermelhos como quentes. O autor fala da similaridade das variações cromáticas com o mundo natural, no qual a água e o ar são relacionados com o esfriamento e o fogo e o sol com o aquecimento. Itten (1987) associa ao caráter do contraste entre frio e quente outros pares em oposição: sombrio X ensolarado, transparente X opaco, calmo X excitante, úmido X seco.

aparecem nas vinhetas de todos os telejornais noturnos exibidos em rede aberta no Brasil que recorrem ao desenho do globo terrestre ou do mapa mundi (*Jornal da Band, Rede TV News, SBT Brasil, Repórter Brasil, Jornal do SBT, Jornal da Noite*), ou ao próprio nome ou sigla do programa (*Jornal Nacional, Jornal da Record e Jornal da Globo*). O azul também predomina nos cenários e na iluminação dos telejornais da noite, com exceção do *Jornal da Band* que, nas edições de 2008, 2009 e 2010, utilizou a cor azul apenas na iluminação do estúdio, optando pela predominância do marrom e vermelho no espaço cênico<sup>71</sup>. No turno da noite, é observada a mesma gradação tonal descrita sobre os programas diurnos. Enquanto os telejornais exibidos no início da noite, entre 19h e 21h, exploram variações de tons de azul, no *Jornal da Globo, Jornal da Noite e Jornal do SBT/edição noturna*, veiculados após às 23h40min, a prevalência maior é do azul marinho, escuro, quase negro.



**Figura 9:** Cor azul nas vinhetas do *Rede TV News, Jornal da Record* e do *SBT Brasil*, e como tom predominante do cenário do *Rede TV News* e *Jornal do SBT*.

A duração dos relatos do telejornal explorada como correlata à duração dos fatos do mundo pressupõe usos específicos das formas expressivas televisivas, em articulação ao conteúdo, para a produção de significados de tempo presente, dimensão de reconhecimento da cotidianidade que integra os sujeitos de fala do programa e seus interlocutores. Posições corporais e verbais, ambientação do cenário, vinhetas e recursos gráficos, enquadramentos de câmera, montagem, uso do áudio, articulados na transmissão direta dos telejornais, conformam um tempo-espaço partilhado e, portanto, reconhecido enquanto familiar pelas esferas de produção e reconhecimento dos programas. Isso nos leva a admitir que os efeitos de sentido

<sup>71</sup> Em 2011, o *Jornal da Band* alterou a configuração do seu cenário, que passou a ser composto por painéis laterais em azul com o desenho do mapa mundi e a redação em segundo plano, tendo ao centro a bancada.

de instantaneidade e simultaneidade, no telejornal, dependem, para além do conteúdo enunciado, de uma ancoragem televisiva.

Pelo exposto, sustenta-se que os valores de atualidade, como também de interesse público, convocados pelas estratégias televisivas, promovem um sentido social que se acopla aos enunciados e aos discursos, o de não haver desençaixe entre o tempo do mundo e o tempo da veiculação das notícias (FRANCISCATO, 2005). Os eventos narrados pelo telejornal aparecem, para o telespectador, como parte de suas experiências cotidianas. Como foi visto neste primeiro trajeto, essas experiências simultâneas e cíclicas são constituídas através dos telejornais por diversos componentes formais que respondem por uma experiência temporal marcada pelo sentido de cotidianidade, dimensão que será retomada e aprofundada na segunda parte desta tese.

Nessa mesma direção, ao lado dos sentidos de instantaneidade e simultaneidade, atuam os de conversação, participação, vigilância e revelação, que também nos dizem sobre o modo como o telejornalismo produz significados enquanto instituição social a partir do reconhecimento sociocultural do público.

A seguir, são apresentados os outros dois capítulos analíticos voltados para a interpretação de como a transmissão direta, a performance dos sujeitos de fala e elementos audiovisuais atuam na conformação da conversação estabelecida com o público pelo telejornal e no modo deste ser convocado a participar do processo comunicativo, bem como na produção de sentidos de vigilância e revelação.

#### 4 TRAJETO DOS EFEITOS DE CONVERSAÇÃO E PARTICIPAÇÃO

A interdependência, ao menos discursiva, entre a noção de esfera pública, a concepção de um modelo democrático de governo e a institucionalização do jornalismo explicam a centralidade da ideia de conversação quando se discute as relações entre imprensa e democracia (HABERMAS, 1984; CURRAN, 1991; PHELAN, 1991; GITLIN, 1991; DAHLGREN, 1991; TARDE, 1992; SCHUDSON, 1997, 1996; SILVA, 2010). Se, no campo político, a conversação desempenhou papel central para a legitimação das instituições democráticas<sup>72</sup>, o jornalismo se constituiu culturalmente como principal instância construtora desse tipo de interação social. A função social da imprensa foi concebida em razão da sua capacidade de conversação, de fazer a sociedade conversar com si própria, o que se articula diretamente aos valores de interesse público e atualidade.

Habermas (1984) insistia que a esfera pública se materializava nas situações de conversação nas quais a condição privada do sujeito se apresentava na forma de um corpo público interessado em discutir temas de caráter econômico e político concernentes às esferas de governância. Por esta acepção, a conversação, a princípio identificada pela interação face a face, seria característica nata da vida democrática. Ao mirar este paradigma, autores como Schudson (1997) e Dahlgren (1996) se interessam em avaliar as relações possíveis entre conversação, jornalismo e democracia no mundo contemporâneo, no qual não é mais possível falar apenas de copresenças reais dos sujeitos no processo de interação pública, mas de copresenças mediadas por diversas instituições, dentre as quais o jornalismo.

Anterior à invenção da democracia e do jornalismo, as práticas conversacionais constituem, como sustenta Schudson (1997), o DNA da vida social, fazendo parte das dimensões pública e privada da experiência cotidiana. O filósofo francês Gabriel Tarde oferece insumos para o argumento. Já no início do século XX, Tarde (1901; 1992) postulava que a imprensa provê a dimensão universal das conversações privadas, atua como um eco, um prolongamento das conversas sociais. Com o desenvolvimento midiático, os interesses partilhados ganham maior evidência nos espaços sociais, intensificando a formação do que se denominou de opinião pública.

---

<sup>72</sup> Como foi discutido no primeiro capítulo da Parte I desta tese, o lugar hegemônico da conversação, atrelado à teoria democrática e, por consequência, à formação do jornalismo moderno, relaciona-se à concepção de esfera pública burguesa. Em seu sentido político, a esfera pública, em termos de espaço topográfico, institucional e discursivo, é a instância onde sujeitos teriam acesso ao que se pode chamar de diálogo social, pautado na racionalidade, para se chegar a um consenso, espaço este vital para a legitimidade de um sistema democrático de governo. Uma abordagem específica sobre as relações entre jornalismo e esfera pública burguesa pode ser vista em Silva (2010).

Mas se em Habermas, a constituição do debate na esfera pública tinha como pressuposto a conversação mediada pelo argumento racional e pela participação livre e espontânea de cidadãos iguais, capazes de atuar politicamente para o bem comum da sociedade, o que explica as apropriações feitas sobre a conversação como condição primeira da democracia, Schudson (1997) argumenta que o teor democrático da conversação não reside, *a priori*, na expressão livre, espontânea e igualitária, pois esta não é qualidade das interações sociais.

O teor político dessas trocas sociais e simbólicas seria uma questão de participação, ou seja, de acesso ao território no qual atuam “participantes iguais na definição de regras básicas para discussão e um conjunto de regras básicas configuradas para fomentar falas pertinentes, escutas atentas, simplificações apropriadas e ampla partilha de direito de intervenção”<sup>73</sup> (SCHUDSON, 1997, p.307). Se não é consequência natural da conversação, a democracia precisou criar uma determinada moldura para este tipo de troca social como princípio auto-legitimador<sup>74</sup>.

O sentido de participação política, pautado na concepção habermasiana de esfera pública burguesa, constituiu-se como base para a construção da democracia ocidental ao responder por valores característicos dessa forma de governo: “a liberdade dos indivíduos para a expressão de ideias e opiniões, e a igualdade de condições entre eles para a deliberação das ações em vistas do bem” (SILVA, 2010, p.251). Isso explica a importância, ao menos do ponto de vista retórico, de instituições, como as Assembleias, nas quais decisões políticas são tomadas por representantes eleitos pelo público. Aqui reside a construção de um sentido de participação dos cidadãos nas tomadas de decisões do governo, imprescindível para o funcionamento dos regimes democráticos. A construção da noção de participação pela teoria democrática, no entanto, esbarra nos sistemas de governo escolhidos para colocá-la em prática. Como explica Gomes (2005; 2009), a consolidação da experiência democrática moderna, a partir dos modelos de democracia representativa, como é o caso do Brasil, demarcou a separação entre a esfera de decisões políticas e a esfera civil.

Ainda que se reconheça que essa participação não é exercida diretamente pelo cida-

<sup>73</sup> Tradução minha para: “equal participations in setting the ground rules for discussion, and a set of ground rules designed to encourage pertinent speaking, attentive listening, appropriate simplifications, and widely apportioned speaking rights” (SCHUDSON, 1997, p.307).

<sup>74</sup> Schudson (1997) parte do argumento de que as práticas conversacionais democráticas são originárias das normas e instituições democráticas, negando a suposta natureza conversacional da democracia. Para o autor, a teoria democrática criou a conversação democrática mais que a conversação naturalmente criou a democracia. As práticas conversacionais de um regime democrático presumem, portanto, não tanto igualdade e espontaneidade como uma ordem normativa de atuação. “Democratic conversation presumes no so much equality and spontaneity as a normative order that insists on equality and social order that insists on a certain level of publicness in talk” (1997, p.306). Reside aqui o principal pressuposto do autor, que em outras obras (SCHUDSON, 1978) também é ampliado ao jornalismo: tais categorias são invenções culturais do mundo moderno.

ção, o conceito responde por boa parte da retórica dos discursos democráticos. Nesse entendimento, também é incorporada aos discursos produzidos pelo jornalismo como valor reconhecido pelo público, como uma espécie de senha de acesso ao debate público. Como sustentam Ornebring e Jossou (2001), na complexa sociedade dos séculos XX e XXI, o sentido de democracia representativa ganha forma a partir de duas perspectivas: os cidadãos são representados na esfera política pelos representantes eleitos e na esfera pública pela mídia (JÖRNEBRING & JÖNSSON, 2001).

Em sua reflexão sobre o papel da conversação e da participação na democracia, certamente Schudson (1997) não tem como interesse primeiro a mídia, ainda que a situe como um espaço central das interações sociais, sejam as orientadas pelo prazer social da conversação, sejam as relacionadas à resolução de problemas<sup>75</sup>. Nesse aspecto, um dos principais pontos de crítica de Schudson a Habermas é em relação à concepção de participação política baseada exclusivamente na racionalidade, mesmo reconhecendo que o modelo habermasiano pode ser visto como uma categoria normativa para a avaliação da qualidade da participação. O autor ressalta a importância da consideração das condições históricas de diferentes períodos, responsáveis por moldar diferentes formas de participação política da sociedade e de sua interação com a mídia, e sustenta a legitimidade das práticas sociais orientadas pelo prazer, deslocando o foco na atuação puramente racional (SCHUDSON, 1997).

Nessa mesma direção, autores dos estudos culturais reivindicam a consideração das relações entre mídia e ordem social que constroem o sentido de participação política dos cidadãos em uma sociedade. Dahlgren (1996), ao abordar o papel da mídia na conformação do debate público, concebe a esfera pública como uma zona no qual o público, enquanto agente participante, pode acessar os diálogos sociais. A televisão, nessa perspectiva, é vista não apenas como uma arena, mas como um dos atores do debate público<sup>76</sup>. As reflexões do autor sobre as conversações sociais enquanto dimensão da esfera pública são aqui tomadas de modo a preencher o traçado desenhados por Schudson a respeito do lugar da mídia, especialmente da televisão, nesse processo.

Ao conceber a TV enquanto extensão de interações sociais que se dão na vida cotidiana, Dahlgren (1996) vê na conversação social – que articula instâncias de produção e reco-

<sup>75</sup> Há aqui uma nítida distinção entre dois modelos de conversação. O primeiro, denominado de “modelo social da conversação”, é pautado nas práticas de sociabilidade orientado pelo prazer da interação, o segundo “o modelo da resolução de problemas”, ocorre quando a interação entre os sujeitos busca alcançar um objetivo exterior, geralmente relacionado a instâncias democráticas, como o voto e a deliberação (SCHUDSON, 1997).

<sup>76</sup> Tal perspectiva se afasta do argumento de Habermas (1984), apresentado no capítulo 1 desta primeira parte da tese, de que, no século XX, os meios de comunicação de massa, especialmente a TV, desprovidos de potencial emancipatório, estimularam a apatia do público, transformando-o em mera audiência para manter o consenso.

nhecimento – condição para seu processo de produção de sentido. Nesse processo, sustenta que, mesmo quando são construídas representações vinculadas ao âmbito privado, a experiência do público se dá no âmbito do reconhecimento social, ao mesmo tempo em que é no lugar doméstico do consumo televisivo que se fala sobre assuntos de partilha pública. Tais pressupostos levam o autor a afirmar que “interação tem a ver não só com o que é dito entre as pessoas, mas também com os processos de intersubjetividade e identidade que surgem nessa interação, e que por sua vez forma um sentido de pertencimento e de capacidade de participação social”<sup>77</sup> (DAHLGREN, 1996, p.18-19).

Jonsson & Ornebring (2001), ao discutirem o lugar do *tabloid journalism* na conformação da esfera pública, concebem esta não apenas como o lugar de um possível discurso público, mas como uma zona de acesso a este discurso. Numa clara crítica a Habermas, os autores questionam a condição definidora da democracia: a participação do cidadão no debate público ou as tomadas de decisões racionais de sujeitos esclarecidos (2001, p.8). Ao reconhecerem que as ideias do jornalismo moderno e a teoria da esfera pública estão relacionados ao modelo informacional e à ideia do cidadão racional, argumentam que a audiência opera não apenas sob forma de um corpo público, mas também como indivíduos privados que podem atuar politicamente a partir, por exemplo, da sensibilidade. Dessa forma, a motivação para o discurso político pode se valer de argumentos pautados na racionalidade ou na emoção, pressuposto que sustenta a tese dos autores: o jornalismo tablóide, assim como o jornalismo dito sério e ideal, também pode trabalhar a serviço da democracia, a questão é apenas entender como esta outra forma de jornalismo funciona enquanto uma esfera pública alternativa (JÖRNEBRING & JÖNSSON, 2001, p.8).

Pelo exposto, conversação e participação são também consideradas construções sociais que fundam a ordem e orquestram o ritmo da vida cotidiana, sendo incorporadas pelo jornalismo enquanto valores distintivos<sup>78</sup>. Entende-se que as práticas conversacionais, que convocam diferentes níveis de participação dos sujeitos, ao fundar e materializar a troca comunicativa no âmbito televisivo, tornam-se: “a produção contínua do mundo social, a realização perpétua, circulação e reconfiguração de significado. Não é a simples expressão de estados subjetivos internos e fixos, mas sim a criação mútua de intersubjetividade, cujo resultado nunca é

<sup>77</sup> Tradução minha para: “interaction has to do not only with what gets said between people, but also the processes of intersubjectivity and identity which arise in this interection, and which in turn shape a sense of belonging and capacity for participation in society” (DAHLGREN, 1996, p.18-19).

<sup>78</sup> Cabe aqui lembrar que estamos diante de uma perspectiva que difere da distinção entre audiência e público, que marca as acepções de Habermas sobre esfera pública, discutidas no capítulo 1 desta primeira parte.

completamente predeterminado”<sup>79</sup> (DAHLGREN, 1996, p.21).

Diante de tais perspectivas, evidencia-se que as noções de interesse público e atualidade, valores culturais de distinção do jornalismo, são conformadas, em termos televisivos, por interações que reproduzem modelos de práticas sociais. Ganha relevo, nessa admissão, a ideia de que a conversação cotidiana, característica dos processos comunicativos do telejornalismo, constitui-se um elemento político possível para a participação e consequente atuação democrática, o que evoca um sentido de política não como algo restrito a questões relativas ao centro do poder, mas relativo aos contextos práticos da cotidianidade e suas diversas configurações na sociedade civil (SILVA, 2010, p.255). A diferença, em relação a esse mesmo postulado apontado por autores como Habermas, Tarde ou mesmo para os que discutem o deliberacionismo<sup>80</sup>, estaria na base do entendimento dos sujeitos interlocutores, o que nos remete, mais uma vez, à distinção de uma noção particular de público, no seu sentido republicano, como única instância possível de produzir discussões políticas.

A centralidade do sentido de conversação nas interações sociais que permeiam a vida cotidiana e o entendimento do público como um interlocutor discursivo que toma corpo em diferentes espaços e de diferentes formas nos processos midiáticos deve conduzir, segundo a perspectiva teórica assumida por este pesquisa, qualquer reflexão contemporânea sobre esfera pública (DAHLGREN, 1991; DAHLGREN & SPARKS, 1992; DAHLGREN, 1996). Como correlata do sentido de conversação, a questão da participação responde, culturalmente, por esses lugares dos sujeitos sociais no âmbito das discussões públicas.

E se a televisão é entendida como arena de disputa política, como espaço midiático de interações sociais, como a instituição dominante da esfera pública na contemporaneidade (DAHLGREN, 1996), no telejornalismo, o sentido de conversação se articula aos efeitos de participação dos sujeitos sociais nos atos conversacionais propostos. A questão dos efeitos de sentido de participação configurados pelo jornalismo implica partilha, reconhecimento e interesse comum entre as esferas de produção e endereçamento da notícia, as quais ganham forma nos diversos corpos assumidos pelos sujeitos do discurso, os mediadores, interlocutores e atores. Tal perspectiva é fundamental para direcionar o trajeto aqui apresentado em direção às

---

<sup>79</sup> Tradução minha para: “the ongoing production of the social world, the perpetual making, circulation and remaking of meaning. It is not the simply the expression of fixed inner subjective states, but rather the mutual creation of intersubjectivity, whose outcome is never fully predetermined” (DAHLGREN, 1996, p.21).

<sup>80</sup> Assim como a tradição liberal e republicana, a corrente denominada deliberacionismo compreende a democracia a partir da sua relação com a comunicação. Por esta corrente, a legitimidade do estado democrático depende da relação entre a esfera civil e o centro da tomada de decisões políticas, relação esta sustentada pela atuação da mídia (SILVA, 2010, p.48). Por esse entendimento, as conversações cotidianas seriam fundamentais para a deliberação racional das decisões coletivas feitas pelos cidadãos (GOMES, W.; MAIA, 2008, p.16).

estratégias televisuais que produzem efeitos de conversação e participação no processo de medição dos telejornais de rede<sup>81</sup>.

#### 4.1 CONTEXTO DIALOGAL NA BANCADA: MEDIADOR, INTERLOCUTOR E TEMPO-ESPAÇO

Partindo da concepção de que, pela TV, temos acesso a uma experiência de interação sociocultural e que tal experiência se apresenta como uma dimensão-chave para a conformação do debate público (DAHLGREN, 1996), admite-se que o telejornal é um espaço no qual as produções de sentido sobre o mundo se instauram a partir de atos de conversação. É certo que todo o processo comunicativo da televisão se vale desse movimento de falar ao telespectador, o qual implica na conformação de figurativizações dos sujeitos de fala, de uma posição para o espectador e de uma situação espaço-temporal determinada. Se, por um lado, a transmissão direta nos alça a um tempo comum, que cria um espaço simbólico de encontro, a legitimidade da atuação dos corpos falantes do telejornal – apresentadores, repórteres, comentaristas e fontes – depende da existência de um sujeito interlocutor, o que sugere um contínuo processo de diálogo entre as partes do discurso<sup>82</sup>.

Torna-se evidente aqui uma dimensão fundamental para o processo de mediação televisiva: o contexto comunicativo dos programas<sup>83</sup> (RODRIGUES, 1995; GOMES, 2007; GUTMANN, 2006a), o qual se refere à situação criada no e pelo programa responsável por construir posições para o interlocutor justamente a partir das performances dos sujeitos de fala e da configuração de circunstâncias espaciais e temporais. No que se refere às conversações estabelecidas pelo telejornal, esses lugares construídos para os enunciatários respondem por diferentes graus de proximidade e familiaridade entre as partes do discurso.

Apesar de o contexto comunicativo (pelo qual os sujeitos do discurso são posicionados em cena) perpassar todas as unidades dos telejornais, a apresentação no estúdio, por servir de

---

<sup>81</sup> Importante ressaltar que o objetivo da análise que se segue não é verificar, nos telejornais, o papel da conversação no jornalismo televisivo como elemento de afirmação ou enfraquecimento político, reflexão que pode ser encontrada em Silva (2010).

<sup>82</sup> Não me refiro a um processo explícito de conversação que definiria o próprio gênero televisivo, como ocorre nos *talk-shows* e programas de debate, mas aos atos conversacionais, na maior parte das vezes implícitos no telejornal, que caracterizam a forma pela qual o jornalismo se constitui na TV e respondem pelo sentido de cotidianidade, tão caros ao meu entendimento de interesse público e tempo presente.

<sup>83</sup> O conceito de contexto comunicativo será explorado e aprofundado na segunda parte desta tese, especificamente no capítulo denominado *Território: discussão teórico-metodológica da abordagem proposta*.

ancoragem das diversas outras unidades do noticiário, é seu principal terreno de conformação. É pela apresentação ao vivo do programa que se estabelece o vínculo entre as partes do discurso ritualizado pelas performances dos principais sujeitos de fala de um telejornal: os apresentadores. Entender os atos conversacionais propostos por um telejornal significa reconhecer este primeiro sujeito do discurso (o apresentador enquanto narrador central ou macronarrador), observar como ele constrói posições e como, a partir destas, posiciona seu interlocutor.

Nos telejornais de rede, o cenário de apresentação é, geralmente, constituído por uma imagem em segundo plano, da redação ou de um painel composto por indicadores gráficos relacionados à marca visual do programa (cor, formas, desenho do nome), e os apresentadores em primeiro plano sentados numa bancada. Monitores de TV e telões são dispositivos cênicos recorrentes em todas as edições analisadas. Através dessas janelas, os apresentadores e seus interlocutores se relacionam com o mundo exterior ao estúdio, seja a partir da aparição dos repórteres ao vivo, seja a partir de fotografias ou desenhos gráficos que representam o enunciado. A revelação da redação evidencia sentido de movimento, ação, configurando um lugar de trânsito, onde circulam informações, figuradas pela presença de computadores e televisores, e os jornalistas, os sujeitos que transitam no segundo plano enquanto representação empírica do *staff* de produção como se estivessem em estado permanente de alerta. Esses elementos cenográficos fazem desse local a sede do telejornal, espécie de via de acesso ao mundo exterior.

A bancada é um forte elemento simbólico de conformação do lugar autorizado para a fala daquele que, de modo mais explícito, representa o sujeito enunciativo: o apresentador. Historicamente identificada como forma de reconhecimento do telejornal, a bancada constitui a cabine de comando do programa, estabelece fisicamente e simbolicamente uma explícita fronteira entre aquele que fala e aquele que ouve e vê. Nesse posto de autoridade, os apresentadores performatizam papéis, corporificando a voz do telejornal, seja enquanto “não eu”, quando buscam apagar a sua condição de sujeito de modo a representar um sujeito imparcial que fala em nome da emissora, ou enquanto “eu”, quando se esforçam para se colocar no discurso. No comando da bancada, além de corporificar o sujeito enunciativo, sendo identificado como a representação primeira de um programa, o apresentador agencia a deleção de vozes para os outros sujeitos do discurso. Tal função reforça este lugar de direção, de autoridade maior no processo comunicativo.

Independentemente do tipo de representação construída para os apresentadores, evidencia-se a presença de um corpo assumido como voz suprema do discurso. A partir de uma posição mais séria e distanciada sobre o que se fala ou incorporando o papel de sujeito no

discurso, a figura do apresentador, nos telejornais de rede brasileiros, apresenta-se em estado de simbiose com o programa o qual apresenta<sup>84</sup>. O figurino, terno para os homens, *tailleur* para as mulheres, reforça simbolicamente esse “laço de segurança, ordem e comando, qualificações tipicamente associadas aos uniformes” (HAGEN, 2009, p.151).

Enquanto interlocutor central do discurso, o sujeito enunciatário é posicionado, a partir desse lugar constituído para os mediadores (apresentadores e também repórteres, comentaristas e correspondentes), como alguém que busca no telejornal um local onde possa construir seus quadros interpretativos sobre as coisas do mundo. Assim, se de um lado temos o sujeito detentor de conhecimento (a autoridade), do outro temos o sujeito ávido por informações. E é a partir desse pacto tácito que se configuram os atos conversacionais propostos pelos telejornais.

O contato entre essas partes e o conseqüente *status* de confiança são forjados no jogo enunciativo regido pelo corpo do apresentador, que olha diretamente para a audiência através do eixo O-O<sup>85</sup> (ao dirigir seu olhar para a câmera) e a convoca para o interior do discurso. Nos telejornais de rede brasileiros, o público não é figurativizado no estúdio, mas ele está lá, discursivamente, atuando como endereçado da conversa, sendo posicionado de modo mais próximo ou afastado do mediador. Pelo texto verbal, esse chamamento é feito pelo recorrente uso de vocativos; o pronome *ocê* e o verbo no imperativo modalizam constantes interpelações a um outro suposto: “*Boa noite para você*”, “*E você sabe o que fazer para...*”, “*O que você faria se...*”, “*Você fica agora com...*”, “*Olá, muito bom dia!*”, “*Você é daqueles que...*”, “*Veja como fica o tempo...*”, “*Entenda o que muda...*”, “*Não saia daí...*”.

Enquanto as convocações são explícitas via texto verbal, os dispositivos visuais de conformação de diferentes posições e ênfases argumentativas no diálogo são mais tácitos. Como foi adiantado no capítulo anterior, há de se considerar que a moldura visual pela qual se

---

<sup>84</sup> Os elementos plásticos e as performances que materializam esse lugar de conversação sugerem um território de autoridade para os telejornais nacionais, no qual as cenas comunicativas podem evocar diferentes posições para os interlocutores. Estas podem ser marcadas por relações tonais de formalidade, informalidade, austeridade, familiaridade etc., a depender do modo de endereçamento (GOMES, 2007) proposto. Tais particularidades relativas a cada um dos programas não serão aqui contempladas, uma vez que a preocupação desta pesquisa é discutir elementos que se apresentam como invariantes nos diferentes programas. Sustenta-se que, independentemente das variações de estilo, os telejornais analisados constituem o espaço de apresentação como lugar da autoridade do discurso.

<sup>85</sup> Como indicado anteriormente, a operação denominada “eixo O-O”, cunhada por Veron (1983; 2003), refere-se ao encontro dos olhares entre público e apresentador. Em torno da problemática midiática, Veron adota a perspectiva de que as mudanças de dispositivo engendram novas características às notícias televisadas. Para ele, o olhar para a câmera, o chamado eixo “O-O”, é condição estruturante da TV, ainda que marque de forma mais enfática o telejornal. O autor diz que o “olho no olho” é a verdade da função fática (e progressivamente da função expressiva) e afeta a credibilidade do enunciado, o seu aspecto referencial, definindo-se como marca de identificação do discurso informativo (VERON, 2003, p.18).

vê o corpo dos sujeitos se apresenta como uma importante estratégia de construção de posições e, conseqüentemente, de produção de sentidos para os atos de fala. Os enquadramentos de câmera são explorados como dispositivos expressivos para a interação proposta, produzindo, pelo menos, quatro tipos de efeitos que remetem a uma situação de conversa: distanciamento, aproximação entre os sujeitos do discurso (enunciador e enunciatário), ênfase argumentativa e inclusão do interlocutor (enunciatário) na cena comunicativa. Nesse caso, os planos e movimentos de câmera, articulados ao texto verbal, funcionam como profícuas estratégias discursivas para os atos conversacionais.

O plano americano (PA) e o primeiro plano (PP), historicamente, constituem-se como o modo mais usual de posicionar o apresentador frente ao espectador. O PA afasta o mediador da tela e o enquadra na altura da bancada ou do busto de modo a ratificar seu lugar distanciado, hierarquicamente localizado como a autoridade do discurso. Já o PP é usado nas situações mais explícitas de interpelação, pois sugere proximidade em relação à audiência ao enquadrar o apresentador na altura do ombro. O *close*, que reforça uma intimidade ainda maior com um suposto interlocutor ao apresentar o sujeito do discurso na altura do pescoço, não foi identificado na amostra analisada.

O plano americano, cujo enquadramento pode ser mais próximo, entre a cintura e o busto, ou mais afastado, revelando parte da bancada, é bastante usado nos momentos em que o apresentador profere a cabeça de um VT. Aqui, há uma postura de maior formalidade e distanciamento do mediador, que se afasta visualmente do interlocutor para falar sobre os fatos do mundo, convocando uma interação hierarquicamente demarcada. Ao se diferenciar do interlocutor, procura-se também construir proximidade com seu referente, aquilo que simbolicamente estaria atrás da bancada. O PA, enquanto estratégia argumentativa de troca conversacional, ajuda a conformar posições distintas para as instâncias de produção e reconhecimento da notícia respectivamente, uma troca que supõe um “eu” e um “tu” determinado. Como exemplo, pode-se recorrer a uma cabeça ordinária do *Jornal da Band*, de 15.05.09, quando Ticiania Villas-Boas, posicionada em PA distanciado, afirma: “*A Tragédia do craque fez mais uma vítima. No Rio Grande do Sul, um menino de oito anos morreu atingido por uma bala perdida. O disparo aconteceu durante uma briga entre pai e filho dependentes da droga*”. Nesse caso, convoca-se o público mais como espectador dos atos de fala do que como sujeito participativo do diálogo. Ao se distanciar da tela, é como se a apresentadora se colocasse num lugar mais próxima do referente, o que reforça um lugar autorizado para falar sobre “este fato” (de um suposto lugar mais próximo ao tempo-espço do ocorrido) ao outro.

Como dispositivo de proximidade, o primeiro plano costuma ser explorado quando se convoca a atenção da audiência para a promoção de sentido de cumplicidade, próprio das experiências cotidianas, e como recurso de ênfase argumentativa. É recorrente o uso do PP, por exemplo, nos momentos em que o apresentador complementa um VT através da nota pé, quando sua aparição na tela, após uma reportagem, ratifica um lugar de autoridade, de modo a imprimir sentido ao enunciado<sup>86</sup>. Em tom irônico, que remete a um sentido de reprovação, Fátima Bernardes, enquadrada em primeiro plano, na edição do *Jornal Nacional* de 10.03.09, afirma, após matéria sobre pagamento de R\$6 milhões de reais em horas extras aos funcionários do senado durante as férias parlamentares: “o *Sindicado dos servidores do legislativo declarou que as horas extras em janeiro podem ter sido motivadas pelos preparativos para a eleição da mesa do senado no dia 2 de fevereiro*”. Através da aparição próxima, convoca-se a audiência para compartilhar de um mesmo sentido sobre o fato, ao mesmo tempo em que é reforçado o posto de principal autoridade no comando do programa. Ao articular as diversas vozes (dos repórteres, comentaristas e fontes) que compõem as diversas unidades de um telejornal, ao apresentador cabe a “última palavra” a partir do uso do recurso da nota pé. Diferentemente, quando se explora o PA numa nota pé, evoca-se maior aproximação com o referente da fala, cujo sentido não depende de adesão da audiência em relação a um juízo de valor. No *Jornal da Record*, de 20.04.10, Celso Freitas aparece em PA, após reportagem sobre emboscada contra policiais em São Paulo, para detalhar informações sobre o estado de saúde dos policiais: “*O guarda civil Jucinei Souza de Oliveira foi atingido por um tiro de espingarda na perna, passou por cirurgia e seu estado de saúde é grave. O colega dele, Anísio Vieira, levou um tiro no pé e teve escoriações na coxa*”.

O PP é bastante explorado pelos programas centrados na figura de um único âncora, nos quais o recurso da nota pé é recorrente: *Jornal da Noite*, comandado por Boris Casoy, *SBT Brasil*, ancorado por Carlos Nascimento em 2008 e 2009<sup>87</sup>, e *Primeiro Jornal*, cuja enunciação também é centralizada na figura de Fernando Vieira de Mello<sup>88</sup>. Este, em 29.05.09, após reportagem sobre a proposta de terceiro mandato do presidente Lula, aproxima-se da câmera para aconselhar a audiência, interpelando-a em tom de conversa: “*Olha gente, o ter-*

<sup>86</sup> O uso da nota pé durante a apresentação de um telejornal pode configurar diversos sentidos para o conteúdo enunciado. Essa aparição da figura do apresentador e de sua voz na finalização das reportagens coloca-se como uma estratégia retórica de “dar a última palavra”, podendo ser usada para complementar uma informação apresentada pela reportagem, demonstrar que outras fontes foram acessadas, explicitar um determinado julgamento, ou como forma de retificar um erro cometido (GUTMANN, 2009).

<sup>87</sup> Na edição de 2010, o programa passa a ser apresentado por Carlos Nascimento e Karyn Bravo.

<sup>88</sup> Na edição de 2010, o programa foi apresentado por uma figura feminina, Milena Machado, que não desempenhava a mesma postura de âncora do Fernando Vieira de Lima. Ainda em 2010, o telejornal passou a ser apresentado por Luciano Faccioli.

*ceiro mandato é uma praga que domina a política na Assembleia Legislativa nesse começo de século. No Brasil, o presidente Lula tem reiterado que é contra. Mas os aduladores, aqueles que estão pendurados no governo, não querem sair*". Nesse caso, a aproximação visual com o sujeito enunciatário, além do sentido de ênfase argumentativa, sugere um ato de conversa no qual o sujeito de fala comporta-se como conselheiro. Nessa mesma perspectiva, o PP pode ser usado como modalizador discursivo para imprimir sentido de indignação, como fez Boris Casoy, na edição do *Jornal da Noite* de 11.05.10, em relação à procuradora Vera Lucia Gomes<sup>89</sup>. Após *stand-up* que anunciava o fato de a acusada estar foragida, o apresentador se aproxima da audiência para se posicionar explicitamente no discurso: “*Para mim, ela é simplesmente uma louca*”.



**Figura 10:** Exemplos de PA próximo e PA afastado (*Jornal da Band*/15.05.09) e PP (*Jornal da Noite*/11.05.10).

As movimentações de câmera também são importantes modalizadores de situações de conversa conformadas no tempo vivido conjuntamente entre apresentação e recepção, quando promovem deslocamentos do olhar para os diversos lugares da cena comunicativa, produzindo aproximações e distanciamentos do outro no discurso. Apesar da prevalência do quadro parado, os telejornais recorrem aos movimentos de câmera, principalmente o *travelling* e o *zoom*, que, através de recursos técnicos distintos<sup>90</sup>, atuam junto aos planos como dispositivos enunciativos de aproximação, inclusão, distanciamento e ênfase argumentativa.

Observa-se a utilização do *travelling* e do *zoom* como recursos de movimentação dos sujeitos do discurso, principalmente, nos momentos de abertura e fechamento dos programas. É comum uma abertura marcada por um pequeno *travelling* que percorre lateralmente a bancada seguido de *zoom in* em direção aos apresentadores enquadrados em PG (*Jornal do SBT Manhã*,

<sup>89</sup> Em maio de 2010, a procuradora Vera Lúcia Gomes foi denunciada por torturar uma menina de 2 anos que tentava adotar.

<sup>90</sup> Para Squirra (2004), dentre os dispositivos audiovisuais desenvolvidos no cinema e apropriados pela televisão, os mais importantes na prática telejornalística são os movimentos de câmera. Estes são divididos em dois grupos: os mecânicos e os óticos. No primeiro grupo, estão a *panorâmica*, movimentação no eixo da câmera sem deslocá-la de posição, e o *travelling*, pelo qual a câmera se desloca de um ponto a outro. Outro tipo de deslocamento seria possibilitado pelos movimentos óticos realizados com os jogos de lentes chamados de *zoom*, aproximação (*zoom in*) e afastamento (*zoom out*).

*Jornal Hoje, Jornal Nacional, Jornal da Globo, Jornal do SBT*); este mesmo deslocamento de câmera pode ser realizado de um *plongê* do cenário em direção à bancada (*Bom dia Brasil, Jornal da Record*). Tal convocação é igualmente produzida apenas pelo movimento *zoom in*, que sai de um plano mais aberto do cenário e focaliza, lentamente, os apresentadores ou um dos apresentadores em um plano mais fechado (*Jornal da Band, SBT Brasil*). De modo contrário, ao final do programa, os movimentos *travelling*, *zoom out* ou os dois conjugados (*Jornal da Globo, Jornal Nacional, Bom dia Brasil, Jornal do SBT Manhã, SBT Brasil, Jornal Hoje, Jornal da Record, Jornal da Noite e Jornal do SBT*) são usados para promover o distanciamento do telespectador daquele espaço-tempo para, na sequência, este colocar-se em um novo lugar para partilhar um novo tempo do fluxo ininterrupto da programação televisiva. O mesmo ocorre nas passagens de bloco, quando o apresentador anuncia as manchetes do bloco seguinte e um *zoom out* nos afasta lentamente da cena (*Repórter Brasil, Jornal do SBT Manhã, Jornal do SBT, Jornal Nacional, Bom dia Brasil, SBT Brasil*). Nessa perspectiva, os movimentos de câmera posicionam o interlocutor em distintos momentos da conversa, como numa corriqueira situação de diálogo cotidiano: chegada e apresentação, pequenas pausas e despedida.

Assim, nos trechos que demarcam início e fim do telejornal e os intervalos, são identificados dois procedimentos audiovisuais distintos de aproximação e distanciamento. Enquanto o *zoom* produz efeitos de aproximação e distanciamento transitórios e, desta forma, caracteriza as passagens de bloco, o *travelling*, que permite a simulação de maior deslocamento corporal e não apenas profundidade do olhar – o telespectador é conduzido pela movimentação da própria câmera – assinala, com maior frequência, as aberturas e finalizações dos telejornais, cujas convocações e despedidas têm caráter mais douradoras.



**Figura 11:** Abertura do telejornal com combinação de *travelling* e *zoom in* (*Jornal da Globo*)



**Figura 12:** Fechamento do telejornal com combinação *zoom out*, *fusão* e *travelling* (*Jornal Nacional*)



**Figura 13:** Passagem de bloco do telejornal com movimento *zoom out* (SBT Brasil)

As estratégias visuais de aproximação, afastamento e ênfase argumentativa também são acionadas durante o anúncio das cabeças e notas secas. Quando a câmera sai do PP no mediador e se afasta, através do *zoom out*, de modo vagaroso até o PA, enquanto o texto verbal é proferido, temos o desenho do percurso do olhar do telespectador que é interpelado pelo telejornal, numa repentina aproximação com o sujeito de fala, e depois se distancia lentamente. No *Jornal da Noite*, cujo PP é usado nas notas pé anunciadas em tom opinativo por Boris Casoy, diferentemente das cabeças proferidas em PA, o *zoom out* é observado como recurso de transição entre esses dois lugares assumidos pelo mediador, do comentarista e do apresentador das notícias, o que demanda posições também distintas do público, a de cúmplice, que partilha um determinado juízo de valor, e a de mera testemunha. Em 29.05.09, após VT sobre a distribuição de livros didáticos com conteúdo pornográfico na cidade de São Paulo, Casoy faz a seguinte declaração em PP: “*É a segunda vez em poucos dias que se dá um problema com livros didáticos do estado de São Paulo. Até agora, não sabemos quem é o responsável ou os responsáveis pela distribuição anterior, que levou textos de conteúdo sexual e pornografia a crianças de cerca de nove anos de idade. É uma incompetência criminosa que excede todos os limites. Isso é uma vergonha* (feição de indignação)”. Após a nota pé, o apresentador prossegue de frente para o telespectador, agora para anunciar outra reportagem. A passagem semântica entre as duas falas do apresentador é realizada pelo movimento *zoom out* que leva lentamente o âncora para a posição em PA, de onde ele, de forma mais distanciada do seu interlocutor, interpreta outro papel, o de anunciador dos fatos relevantes do dia: “*Uma proposta que permite ao presidente Lula concorrer a um terceiro mandato foi protocolada hoje na câmera. O autor do projeto conseguiu apoio de parlamentares da oposição, que, pressionados pela direção dos partidos, já retiraram as assinaturas*”.

O movimento contrário é recorrente nos *takes* em que o apresentador, de uma posição distanciada, convoca o seu interlocutor que se aproxima através do movimento frontal da câmera *zoom in* em direção ao PP. Os inícios de bloco do *Jornal da Band*, por exemplo, é marcado por um rápido *zoom* que sai de um plano geral dos três apresentadores, Ticiania Villas-

Boas, Ricardo Boechat e Joelmim Betting, em direção ao âncora Boechat. Na edição de 27.05.09, enquanto é enquadrado em PP, Boechat aproximando-se da audiência para performatizar o seguinte texto verbal: “*os trabalhadores de madeireiras fechadas pelo Ibama ficaram sem emprego no Pará. Ali mesmo, naquela região, não há alternativas de trabalho (balança a cabeça em movimento negativo). Em uma cidade que dependia dessa atividade, embora praticada em áreas proibidas, famílias agora têm de sobreviver procurando comida no lixo (franze a testa em tom de desaprovação)*”.



**Figura 14:** *Zoom in* no apresentador Ricardo Boechat enquanto este, em tom de indignação, profere cabeça do VT sobre o fechamento de madeireira no Pará (*Jornal da Band/27.05.09*)

Tomando essas duas últimas descrições como exemplo, observa-se também um terceiro tipo de modalização discursiva provocada pelo *zoom*, a ênfase argumentativa, típica das situações de debate público. Assim, além de recurso de convocação da atenção do telespectador, o *zoom* pode produzir efeito de evidência de um dado argumento, isto é, um determinado enquadramento temático é realçado pelo enquadramento de câmera que nos conduz a perceber não apenas sobre o que se fala, mas o modo como algo é apresentado, como demonstra os dois últimos exemplos do *Jornal da Noite* e *Jornal da Band*.

Por fim, é identificada a quarta possibilidade de modalização discursiva gerada pela movimentação de câmera, quando o *zoom* é explorado para fins de efeito de inclusão do sujeito enunciativo na cena comunicativa. Isso ocorre quando se promove o deslocamento da imagem centrada na figura de um condutor para um plano mais aberto, que insere, na cena comunicativa, outros mediadores e o ambiente físico do programa (o cenário). A visualização de dois (ou mais) protagonistas e do cenário da enunciação permite simulações de contato entre os sujeitos de fala e entre eles e o espectador. Assim, a própria imagem de outros sujeitos de fala posiciona o espectador como interlocutor do discurso.

Isso significa que é possível identificar efeitos de conversação forjados na e pela cena de apresentação dos telejornais conduzidos por dois ou mais mediadores, quando estes são enquadrados juntos em plano geral (PG). A estratégia foi observada de maneira mais recor-

rente nas edições de 2009 e 2010<sup>91</sup>, o que parece indicar uma tendência mais contemporânea dos telejornais de incluir os sujeitos de fala num mesmo quadro, acionando uma situação de bate-papo. Ao inserir dois (ou mais) apresentadores na tela, o sentido que se pretende instaurar é o de troca cotidiana entre um sujeito que fala (eu) e os que ouvem (eu + tu), operação que posiciona enunciatário e enunciador (representado pelo segundo mediador) numa mesma instância discursiva (tu).

Nos telejornais, são inúmeros os momentos em que o uso do plano geral instaura uma situação de conversa implícita. Na edição de 12.04.09 do *Jornal Nacional*, ao questionar “quando a crise aperta onde é que os brasileiros fazem os cortes para ajustar o orçamento?”, William Bonner aparece enquadrado em PG junto a Fátima Bernardes, a segunda apresentadora, e dirige seu olhar à companheira e ao telespectador como se, de fato, incluísse os dois em uma mesma posição de interlocução. Em seguida, vira-se para uma segunda câmera e finaliza o texto em PA, produzindo, agora pelo texto verbal, imbricamento entre as duas instâncias enunciativas (eu enunciador e tu enunciatário): “uma pesquisa concluiu que a **nossa** reação aqui costuma ser diferente da de outros países”. Na cena, o corpo da apresentadora não é enquadrado para anunciar o fato, está presente apenas como dispositivo conformador de diálogo. Tal situação simula uma conversa em que a atuação dos sujeitos se dá em um mesmo *agora*, possibilitado pela transmissão direta, e, a partir desse tempo de duração comum, virtualiza um mesmo *aqui* de troca cotidiana, dimensão fundamental para produção de efeitos de conversação e participação do suposto público no diálogo ali encenado.

Situação semelhante pode ser ilustrada pela primeira cabeça da edição do *Jornal da Record* de 20.04.10, aqui analisada de maneira mais detalhada. Na primeira parte da cabeça, o plano geral enquadra Ana Paula Padrão e Celso Freitas juntos na tela, mas apenas a apresentadora fala, dirigindo-se, com movimento corporal e direcionamento do olhar, ao apresentador e à audiência, enquanto um movimento *zoom in* aproxima de maneira lenta o quadro. Celso Freitas balança a cabeça num gesto de concordância com o que ouve. Num segundo *take*, os apresentadores aparecem separados em PA, quando se colocam, a partir da postura corporal, mais próximos do referente da fala, assumindo um tom mais formal.

---

<sup>91</sup> Dos 15 telejornais que compõem a amostra desta pesquisa, 12 são apresentados por dois ou três apresentadores (*Bom dia Brasil, Fala Brasil, Jornal do SBT manhã, Jornal Hoje, Jornal Nacional, Jornal da Band, Jornal da Record, SBT Brasil, Rede TV News, Repórter Brasil/edição noturna, Jornal da Globo e Jornal do SBT*). Em 2008, o plano geral foi explorado como enquadramento das cabeças de VTs em seis desses 12 programas. Em 2009, o PG foi identificado na cena de apresentação de oito desses 12 programas. Já em 2010 aparece de modo recorrente em 10 telejornais do *corpus* de pesquisa.

**Ana Paula Padrão (PG):** *Olá, boa noite. Quem mora na grande São Paulo, hoje, mais do que outros dias, teve motivos para perguntar: se tá perigoso para a polícia, imagine para nós, né Celso, simples cidadãos?* (vira-se para o apresentador)

**Ana Paula Padrão (PA):** *E essa dúvida procede. Você vai ver agora na história que abre o Jornal da Record. A população de Cotia presenciou uma emboscada. Um ataque mortal a três policiais, três agentes da lei que, depois de um dia duro de trabalho, cometeram um erro fatal: fizeram uma pausa para conversar.*

**Celso Freitas (PA):** *E as primeiras investigações indicam que a causa do crime pode ser vingança. Os bandidos estariam inconformados porque um traficante foi preso.*



**Figura 15:** Performatização da cabeça do VT pelos apresentadores (*Jornal da Record* /20.04.10)

A sequência elucida a performatização da notícia operada pelos mediadores que exploram o texto verbal, o corpo e enquadramentos de câmera, que podem incluir o espectador na cena ou reforçar um determinado lugar de autoridade sobre o que se fala (ou defende). Tais procedimentos são dignos de uma situação de conversa, em que corpos falantes buscam cumplicidade uns com outros a partir da defesa de argumentos enquanto estratégias de convencimento e persuasão. Num primeiro momento, destacam-se as estratégias de inclusão do interlocutor: plano geral enquadra os dois mediadores na mesma cena e, apesar de só um dos sujeitos proferirem o texto verbal, os dois se comunicam com gestos corporais. Nesse momento, é explícita a convocação do segundo apresentador para o interior da conversa, ele atua pelo movimento corporal com a cabeça que indica concordância e é incluído na conversa via texto verbal (a apresentadora fala e dirige o rosto para seu lado direito: *né Celso?*). Nessa mesma direção, os espectadores, especialmente os residentes em São Paulo, também são convocados para o interior da conversa. Ana Paula Padrão se dirige corporalmente para frente de modo a saudar seu interlocutor (*“Olá, boa noite”*) e, então, produzir sobreposição entre as partes do discurso (enunciadores e enunciatários) via texto verbal: *“se tá perigoso para a polícia, imagine para nós, né Celso, simples cidadãos?”* Num segundo momento, a apresentadora aparece em PA, sozinha, numa postura mais formal, de modo a aproximar-se do referente da fala, co-

locar-se como autoridade do discurso. È deste lugar que enfatiza sentido ao enunciado. Para isto, vale-se novamente de uma explícita interpelação verbal (“*Você vai ver agora na história que abre o Jornal da Record*”) para, então, revelar o fato, complementado verbalmente por Celso Freitas também visto em PA, numa posição mais distanciada do espectador e mais próxima do dito.

A conversa implícita entre os apresentadores, performatizada pelo uso do corpo, é bastante comum em todos os telejornais analisados. Também recorrente tem sido os momentos em que a conversa explícita, quando os mediadores falam verbalmente entre si, parece dar lugar ao referente da fala. A estratégia deixa claro que a forma do dito, a moldura interpretativa criada para um determinado referente, a partir desta simulação de troca cotidiana quando os apresentadores explicitamente falam entre si, sobrepõem-se ao fato. Ou seja, nem sempre é pelo conteúdo que se convoca o interesse no espectador, mas pela situação em que ele é inserido. A conversa entre os apresentadores marca a construção verbal da cena de apresentação dos telejornais conduzidos por mais de um mediador<sup>92</sup>, como demonstram os exemplos abaixo.

**Analice Nicolau:** *Hermano, as mães precisam trabalhar e os filhos de um lugar para ficar, né? (olha para Hermano)*

**Hermano Henning:** *E os pais? Também trabalham, né?(Dirige-se à Analice)*

**Analice Nicolau:** *Também (risos)*

**Hermano Henning:** *Pois é Analice, 10 milhões de crianças (dirige-se à audiência através do olhar e de um gesto com o braço como se apontasse para seu interlocutor) esperam vagas nas creches em todo o país. Essa situação abre a chance para que seja criado um negócio ilegal, né, as creches clandestinas.*

**Figura 16:** Conversa entre os apresentadores enquadrados em PG (*Jornal do SBT Manhã/21.05.10*)



<sup>92</sup> Como informado em nota anterior, dos 15 telejornais que compõem o corpus desta pesquisa, 12 são apresentados por dois ou mais mediadores. Destes, o diálogo (explícito ou implícito) entre apresentadores não foi observado apenas no *Repórter Brasil* (TV Brasil) e no *Rede TV News* (Rede TV).

**Evaristo Costa:** *Bom, você tem o hábito de conferir tudo o que é cobrado no seu boleto bancário Sandra?*

**Sandra Annenberg:** *Não. Nenhum hábito.*

**Evaristo Costa:** *Eu também não. Acho que pouca gente tem esse hábito. (dirige o olhar para a câmera). Mas é bom ficar atento, pois você pode estar ou nós podemos estar (apresentadores se olham novamente) pagando mais do que a gente deve.*



**Figura 17:** Conversa entre os apresentadores enquadrados em PG (*Jornal Hoje*/29.04.09)

As duas sequências constroem uma situação cotidiana de cumplicidade entre pares que compartilham interesses e preocupações. Os apresentadores não só inserem seus colegas de bancada no discurso, dirigindo-se explicitamente a eles a partir do posicionamento corporal e da fala, mas também se colocam enquanto “eu”, ou seja, enquanto *persona*<sup>93</sup> no processo comunicativo. Ao ser questionado por Analice sobre o fato de que as mães precisam trabalhar (“*Hermano, as mães precisam trabalhar e os filhos de um lugar para ficar, né?*”), Hermano Henning imediatamente se coloca, promovendo deslocamento corporal para frente, como se dissesse “também sou sujeito deste argumento” quando diz: “*E os pais? Também trabalham, né?*”, dirigindo seu olhar aos dois interlocutores, Analice e o espectador. A expressão repentina do apresentador provoca riso dos dois, ação que produz efeito de espontaneidade, descontração e improviso, como são as conversas ordinárias.

Na sequência do *Jornal Hoje*, a mesma estratégia é utilizada: os apresentadores se colocam no discurso enquanto *personas*, esforçando-se para atuar num mesmo patamar discursivo do sujeito enunciatário. Ao questionar a apresentadora (“*você tem o hábito de conferir tudo o que é cobrado no seu boleto bancário Sandra?*”), Evaristo busca uma forma de se colocar como “eu” no discurso (“*Eu também não*”). No diálogo encenado entre os apresentadores do *Jornal Hoje*, é sugerido o mesmo imbricamento entre as partes do discurso da cena descrita anteriormente. Apresentadores e público são alçados à condição de sujeitos, de cidadãos que podem estar sendo lesados pelos bancos. No texto verbal, tal junção fica clara quando o mediador diz “*é bom ficar atento, pois você pode estar ou nós podemos estar pagando mais do que a gente deve*” e usa do corpo para se dirigir ao público e à apresentadora durante

<sup>93</sup> Espécie de personagem calcado na própria personalidade do sujeito de fala, ou seja, um ator da enunciação que se constrói com base na representação de si mesmo (FECHINE, 2008b, p.72).

a fala.

Expõem-se aqui estratégias audiovisuais e performáticas, articuladas à transmissão direta dos telejornais, conformadoras de uma situação de conversa que eleva todos os envolvidos no discurso (apresentadores e público) à condição de cidadão (pais trabalhadores; clientes de banco). Assim como esses exemplos, são recorrentes os momentos em que o mediador (seja o apresentador ou o repórter) se dirige explicitamente ao espectador para se colocar num mesmo lugar de fala, o de cidadão brasileiro: “*É para nós mulheres...*”, “*Nós, brasileiros...*”, “*nossa reação aqui costuma ser diferente*”, “*nós podemos estar pagando mais do que a gente deve*” etc. Nesse sentido, é possível produzir deslocamentos discursivos relativos às posições de sujeito, colocando mediadores e público como um mesmo ser social.

Contudo, essa condição de cidadão – de participante de uma esfera pública, de membro de uma comunidade cultural que comunga interesses comuns – não destitui o lugar de autoridade do mediador. Nas cenas de conversa que marcam as apresentações dos telejornais descritas anteriormente, o apresentar não perde a condição de comando e autoridade. Da mesma forma, o interlocutor, por mais próximo, permanece posto no lugar daquele que está disposta a ser informado. Mesmo caracterizada por simulações de conversa cotidiana entre cidadãos, a cena de apresentação dos telejornais funda-se na configuração de posições hierarquicamente distintas entre o telejornal e público. Apesar dos momentos de cumplicidade retórica que reforçam um lugar comum para enunciatários e enunciadores, cada vez mais recorrentes nos programas, a cena comunicativa configura posições discursivas diferenciadas entre as duas instâncias, distinção que permanece nos momentos em que o diálogo proposto é amplificado pela inclusão de outros sujeitos empíricos no espaço da apresentação, como fontes e comentaristas.

Tome-se como exemplo a entrevista feita ao vivo, da bancada do *Jornal Nacional*, na edição de 09.03.09<sup>94</sup>, com o jogador de futebol Ronaldinho após seu primeiro gol pelo time do Corinthians. De frente para o telespectador, Fátima Bernardes anuncia: “*Nos vamos agora a São Paulo ao vivo para conversar com o herói do Corinthians no duelo com o Palmeiras*”. Nesse momento, a apresentadora volta-se para uma segunda câmera e, apesar de continuar olhando para o público, não mais o vê; o interlocutor agora passa a ser apenas sua fonte, Ronaldinho. As imagens da apresentadora e do repórter aparecem sincronicamente em duas jane-

---

<sup>94</sup> Essa edição do *Jornal Nacional* não faz parte do *corpus* selecionado para esta pesquisa, apesar de ter sido veiculado no período de coleta do material, em março de 2009. A edição foi utilizada em um estudo paralelo feito sobre os 40 anos do telejornal no âmbito do Grupo de Pesquisa Análise de Telejornalismo (PPG-COM/UFBA). O exemplo foi aqui apresentado por não termos identificado, no *corpus* oficial de análise, uma entrevista realizada diretamente com a fonte por apresentadores, sem a medição do repórter.

las que dividem simetricamente a tela de modo a provocar concomitância temporal entre o *agora* da apresentação do telejornal, da fala da fonte e da exibição do programa. Fátima continua: “Boa noite Ronaldo, bem vindo. O que é que você achou dessa repercussão toda após o gol de ontem?”. Ronaldo responde não para o público, mas para os apresentadores do *Jornal Nacional*, apesar de, também, direcionar seu olhar para o espectador: “Boa noite Fátima, boa noite William. Ah, muito feliz que eu estou, né, de ter voltado mais uma vez, fazendo gol (...)”. A conversa entre Fátima Bernardes, William Bonner e Ronaldinho continua em tom espontâneo, mas o espectador permanece não sendo visto, no lugar de mero observador da cena. A relação “olho no olho” (VERON, 1983) é conformada entre fonte e representantes do programa, cujas performances de proximidade legitimam perguntas íntimas do tipo “Nesse sacrifício Ronaldo, menos badalação também estaria incluído?”, e conselhos “A gente gostaria de agradecer a sua participação aqui no *Jornal Nacional*. E comemoração no alambrado não vai ter mais não, né? Uma boa noite para você”. A orientação da “amiga” Fátima é seguida de uma cúmplice risada de Ronaldo e Bonner, que, ao finalizar o bate-papo, atesta que a entrevista foi concedida para o JN e não simplesmente no JN: “Está aí o Ronaldo falando ao vivo para o *Jornal Nacional*. Obrigado Ronaldo e uma boa noite para você”.

O exemplo demonstra que a ampliação do número de sujeitos falantes não oblitera as posições de autoridade e de sujeito interessado em ser informado, construídas, respectivamente, para enunciadores e enunciatários do telejornal. Nesse quesito, é oportuno observar os momentos em que são convocados outros mediadores para atuarem de dentro da cena de apresentação, fenômeno analisado no capítulo anterior como conformador de atualidade a partir dos telejornais *Bom Dia Brasil* e *Fala Brasil*. Recorri a uma mesma sequência do BDB (04.06.09), já descrita no capítulo anterior, dessa vez para observar as estratégias televisuais de conversação, de modo articulado ao sentido de tempo presente. O *continuum* espacial, lugar simbólico de interação entre diferentes sujeitos posicionados em locais geográficos distintos (FECHINE, 2008a), enquanto produtor de efeitos de presente responde também pela conformação de uma situação de troca cotidiana.

**Márcio Gomes (PA):** *Um torcedor foi espancado e morreu ontem à noite em uma briga entre corinthianos e vascaínos. O confronto ocorreu antes do jogo dos dois times pela Copa do Brasil.*

**Renata Vasconcelos (PA):** *Dezenas de torcedores foram presos. Vamos direto a São Paulo falar com Mariana Godoy. (enquanto fala, focaliza-se em plano geral, numa angulação plonge, os dois apresentadores do estúdio do Rio, Márcio e Renata, e a terceira apresentadora, Mariana, que aparece através de um telão do cenário). Mariana, várias pessoas ficaram feridas?*

**Mariana Godoy** (aparece através do telão, enquadrada em PG junto aos dois apresentadores. Enquanto a apresentadora fala, um *travelling* nos aproxima lentamente dos três mediadores): *Várias pessoas ficaram feridas, oito. Um gravemente ferido, Renata, continua internado, está com traumatismo craniano, além da pessoa que foi morta a pauladas.*

**Mariana Godoy** (continua falando, agora enquadrada em PA e olhando para o espectador de outro lugar geográfico, São Paulo, simbolizado por um arranha-céu estampado no painel do estúdio): *No finalzinho do jogo, quando os torcedores se preparavam para deixar o estádio, um grupo de corinthianos ateou fogo num ônibus de torcedores do Vasco, felizmente, neste caso, não havia ninguém lá dentro. Mas foi uma noite trágica para o futebol. Mais um torcedor morreu, nove ficaram feridos, dezenas foram presos depois de, pelo menos, duas grandes confusões na cidade.*

VT sobre a briga entre torcedores do Vasco e do Corinthians

**Mariana Godoy** (do estúdio de São Paulo, em PA): *Durante a madrugada, os torcedores presos foram transferidos para o Departamento de Homicídios e Proteção a Pessoa, que vai investigar o caso. Dois torcedores continuam internados, Márcio, (enquadramento muda para o PG que focaliza os três mediadores no estúdio) com traumatismo craniano, um caso bastante grave.*

**Márcio Gomes** (PG do estúdio permanece, inserindo os sujeitos de fala no mesmo quadro): *Que estupidez Mariana, que estupidez.*<sup>95</sup>

Quando se convoca outro mediador (seja apresentador, repórter, correspondente ou comentarista) para o interior da cena de apresentação do telejornal, além do efeito de tempo atual, provocado pela concomitância de ações num mesmo espaço-tempo, amplifica-se a atmosfera de discussão como forma expressiva do valor de interesse público. No exemplo descrito acima, a conversa parece um pressuposto para a produção de sentido de indignação em relação ao fato enunciado. No *Bom Dia Brasil*, o confronto entre torcedores do Vasco e do Corinthians poderia ter sido anunciado a partir de uma única cabeça proferida inicialmente por Márcio Gomes: *“Um torcedor foi espancado e morreu ontem à noite em uma briga entre corinthianos e vascaínos. O confronto ocorreu antes do jogo dos dois times pela Copa do Brasil”*. Contudo, opta-se pela continuidade da fala, acionando a segunda (Renata Vasconcelos) e uma terceira voz (Mariana Godoy) para debaterem o fato. O interesse do fato, sua noticiabilidade, é performatizado pelo sentido de indignação projetado, responsável pelo enquadramento<sup>96</sup> do acontecimento noticioso (“briga entre torcidas como uma estupidez humana”), possível dentro de uma suposta situação cotidiana de bate-papo entre cidadãos perplexos.

<sup>95</sup> Imagens ilustrativas referentes a essa conversa entre apresentadores podem ser encontradas na página 92 desta tese.

<sup>96</sup> De um modo geral, a ideia de *framing* (enquadramento) se relaciona aos ângulos de abordagem dados aos assuntos pautados pelos meios de comunicação. O termo tem origem nos estudos sobre os efeitos da mídia e designa a “moldura” de referência construída para os temas e acontecimentos midiáticos que, por sua vez, também pode ser utilizada pela audiência na interpretação desses mesmos eventos. O *frame* seria justamente o quadro a partir do qual um determinado tema é pautado e, por sua vez, processado pelo público (GUTMANN, 2006b).

Ao representar o fato a partir de uma conversa, abre-se espaço para a subjetivação, ou seja, a troca dialógica permite que os mediadores apresentem-se enquanto *personas*. Eles se colocam enquanto sujeitos do discurso (cidadãos indignados que se confundem com a figura dos apresentadores do telejornal) quando interpretam o dito em tom de indignação, olhar sério, balanço da cabeça num movimento de negação e afirmações verbais do tipo: “*uma noite trágica para o futebol*”, “*(...) felizmente, neste caso, não havia ninguém lá dentro, que estupidez Mariana, que estupidez*”. Quando Márcio Gomes convoca o espectador (“*vamos direto a São Paulo*”), este também é colocado na condição de sujeito da esfera de debate, de cidadão indignado com o acontecido.

O plano geral do estúdio reforça esse lugar ao inserir os sujeitos de fala num mesmo espaço visual que permite a conformação do diálogo. O plano é usado nos momentos em que eles se dirigem um ao outro. Quando a palavra é dada a Mariana Godoy, vista no estúdio de dentro de um telão, um *travelling* nos aproxima do seu rosto e sua imagem toma a tela. Num primeiro momento, o olhar da apresentadora em nossa direção parece nos incluir como seu interlocutor direto. Ou seja, assistimos à apresentadora, assim como fazem Márcio Gomes e Renata Vasconcelos. Mas, pelo texto verbal, em nenhum momento os mediadores parecem se dirigir a nós espectadores, mesmo quando olham para frente. Há um esforço para se incluírem mutuamente no diálogo. Posicionados em locais geográficos distintos, o “O-O” serve como recurso para se comunicarem entre si, o que significa que, apesar de ser convocado a atuar no discurso, o espectador é posto no lugar de testemunha do diálogo e não de sujeito que tem voz. Isto fica claro quando eles se remetem um ao outro durante suas falas: “*Mariana, várias pessoas ficaram feridas?*”, “*Um gravemente ferido, Renata, continua internado (...)*”, “*Dois torcedores continuam internados Márcio*”.

Além do mediador locado em outro espaço geográfico, uma terceira voz que costuma ser incluída na cena de apresentação dos telejornais de rede é a do comentarista<sup>97</sup>. Esse mediador é apresentado de duas formas: pode ser localizado numa ação (a conversa), atuando como sujeito interlocutor, ou inserido no programas sem qualquer interação com os mediadores. Interessante observar como as diferentes formas com as quais o comentário é configurado produzem distintos sentidos para o dito no que diz respeito ao efeito de debate público, interação, participação. Para interpretar tal estratégia, optei por uma análise comparativa entre duas formas de se convocar a figura do comentarista no momento da apresentação.

<sup>97</sup> O acionamento de outros mediadores na cena de apresentação também é identificado nas entradas ao vivo de um repórter, que pode ou não interagir com os apresentadores, prática explorada no capítulo anterior sobre os efeitos de sentido de simultaneidade e instantaneidade. Optou-se por não reproduzir mais um exemplo da entrada ao vivo do repórter de modo a não estender as descrições.

No *Jornal da Globo*, a figura do comentarista é incluída no estúdio. A cena simula um debate, o qual, no entanto, o espectador assiste mais enquanto observador do que enquanto participante. Ainda assim, o diálogo entre os mediadores cria um sentido de relevância para o dito justamente a partir da conversação. Reproduzo aqui apenas a parte inicial da longa sequência exibida em 29.04.09. Em PG, o apresentador William Waack é enquadrado ao lado da apresentadora Cristiane Pelajo para indicar a presença, no estúdio, de um terceiro sujeito, o especialista em economia: “*A gente conversa agora com nosso comentarista de economia, Carlos Alberto Sardenbergue, que já está ali pronto para triturar números*”. Nesse momento, o enquadramento de câmera abre ainda mais para focalizar todo o estúdio, a bancada é vista lateralmente, de onde os apresentadores nos dão as costas e olham para o entrevistado, o qual se posiciona de pé frente a um telão. Nesse trecho, a imagem dos apresentadores de costas é coerente com a fala de Waack que explora o *a gente* como indicador do sujeito enunciatário (os apresentadores e a emissora). Um terceiro *take* enquadra Waack em PA que olha para o lado e se dirige ao comentarista: “*A taxa de juros, sozinha, ela não recupera, isso daí é consenso, agora também houve um alívio, um alívio de consenso, mesmo para os que acharam que podia ser mais, como sempre tem gente querendo mais*”<sup>98</sup>. O apresentador não faz propriamente uma questão, faz um comentário para provocar a fala do seu interlocutor, o que sugere não uma entrevista do tipo pergunta e resposta, mas um bate-papo.

Em PG, que possibilita visualizar os três sujeitos empíricos na tela, Sardenbergue, de pé, cumprimenta os donos da bancada (“*Boa noite William, Boa noite Cristiane*”), sem fazer qualquer referência verbal ou gestual à audiência, e, num segundo *take*, que permite visualizar o comentarista em PA junto ao telão, de onde é projetado um gráfico com os índices da taxa de juros, inicia sua fala dirigida aos apresentadores. Ao discursar, o comentarista projeta corpo e olhar para sua lateral, a bancada: “*É porque quando você olha o gráfico que nós preparamos aqui, você nota que a taxa de juros vai para baixo e a tendência de queda é acentuada (...)*”. Enquadrada em PG junto aos outros dois personagens da ação, Cristiane Pelajo indaga: “*Agora, Sarneneberg, esse juros baixo é só por causa da crise ou o Brasil está mudando de patamar. Você acredita que, depois da crise, os juros vão continuar caindo?*”. A resposta do comentarista se inicia em PG, que inclui os três sujeitos em cena, e logo passa para o PA. Mas, mesmo num enquadramento mais próximo, ele prossegue olhando para a lateral: “*É um bom ponto este porque a crise ela abriu uma janela de oportunidades para acentuar a queda da taxa de juros(...)*”. Ao longo da fala, o especialista em economia recorre ao pronome *você*

---

<sup>98</sup> O apresentador se referia à tendência de queda de juros no País em abril de 2009.

e a expressões como “*Repare*”, “*Repara aí*”, mas sempre se dirigindo aos apresentadores. Nesse caso, apesar do intenso grau de conversação representada para discutir a queda dos juros, o espectador não é convocado a participar.



**Figura 18:** Enquadramentos da conversa com o comentarista: PG e PA  
(*Jornal da Globo*/29.04.09)

A fala do comentarista também pode ser inserida no programa a partir de uma unidade pré-gravada em outro ambiente, num formato de *stand up*. No *Rede TV News*, de 10.05.10, o apresentador, enquadrado em PA próximo, convoca, do estúdio, o especialista a partir de uma indagação: “*Celso Ming, esse mega pacote vai resolver de vez a crise europeia*<sup>99</sup>?”. Apesar de a pergunta convocar uma suposta ação de resposta e consequente troca dialogal, a fala do comentarista não se dirige ao apresentador, já que não responde diretamente sua pergunta. Celso Ming, o comentarista, aparece em PA próximo de dentro de uma redação bastante povoada por computadores e jornalistas. Pelo crédito, é informado o cenário de fala, o jornal *O Estado de S. Paulo*. O ambiente onde é inserido o mediador o coloca na condição de especialista, detentor do conhecimento. De frente para a câmera, gesticulando bastante e projetando seu corpo para frente, Ming discursa: “*Desta vez chegou a artilharia pesada com muita munição. Os mercados comemoram. Foi uma demonstração de unidade que vinha faltando à cúpula da Europa, que contou agora com forte apoio do governo dos Estados Unidos e do Banco Central Americano. As autoridades mostraram o cacife e, com isso, desestimularam as apostas contra o Euro. Mas faltam informações sobre a origem de tanto dinheiro, especialmente quando você sabe que alguns países não estão em condição de comparecer com a sua parcela. Mas há agora uma ação conjunta contra a crise, que antes não havia. Agora as autoridades da Europa precisam montar mecanismos para que o problema não se repita*”.

<sup>99</sup> Referindo-se à crise econômica europeia ocorrida no início de 2010, quando alguns países da Europa, os chamados Pigs (porcos em inglês) – sigla que representa as iniciais de Portugal, Itália e Irlanda, Grécia e Espanha (Spain) – não conseguiram honrar suas dívidas públicas. O caso da Grécia era o mais grave. O VT anterior à entrada do comentarista abordava a aprovação, pela União Europeia, de um pacote emergencial de 750 bilhões de euros para recuperar a economia grega.



**Figura 19:** Comentarista em PA posicionado fora do estúdio, em outro espaço geográfico (*Rede TV News/10.05.10*)

Apesar de, nessa sequência, não funcionar a simulação de conversa, a direção da fala do apresentador para o público nos coloca, curiosamente, num lugar mais próximo em comparação com a cena anterior do *Jornal da Globo*, na qual, à primeira vista, pensa-se que o efeito de participação é maior. Como foi visto, o bate-papo forjado entre os apresentadores da Globo nos exclui da condição de participante, mesmo enquanto mero interlocutor, provocando distanciamento do dito, enquanto nessa cena do *Rede TV News*, apesar da tentativa de bate-papo não funcionar, pois é nítido o fato de a inserção ser pré-gravada e de o comentarista não interagir com a pergunta do apresentador, provoca-se um maior sentido de diálogo com a audiência, conformado, obviamente, por posições distanciadas. Ainda que numa posição hierarquicamente inferior ao da autoridade, o espectador é chamado a atuar enquanto interlocutor e não simplesmente como observador de uma conversa alheia.

No contexto comunicativo forjado pela cena de apresentação do telejornal, os apresentadores, como macronarradores, como figurativizações mais explícitas do telejornal, são responsáveis por posicionar a audiência no lugar de interlocutor do processo conversacional proposto. Além disso, constituem a ancoragem entre diferentes vozes que atuam nos programas. É a partir do modo como lida com essas outras vozes corporificadas na cena de apresentação que o sujeito de fala posiciona o espectador enquanto seu interlocutor mais próximo ou como mero observador distanciado. O exercício interpretativo apresentado neste tópico indica que, no contexto dialogal proposto pela atuação dos mediadores na bancada, a audiência do telejornal é posta no lugar de sujeito interlocutor, quando interpelada pelos apresentadores, e no lugar de mero observador, quando outras vozes são acessadas neste espaço de apresentação e o nível de interlocução é reduzido. O tópico seguinte destina-se a apresentar de que forma esse sujeito enunciatário (o espectador) é posicionado enquanto interlocutor do programa pela atuação do mediador-repórter nas reportagens e entradas ao vivo. Nesse exercício interpretativo, o “outro” para o qual o programa se dirige pode ser posto no lugar de testemunha do dito,

de cúmplice, quando o nível de interlocução é mais explícito, e como personagem, quando se busca uma representação do espectador no interior da matéria.

#### 4.2 VERSÕES DO ENUNCIATÁRIO CONVOCADAS PELO REPÓRTER: TESTEMUNHA, CÚMPLICE, PERSONAGEM

Além de pôr a audiência em contato com uma suposta realidade, pelo seu tratamento enquanto interlocutor do discurso, o apresentador gerencia, explorando performance, enquadramentos de câmera, cenário em que está imerso e transmissão direta, a logística de vozes e relatos que compõem as demais unidades do noticiário (reportagens, ao vivo, entrevistas, comentários). É ele o responsável por delegar o comando da enunciação ao repórter, hierarquicamente a segunda representação empírico-comunicativa de um telejornal.

Nas reportagens e entradas ao vivo, os sujeitos enunciatários adquirem distintas posições no discurso. Dessa forma, também é possível construir um sentido de conversa pelas unidades que compõem as notícias do telejornal, sejam elas ao vivo ou pré-gravadas. Assim como ocorre na cena de apresentação, o sujeito enunciatário pode ser posto no lugar de interlocutor do telejornal, neste caso representado pela figura do repórter. Ao configurar um relato que se desenvolve no tempo da transmissão direta, ainda que este tenha sido anteriormente gravado, ativa-se o sentido de copresença, o que insere o sujeito enunciatário naquele espaço-tempo conformado no ato da enunciação, aspecto visto na análise sobre os efeitos de sentido de instantaneidade e simultaneidade.

Além disso, repórteres, assim como os apresentadores, favorecem se da operação de referenciação destinada a desficcionalizar o discurso, denominada por Veron (1983) de “olho no olho” (O-O). Ao olhar para a câmera, o telejornal, pela figura do mediador, nos aproxima do que é dito, colocando-nos como interlocutor primeiro da sua fala, de modo a nos convencer de que podemos crer no que vemos. Isso explica por que, numa reportagem ou numa entrada ao vivo, o repórter é o único sujeito gabaritado a olhar diretamente para a audiência, diferentemente das fontes que olham para o lado, aspecto aprofundado adiante. Via texto verbal, esse contato com o público é estabelecido de maneira explícita a partir do uso do pronome pessoal *você* e de vocativos: “*Olha aqui em cima...*”, “*Como vocês podem ver...*”, “*Observem que...*”, “*Para vocês terem uma ideia...*” etc. Isso demonstra que o espectador também pode ser inse-

rido no tempo-espaço das reportagens como interlocutor primeiro do relato noticioso.

A figura do repórter é visualizada durante as entradas ao vivo, nos *stand-ups* e nas passagens das reportagens<sup>100</sup>. Através do corpo, atua enquanto interlocutor direto do enunciatário, dirigindo-se a um suposto sujeito interessado sobre os fatos do mundo. Ao usar sua imagem para se fazer presente no local, ainda que simbólico, do acontecimento, e para convocar copresença, esses mediadores, contemporaneamente, tem representado *personas* a partir de performances corporais, estratégia historicamente explorada pelos chamados “telejornais policiais”<sup>101</sup> que parece migrar para os telejornais tradicionais da TV brasileiras como os aqui estudados.

De acordo com a maioria dos manuais de telejornalismo das emissoras brasileiras, na passagem ou em um ao vivo, momentos em que o narrador se torna visível no telejornal, este deve se apresentar sobriamente de modo a não fazer sua aparência se sobressair em relação ao que é dito. Ao mesmo tempo em que se projeta no fato, reportando-o *in loco*, sua atuação corporal deve representar uma espécie de “não eu”, um sujeito imparcial que está ali apenas para relatar o que apurou, estratégia que justifica sua caracterização séria e formal. A norma, nesse caso, prevê para o repórter o corpo do homem civilizado, que se veste de modo sóbrio, assim como fazem os apresentadores: terno para os homens, *tailleur* para as mulheres, em cores escuras, claras ou pastéis, cabelos bem penteados, performance contida com pouca movimentação corporal, gestos comedidos e estudados e uma expressão facial séria (CAMPELO, 1996, p.92-93). Geralmente, aparece de pé em plano americano, que o coloca de modo mais distanciado do espectador e, ao mesmo tempo, insere-o no contexto visual do fato noticiado.

As qualidades desse sujeito corporificado são pautadas por uma lógica relacional, na qual o valor positivo estaria relacionado a uma suposta qualidade neutra. Pela “lógica da gradualidade” proposta por Fiorin, esse atributo positivo (eufórico), que identifica a neutralidade, configura-se a partir do jogo relacional entre dois pólos disfóricos: o exagero e a insuficiência (FIORIN apud FECHINE, 2008b, p.73). Em relação ao se vestir, a justa medida é apontada como sinônimo de sobriedade, atributo que se diferencia tanto do espalhafatoso (excesso)

<sup>100</sup> Nas reportagens, essa aparição do repórter é também chamada de abertura, quando é inserida no início do relato, e de fechamento, quando encerra a narrativa. O termo “passagem” indica a demonstração do corpo do repórter no interior do relato, mas é utilizado nesta tese para denominar qualquer inserção visual do mediador, seja no início, no fim ou no meio da reportagem.

<sup>101</sup> Refiro-me aos programas policiais que têm como referência o formato inaugurado pelo *Aqui e Agora*, “programa jornalístico com o objetivo claro de conquistar as classes C/D/E: sensacionalista, apelativa, recheado de reportagens policiais com ação, aventura, flagrantes, denúncias, violência e tensão” (PATERNOSTRO, 1999, p.36). Com duas horas de duração, o *Aqui e Agora*, versão brasileira do original argentino *Nuevedinario*, representou um marco no telejornalismo brasileiro. O programa surgiu em maio de 1991, no SBT, e era marcado pelo estilo dramático da locução radiofônica e uso do plano sequência para dar mais realismo e suspense às histórias narradas.

quanto do despojado (insuficiência). A mesma articulação pode ser usada na interpretação da performance do repórter quando quer parecer firme em sua fala (rípido/duro X delicado/mole) e moderado nos gestos (exagerado/espalhafatoso X insuficiente/apagado). Pressupõe-se que essa caracterização represente um sujeito imparcial frente ao acontecimento, ao atuar como uma espécie de ventríloquo do dito.

Contemporaneamente, esse tipo de caracterização tem concorrido com uma segunda forma de performatizar a notícia, através da assumida configuração de uma *persona* que agora utiliza seu corpo não apenas como estratégia de certificação de um suposto relato imparcial, mas como dispositivo expressivo de interpretação do enunciado. Se antes a regra era apresentar-se enquanto ventríloquo do fato, hoje o corpo do repórter também é explorado como lugar de performatização do acontecimento narrado. A atuação dos repórteres no interior dos relatos noticiosos tem acompanhado um fenômeno que Veron (1983), a princípio, destacou para caracterizar o que ele denomina de apresentador moderno ou metaenunciador. Diferentemente do mediador ventríloquo, que se afirma como mero ponto de passagem da fala através da redução da gestualidade e expressões rígidas, enunciações desprovidas de modalizações etc., os apresentadores dos telejornais e também os repórteres têm utilizado o corpo como modalizador discursivo de seus enunciados.

A tendência observada sobre a personalização dos apresentadores dos telejornais brasileiros, a partir da década de 1990, quando estes passam a se apresentar como uma figura mais próxima do espectador, que se projeta enquanto “eu” no discurso, e é assim reconhecido pela audiência (MACHADO, 2000; FECHINE, 2008b; HAGEN, 2009), vem sendo incorporada pelos repórteres. Assim, não só a atuação do apresentador, mas a do repórter passa a se valer de um sistema gestual complexo do corpo midiaticizado, o qual interpreta corporalmente o dito, explorando os dispositivos discursivos do local que ambienta suas falas, expressões faciais, gestualidades, proximidades e distanciamentos da tela, apresentando-se como um determinado sujeito no discurso e, conseqüentemente, construindo um lugar para seu interlocutor no processo comunicativo.

São observados distintos posicionamentos performáticos assumidos pelo repórter (o de ventríloquo e o de *persona*) no interior do relato que vão gerenciar os lugares construídos para o sujeito enunciatário. É a partir do tipo de interação proposta pelo sujeito mediador, aspecto diretamente relacionado ao tipo de performance convocada, que o interlocutor pode ser posto em diferentes perspectivas. Esta pesquisa destaca, pelo menos, três posições construídas para o espectador durante o processo de apreciação das reportagens dos telejornais analisados que

vão se relacionar justamente com distintos tipos de performance do repórtere: sujeito testemunha, sujeito cúmplice e sujeito personagem. Tais posições, além de se relacionarem com os sentidos de conversação e participação, atuam na produção de sentido de simultaneidade e, também, de revelação, aspecto discutido no próximo capítulo analítico. É importante destacar que os lugares construídos para o espectador, no processo de interação com o programa, não são classificações, mas indicações de uma postura majoritária feita no processo de conversação com o enunciatário. Isso significa que, numa mesma matéria, pode haver indicações para os diferentes tipos de postura, assim como gradações de testemunho, cumplicidade e de representação do sujeito personagem. Além disso, reconhece-se que as três posições se relacionam com o sentido de testemunha do fato narrado, respondem pelo lugar construído no interior do contexto comunicativo para aquele que está interessado em saber sobre as coisas do mundo e, para isto, dispõe-se a testemunhar falas, ações e interpretações constituídas pelos e nos telejornais.

Ainda assim, optou-se por destacar um tipo específico de posição construída para o interlocutor, denominada de sujeito testemunha, responsável por indicar uma forma mais explícita de posicionar o espectador como alguém que aprecia aquilo que é revelado pelo repórter, mas sem a demanda de uma adesão mais próxima ao processo de interação. Nesse tipo de posicionamento, apesar de, na passagem da reportagem, o repórter olhar para o público, este não está implicado no discurso, não é explicitamente convocado para se engajar na situação vivida *in loco* pelo sujeito de fala. Ao contrário, é colocado como um “outro” (para quem se fala) distanciado, que não se inclui na história relatada, ainda que a testemunhe. A especificidade da televisão de demonstrar, a partir de imagem e som, o dito pelo texto verbal reforça a constituição desse lugar de testemunha. Veja-se um VT que ilustra esse tipo de construção bastante corriqueira, detectada em todos os programas analisados nesta pesquisa. A matéria, cuja cabeça foi descrita no tópico anterior deste capítulo<sup>102</sup>, discorre sobre o problema das creches clandestinas no Brasil e foi ao ar no dia 21.05.10 pelo *Jornal do SBT Manhã*.

*Parece obra em acabamento. Era creche clandestina e a polícia descobriu.*



<sup>102</sup> Ver páginas 115 e 116.

*A casa funcionava de forma irregular havia dezesseis anos e atendia dezesseis crianças.*



**Sonora** (Crédito: Gilberto Evangelista- tenente da PM): *“Elas estavam em condições insalubres de cuidado, né? Com colchão em más condições, alimentação em más condições”*



*Uma babá cobrava setenta reais por mês pelo serviço. Para as mães, nenhuma surpresa.*



**Sonora** (sem crédito): *“Eu sabia”*



*Indignação na periferia de São Paulo.*

**Sobe som** (voz do homem que empurra a câmara da equipe de reportagem – *“Tira isso daí”* – e da voz do cinegrafista – *“Tira a mão de mim, rapá”*)



**Sonora** (Crédito: Maria das Graças da Silva – mãe de aluno) *“Na rua inteira oh, todo mundo conhece ela, como ela cuida bem das crianças. Por isso que todo mundo deixa aqui amontoado”.*



**Sonora** (sem crédito): *“Ela é muito, muito humilde, muito carinhosa com eles”.*



*Só carinho não é suficiente, é o que defende esta doutora em alfabetização.*



*Estímulos recebidos até os seis anos são decisivos para o sucesso escolar.*



*Numa creche isto é proposta pedagógica. Só pode ser feita por profissionais.*



**Sonora** (Crédito: Silvia Gasparian Culello - prof. Psicologia da Educação – USP): *“O governo ainda está falhando na oferta de mais vagas de creche, que é uma necessidade séria da população. Consequência disso é a multiplicação de lugares, de instituições, que acabam virando, infelizmente, depósito de crianças”.*



**Sobe som** (crianças cantando *“Se eu fosse um peixinho e soubesse nadar...”*).



*Esta creche particular foi aberta há quatro anos na mesma região da clandestina. A pedagoga responsável investiu na carência da comunidade. Assim que nascem, os bebês são escritos pelo município. Mas a vaga aparece, em média, um ano depois.*



**Sonora** (sem crédito): *“Quando chamam, eu perco o aluno”.*



*Dez milhões de crianças estão na fila para entrar em creches públicas de todo o país. O ministério da educação prevê que, até o ano que vem, metade estará matriculado. Enquanto isso...*



**Passagem** (Helayne Cortez – São Paulo): *Quem precisa e pode paga, mas, mesmo assim, com dificuldade. Aqui, 70% dos alunos têm renda familiar até três salários mínimos. A mensalidade no período integral representa mais de 30% de todo o orçamento doméstico da maioria.*



**Sonora** (Crédito: Rosilda Vasconcelos – mãe de aluno): *“Seria muito melhor para a gente economizar, para a gente que é pobre também, que a gente não estamos rico, né?”*



*Para Cristina, o problema também é dobrado. Quase metade do salário dela vai para a creche. É o preço para poder trabalhar, já que o acesso gratuito à educação, para esses brasileiros, depende de uma longa espera.*



**Sonora** (Crédito: Cristina Reis – mãe de alunos): *“A minha mais velha tem três anos. Há três anos ela tá na fila de espera. Eu não tenho realmente, não tenho com quem deixar, então tenho que pagar”.*



**Figura 20:** Imagens ilustrativas da reportagem (*Jornal do SBT Manhã/21.05.10*)

Em relação à convocação de conversação e o conseqüente tipo de participação proposto ao sujeito enunciatário enquanto interlocutor da reportagem descrita, é possível notar o esforço, do ponto de vista verbal e audiovisual, em colocá-lo no lugar daquele que presencia o que é narrado de modo a tornar o relato autêntico. Assim, o credenciamento do dito se pauta no distanciamento aparente do repórter em relação ao fato, ou seja, da não inclusão do mediador como personagem da ação narrada, e na ênfase à demonstração daquilo que é noticiado. A autenticação da reportagem descrita depende deste processo de demonstração e comprovação da tese defendida (o problema social ocasionado pela carência de creches públicas para os

filhos de trabalhadoras) via valorização de sonoras e imagens e áudio ambiente referentes ao dito. Para nos convencer sobre um determinado ponto de vista, colocando-nos como observador dos atos representados de modo a validá-los como fatos, constrói-se este lugar de testemunha do dito.

Ao afirmar *“Parece obra em acabamento. Era creche clandestina e a polícia descobriu”*, aparecem imagens da fachada da casa em construção com uma viatura da polícia à frente; quando a narração indica que *“a casa funcionava de forma irregular”*, apesar da tal irregularidade não ser mostrada visualmente, convoca-se o depoimento de uma fonte oficial, o tenente da PM, que caracteriza o estado do local: *“Elas estavam em condições insalubres de cuidado, né? Com colchão em más condições, alimentação em más condições”*. A mesma estratégia é explorada quando a afirmação sobre o consentimento das mães é comprovada por depoimentos de três mulheres (*“Eu sabia”*, *“Na rua inteira oh, todo mundo conhece ela, como ela cuida bem das crianças”*; *“Ela é muito, muito humilde, muito carinhosa com eles”*), bem como a dificuldade em custear a mensalidade de uma creche particular é atestada pela sonora de uma quarta mãe (*“Seria muito melhor para a gente economizar, para a gente que é pobre também, que a gente não estamos rico, né?”*).

Ao mesmo tempo, busca-se na voz de uma especialista a explicação para as cenas iniciais do VT (flagrante da creche clandestina seguida de protesto das mães que defendem a “boa intenção” da babá), qualificadas enquanto “fenômeno social”, cuja origem estaria na “falta de incentivo do governo”. A demonstração de tal fenômeno passa pela fala da especialista em educação e pela configuração de duas personagens: a pedagoga que criou uma creche particular na mesma região da clandestina e a trabalhadora Cristina, que investe metade do seu salário para pagar a mensalidade da creche particular, pois a filha está há três anos na lista de espera do município.

Durante sua aparição, a repórter se encontra em plano americano, o que sugere um lugar mais distanciado em relação ao espectador e, ao mesmo tempo, evidencia este sujeito no lugar do acontecimento. A repórter Helayne Cortez é enquadrada do lado direito da tela, o que possibilita a ênfase no fato que ocorre em segundo plano: crianças brincam com a professora num pátio. De modo a indexar um determinado significado para a cena, a repórter explora o texto verbal, afirmando estar numa creche particular (através do uso de advérbio de lugar *aqui*) onde a maioria dos pais tem dificuldades para arcar com os custos. A ênfase no termo *aqui* em sua fala, articulada à imagem de crianças brincando, indica o lugar geográfico de onde reporta o fato. Mas, apesar de olhar para a câmera, o que convoca interação com o es-

pectador (para quem se fala), a reportar não o inclui como sujeito do relato, sua postura é formal, distanciada de modo a valorizar mais o dito pelo texto verbal do que a interação proposta com o interlocutor. Ainda que não se esteja, aqui, fazendo uma análise do conteúdo do VT, é importante entender, nessa discussão sobre o tipo de interação acionado com o espectador, como a argumentação da matéria é pautada no uso de imagens e áudio de personagens que incorporam o dito, como uma espécie de prova real daquilo que é narrado. A passagem do VT do *Jornal do SBT Manhã*, por exemplo, serve de gancho para a história de Cristina, a mãe que gasta metade do seu salário para manter os filhos numa creche por falta de opção.

O sujeito interlocutor testemunha também pode ser identificado no processo de interação proposto pelas entradas ao vivo, já descritas no capítulo anterior<sup>103</sup>, quando o repórter se posiciona de fora do estúdio (num lugar configurado como cenário do acontecimento) para nos relatar o que ocorreu ou está ocorrendo naquele momento. Nesse caso, faz-se uso da imagem (como pano de fundo do enquadramento da passagem ou inserida sobre a narração) em articulação com o texto verbal como dispositivo de comprovação do dito. Mas o que caracteriza o lugar de testemunha proposto para o enunciatário é justamente a performance do repórter. Nas entradas ao vivo exibidas pelos telejornais nacionais, o repórter – como demonstram os exemplos descritos no capítulo anterior – posiciona seu suposto interlocutor como testemunha do dito. Suas aparições são marcadas pelo enquadramento de câmera em PA, que valoriza o local do acontecimento e o aproxima do fato mais que do espectador, performance contida, reduzidos movimentos corporais e referência verbal ao acontecimento em si (o que inclui ênfase no *aqui e agora* da sua narração). A intenção é buscar se inserir no cenário e no momento do fato relatado como estratégia de construção de prova do dito.

No ao vivo, já descrito no capítulo anterior, veiculado pelo *Jornal da Record*, em 12.12.08, sobre a entrega de donativos para os desabrigados das enchentes em Santa Catarina<sup>104</sup>, o repórter Ogg Ibrahim aparece em PA de dentro do cenário do acontecimento relatado (em segundo plano vemos um grande galpão com mantimentos espalhados pelo chão, caminhões e pessoas separando alimentos). Essa relação com o lugar onde está o telejornal, através da figura desse mediador, é explorada, além da imagem, pelo texto verbal, que inclui o sujeito enunciador no espaço-tempo do fato narrado. Olhando para seu interlocutor, ele fala: “(...) **nós estamos aqui no centro de distribuição de alimentos aqui da marejada em Itajaí. Até agora já saíram daqui cerca de 40 mil cestas básicas e a toda hora chegam caminhões lotados com alimentos vindos de todas as partes do país**”.

<sup>103</sup> Especificamente entre as páginas 70 e 81.

<sup>104</sup> Descrito no capítulo anterior na página 71.

Dessa maneira, o enunciatório, para se engajar enquanto espectador de um telejornal, isto é, reconhecer o valor jornalístico do relato, é convocado a se colocar como apto a testemunhar, no sentido de ver, atestar, verificar, comprovar ou mesmo presenciar, aquilo que é demonstrado pelo telejornal. A constituição do sujeito cúmplice, segunda posição identificada para o enunciatório, também posiciona o enunciatório como testemunha do fato narrado, ou seja, identifica-se essa mesma preocupação em demonstrar via imagens, áudio, fontes e dispositivos verbais aquilo que é narrado pelo repórter, o diferencial, contudo, está no modo como o sujeito de fala se insere no fato narrado e dialoga com o espectador.

A ideia de cumplicidade se relaciona ao sentido de partilha, consentimento, cooperação, conivência, o que implica construção de uma interação via engajamento do interlocutor com a figura interpretada pelo mediador-repórter. A questão da certificação do dito não se limita apenas ao que é demonstrado a partir de imagem, áudio, depoimento de fontes, depende da participação do repórter na história narrada. É a partir, principalmente, da performance desse mediador, que não atua simplesmente enquanto anunciador do fato, mas enquanto sujeito da ação narrada, que são forjados sentidos de conversação e participação, bem como de simultaneidade e revelação do fato noticiado. Para que haja adesão e reconhecimento por parte do espectador do telejornal, este é convocado a uma posição de partilha, de adesão tácita ao que vive o repórter no ato de sua enunciação, sendo alçado ao espaço-tempo do acontecimento pela identificação com essa *persona*, que não mais se apresenta como “não-eu”, mas como o próprio sujeito da ação ali performatizada. Assim, além de testemunha do dito, o interlocutor é convidado a se posicionar como cúmplice daquilo que está sendo vivido pelo repórter no processo de transmissão direta do relato, o que constrói simbolicamente um mesmo *aqui e agora* para enunciadador e enunciatório.

Um exemplo típico dessa convocação é o VT sobre a entrega de doativos aos desabrigados das enchentes em Santa Catarina (*Jornal da Record*, 12.12.08), usado na análise dos efeitos de simultaneidade convocados pelas reportagens<sup>105</sup>, cuja entrada ao vivo, que a antecedeu, foi anteriormente convocado para exemplificar a construção da posição de testemunha no processo de interação com o espectador. Por hora, interessa-nos avaliar a performance do repórter nesta reportagem, voltada a simular simultaneidade entre o tempo de produção (o tempo cronológico vivido no momento da apuração do fato) e o tempo de exibição da matéria, de modo a fazer da própria cobertura do fato o enredo da notícia. Como foi analisado no capítulo anterior, o fato noticiado por esta reportagem é justamente a saga do repórter, juntamente

---

<sup>105</sup> A reportagem foi descrita entre as páginas 83 e 84.

com bombeiros voluntários, numa das regiões mais críticas do desastre. O mediador apresenta-se como sujeito da ação narrada, e não como narrador dos fatos ocorridos com outrem. Sua aparição não se resume ao *off* e à passagem, ele torna-se protagonista da história incluindo-se corporalmente no relato. Em sua atuação corporal, não recorre ao posicionamento típico da passagem, seu corpo se movimento todo o tempo pelo “cenário de destruição”: ele sobe no caminhão, aparece de dentro do veículo, anda pelos escombros, deslocamentos acompanhados pela câmera a partir da intensa exploração do plano sequência.

O aspecto característico desse tipo de atuação não passa apenas pela sua inserção no lugar do acontecimento, através da imagem do espaço físico sobre o qual se fala (o Morro do Baú, em Santa Catarina) e das ênfases verbais à proximidade com o lugar da ação (“*Aqui nessa região*”, “*Aqui para baixo*”, “*Isso aqui ainda corre muitos riscos*”), estratégias características da performance do repórter em uma passagem ordinária, mas pelo modo como se posiciona enquanto sujeito da ação relatada. Isto fica explícito pela intensa aparição do seu corpo que interage com o cenário do fato e pela performatização de uma ação passada no presente da enunciação a partir do texto verbal (“*Pelo caminho, vamos deixando alimentos e água*”, “*Nosso objetivo é chegar às casas ainda ocupadas, as poucas que restam*”, “*De repente, nos deparamos com um cenário desolador...*”). Tal atuação também é caracterizada por uma convocação explícita ao espectador, o repórter olha, dirige-se para a câmera e insere verbalmente o espectador na cena: “*para você ter uma ideia do risco que elas estão correndo, olha até onde está o desabamento*”. O sujeito interlocutor, portanto, é incluído na matéria como uma espécie de cúmplice da saga do repórter.

Esse tipo de interação com o suposto interlocutor cúmplice também pode ser observado nos VTs que não recorrem à simulação do tempo de apuração na composição da história, aqueles cuja estrutura se pauta em um fato passado narrado no presente da veiculação do programa. É o formato clássico da reportagem televisiva, geralmente iniciada pelo fato mais atual, a notícia, para, depois, apresentar possíveis causas, desdobramentos ou contextualizações, estrutura que pode ser exemplificado pela matéria anteriormente descrita sobre as creches clandestinas. Nesses casos, como o referente da fala não se confunde com a inserção do sujeito/repórter na ação, mas trata-se de algo sobre o qual este sujeito nos fala (o objeto/fato), a identificação da conformação de um lugar de cúmplice para o interlocutor é identificada no momento da passagem (quando o repórter aparece em cena). A convocação de uma relação de cumplicidade com o outro (para quem se fala) aparece justamente quando o diálogo proposto na passagem se pauta na performance do repórter, e não exatamente no conteúdo da sua fala.

A reportagem exibida pelo *Jornal Nacional* em 07.05.10 sobre a qualidade do preparo das pessoas que trabalham como vigilantes é um exemplo. O VT inicia atualizando informações sobre o fato ocorrido no dia anterior (o tiro dado por um vigilante de uma agência bancária no aposentado Domingos dos Santos que, por usar marca-passo, havia se recusado a passar pela porta eletrônica). Após afirmar que o estado da vítima “é gravíssimo” e retomar o caso, utilizando desenho gráfico para ilustrar a ação narrada (o tiro disparado no banco), o repórter convoca, via texto verbal, a sonora do filho do aposentado, Vinicius dos Santos, o qual revela que o pai já havia enfrentado o problema: “Direto acontece isso. Vai passar, a porta trava, daí ele mostra a carteirinha para poder passar. Daí, não sei por que o vigia é... não deixou, né?”. A passagem do repórter José Roberto Burnier é inserida justamente entre esta sonora e a narração em *off* sobre como os vigilantes são orientados a proceder no caso de a porta travar por três vezes. O VT segue com uma sonora de um representante do Centro de Formação de Vigilantes, que explica como estes devem proceder com clientes portadores de deficiência física, e finaliza com o depoimento de um consultor de segurança contra a presença de vigilantes armados em locais públicos. De modo a interpretar a posição construída para o espectador a partir da performance do repórter, reproduzo abaixo apenas o trecho da passagem, na qual se discorre sobre o funcionamento das portas de segurança dos bancos.

*Ao mesmo tempo em que protege os clientes que estão dentro das agências, o sistema de segurança de muitos bancos acaba provocando, por vezes, constrangimentos, confusões e, às vezes, casos graves. A maioria dos bancos tem este tipo de porta.*

*Neste portal, em cima, tem este sensor de metais, que é regulável, ele pode ficar mais ou menos sensível.*

(Repórter aparece no canto direito da tela, em PA, tendo ao fundo uma porta giratória. O crédito indica o nome do mediador, José Roberto Burnier, e a cidade de onde fala, São Paulo).

(Burnier aponta para a porta).

(Gira seu corpo em direção à porta, com o dedo indica onde fica o sensor. Câmera faz um pequeno movimento *travelling* para se aproximar do referente de fala).



*Agora eu estou com meu celular e chaves no bolso e esse microfone na mão.*

(Com a mão direita segura no bolso e aponta para o microfone que está na mão esquerda)



*Vou tentar entrar.*

(Nos dá as costas e entra na porta giratória)



**Sobe som** (ruído de apito)



*Oh já apitou e a porta travou*

(Fala de costas para a câmera, que acompanha seu movimento)



**Segurança:** “Boa tarde senhor”

(Um segundo personagem aparece no interior do local para onde se dirige o repórter. Câmera continua gravando a cena de fora do recinto. Repórter permanece de costas. Vemos a imagem do segurança do outro lado da porta de vidro)

**Repórter:** “Boa tarde”  
Segurança: “Portanto algum metal?”

**Repórter:** “Tô com esse microfone, também celular e chaves”

**Segurança:** “Por favor, passe o volume e retorne até a faixa amarela”

**Repórter:** “OK”



*Então eu volto aqui na faixa amarela.*

(Agora o repórter volta a olhar para o espectador, gira o seu corpo para frente e retorna até a rua. Câmera faz um rápido *tilt* para focalizar os pés do repórter retornando à faixa amarela e faz um movimento para cima para voltar a enquadrar



Burnier em PA)

*Evidentemente que se eu tentar entrar de novo com esse microfone na mão, a porta vai travar. Então eu vou deixar esse microfone aqui e vou tentar entrar.*

(Repórter entrega o microfone para “alguém”, que não é visto, e passa pela porta. Câmera o acompanha até a porta e finaliza o plano sequência com a entrada do mediador no interior do suposto estabelecimento bancário)



**Figura 21:** Imagens ilustrativas referentes à passagem do repórter José Roberto Burnier (*Jornal Nacional/07.05.10*)

Nesse VT, a passagem é constituída para simular a situação relatada: o funcionamento das portas automáticas e a conduta dos vigilantes. O mediador se insere corporalmente no relato para encenar o fato. Juntamente com um segundo personagem – um suposto segurança de banco – representa uma situação vivida pelo cidadão comum na sua vida cotidiana. Assim, além de interpretar um determinado papel, o cidadão cliente de banco, Burnier contracena com um segundo personagem, o suposto vigilante, encenando um diálogo ordinário. O espectador é levado a testemunhar a tentativa do repórter de passar pela porta giratória não apenas enquanto observador do fato, mas enquanto participante. Atua como um terceiro personagem, a quem o repórter confia suas ações. Burnier se movimenta, projeta-se em direção a câmera, dirigindo-se, a todo tempo, à figura de um sujeito cúmplice que atua tacitamente nesta representação (“*Agora eu estou com meu celular e chaves no bolso e esse microfone na mão..*”, “*Vou tentar entrar..*”, “*Oh já apitou e a porta travou*” etc.). Além desses três sujeitos, um quarto é inserido na cena, o cinegrafista, que acompanha os deslocamentos corporais feitos pelo repórter, aparece refletido na porta espelhada do suposto banco e interage com ele quando recebe, supostamente, seu microfone.

Essa passagem é exemplar para caracterizar o uso da performance não para demarcar a representação do telejornal no lugar do acontecimento a partir de uma suposta figura neutra, que se coloca numa posição distanciada da audiência, mas, ao contrário, de uma *persona* que vive e interpreta o dito. Neste caso, o sentido de fazer crer não passa mais pela caracterização sóbria do sujeito de fala, mas por um processo de corporificação do enunciado. Há aqui uma

mudança do tipo de qualidade evocada para tornar crível o enunciado no ato da enunciação. A questão não passa exatamente pela configuração de um macrossujeito enunciatário (o telejornal), que atua a partir da figura do repórter José Roberto Burnier, mas de um sujeito social corporificado pelo mediador (o cidadão cliente de banco). Ao viver um fato ordinário, o qual, em termos de conteúdo, não representa novidade, busca-se ampliar o poder de certificação via participação do repórter e não mais da observação distanciada. O mesmo se pode afirmar sobre a versão convocada do enunciatário, que, para o processo de produção de sentido, é posto numa posição de cúmplice do sujeito falante, não de mero observador testemunha do fato, mas de interlocutor cooperante, quando é levado ao interior do discurso.

Diferentemente do tipo de performance interpretada pelo repórter ventríloquo, que interage com a audiência enquanto sujeito testemunha que observa o narrado, esse tipo de atuação faz do repórter uma *persona* que se coloca na história. Nesse processo, conforma-se o lugar do sujeito interlocutor cúmplice, posição que implica justamente numa maior interação entre repórter e a ação relatada e entre estes e a audiência. Tal estratégia é conduzida a partir de uma interação mais próxima do repórter com o enunciatário, quando aquele não apenas relata o que viu e ouviu, mas se inclui nos fatos, torna-se personagem da ação noticiada.

As posições de testemunho e cúmplice são frutos da reflexão sobre possíveis efeitos de sentido de diálogo com o enunciatário promovido através da figura do repórter. Mas o lugar de interlocutor, sugerido ao espectador do telejornal, parece não implicar num efetivo sentido de participação tal como sugere a ideia de interesse público. Observa-se que, nessas posições criadas para o enunciatário dentro dos relatos noticiosos, o lugar de fala daquele que é submetido a um dado conhecimento permanece inalterado e o grau de participação é mínimo, assim como ocorre no diálogo ancorado na bancada de apresentação.

Contudo, ao menos retoricamente, há uma espécie de ritualização de participação quando esses dois papéis hierarquicamente definidos para mediadores e público são postos num lugar de fala comum, o de participantes da esfera pública. Isso permite que se façam movimentos de aproximação, quando o mediador convoca seu interlocutor para uma posição de proximidade: o cidadão que vive determinada ação (o voluntário às vítimas da enchente, o cliente de banco). Tal sentido é detectado justamente no tipo de interação em que o sujeito enunciatário é posto, via performance do sujeito de fala (o repórter), no lugar de cúmplice.

Além da voz e corpo dos repórteres, a arquitetura da reportagem telejornalística é composta por falas e atuações das fontes, sujeitos implicados (diretamente ou não) no acontecimento. Em relação aos sentidos de conversação e participação do sujeito enunciatário forja-

dos no interior das reportagens, a inserção das fontes, quando aparecem enquanto “cidadão comum”, coloca-se como uma estratégia de aproximação com o público. Nessa operação, é identificada uma terceira versão do enunciatório convocada pelas reportagens: a de sujeito personagem, que supostamente se vê representado no telejornal.

Num primeiro momento, pode-se destacar um movimento, acionada nesse processo de interação com o “outro”, de construir uma identificação entre esse tipo de fonte de informação, o sujeito personagem, e um público suposto. A ideia é que os efeitos de sentido de participação se valham do reconhecimento com o sujeito representado pelo corpo do “cidadão comum” (a trabalhadora doméstica, o microempresário, o estudante, a dona de casa, o consumidor, o voluntário etc.), que testemunha, sofre, ou simplesmente ilustra uma ação reportada, sendo posicionado como personagem da história.

Tomando como exemplo a reportagem descrita anteriormente sobre as creches clandestinas (*Jornal do SBT Manhã*, 21.05.10), pode-se identificar a construção desse personagem a partir da presença das mães trabalhadoras que não encontram vagas em creches públicas para deixar seus filhos. Apesar de a notícia factual ser reportada no início do VT (o flagrante dado pela polícia em uma creche clandestina), a história se desenrola tendo as mães como personagens, sujeitos de fala que ilustram a situação discutida (o problema da falta de vaga nas creches públicas). O protagonista não é exatamente a dona da creche clandestina (que nem aparece na reportagem), mas a figurativização de uma situação social: a cidadã brasileira, mãe, trabalhadora, cujos filhos pequenos precisam de assistência do governo.

Ainda assim, é possível identificar diferenças no tipo de tratamento dado às fontes, a partir do modo como são apropriadas pela fotografia, montagem e texto da reportagem. As três mães que aparecem no início VT, cujos filhos frequentavam a creche clandestina, assim como a terceira, que tem dificuldade para pagar uma escola particular, aparecem dentro do enquadramento “mãe de aluno” (modo como são creditas pelo GC). Seus depoimentos, assim como o cenário onde são posicionadas, reforçam uma dada condição no sentido de fazer com que elas ilustrem o que a repórter nos conta, na condição de testemunha ou daquela que sofre a ação. As três primeiras mães são aquelas que sabiam do estado de clandestinidade da creche, mas confiavam na babá, ou seja, acreditavam que faziam o melhor para seus filhos, como comprovam seus depoimentos. Ao falar, elas são posicionadas na mesma rua da creche, o que nos faz reconhecê-las como parte daquele ambiente. O mesmo ocorre com a quarta mãe, cuja fala (“*Seria muito melhor para a gente economizar, para a gente que é pobre também, que a gente não estamos rico, né?*”), gravada de dentro de uma escola, atesta a afirmação da repór-

ter inserida anteriormente na montagem do VT (“...70% dos alunos têm renda familiar até três salários mínimos. A mensalidade no período integral representa mais de 30% de todo o orçamento doméstico da maioria”). Ou seja, essa “mãe de aluno” é estrategicamente usada como alguém que ilustra a situação reportada (mesmo com dificuldade, compromete o orçamento doméstico para pagar uma creche particular).

Esse tipo de construção fica ainda mais explícito com a quinta e última mãe, Cristina, a única cujo nome é citado pela repórter. As informações que nos são apresentadas sobre as outras mães se resumem ao crédito “mãe de aluno”, ao cenário onde estão inseridas (em frente à creche clandestina e dentro de uma escola) e ao que dizem nos seus depoimentos. Quanto à mãe usada para fechar o VT, sua história de vida é explorada via imagens (quando aparece abraçando seus dois filhos na saída da escola) e narração verbal da repórter: “*Para Cristina, o problema também é dobrado. Quase metade do salário dela vai para a creche. É o preço para poder trabalhar, já que o acesso gratuito à educação, para esses brasileiros, depende de uma longa espera*”. Aqui se torna clara a representação proposta, Cristina enquanto uma cidadã brasileira que, como tantas mães, “paga caro para poder trabalhar”.

Contudo, ao analisar mais a fundo o modo como o sujeito personagem é construído pelas reportagens dos telejornais brasileiros, constata-se que esses sujeitos de fala desempenham uma função mais ilustrativa e testemunhal, sendo utilizados como forma de revelação e comprovação do dito (aspecto discutido adiante, na terceira parte analítica desta tese), do que propriamente participativa. No processo de interação promovido entre telejornal e público, esses sujeitos de fala são postos como simples ilustrações das ações e situações reportadas, o que fragiliza o processo de debate e discussão pública.

O próprio modo como essas fontes de informação são apresentadas visualmente, isto é, a forma de corporificar na tela aquela voz pelo posicionamento corporal e enquadramento de câmera, diz sobre sua posição no discurso. Esse sujeito de fala, que pode ganhar corpo de personagem e também de fonte oficial ou especialista, é sempre visualizado pelo enquadramento de câmera em um dos cantos da tela, de modo a dirigir seu olhar para o outro lado, onde supostamente se encontra seu interlocutor, o repórter<sup>106</sup>. As fontes falam para alguém que, por sua vez, está autorizado a nos reportar o que viu e ouviu. Através desse enquadramento de câmera e da posição do olhar, cria-se uma camada de mediação imprescindível para o jogo comunicativo proposto pelo telejornal: são os repórteres que trazem a notícia até nós e não as

---

<sup>106</sup> Tecnicamente, esse plano é chamado pelos Manuais de Produção de Vídeo de “campo de fuga” (WATTS, 1990, 1999).

fontes<sup>107</sup>. Além, disso, o “não olhar” para a câmera evocaria um efeito de verdade (ECO, 1989) para o programa, uma vez que sugere que o fato ocorre independentemente da câmera/mediador<sup>108</sup>. Assim, apesar de a figura da fonte ser convocada, esta não se dirige diretamente à audiência, o que indica que o diálogo proposto é com o telejornal (entre fonte e telejornal; entre telejornal e público).

Nessa mesma direção, a fala conferida à fonte de informação tem sempre como propósito ratificar alguma afirmação do repórter, como pode ser observado nas sonoras desta mesma matéria do *Jornal do SBT Manhã*. Os depoimentos das fontes, bem como as cenas nas quais elas atuam, funcionam para atestar visualmente ou verbalmente o que está sendo narrado. Isso significa que, mesmo quando posta enquanto figurativização de um suposto espectador, nos telejornais de rede analisados a fonte não se apresenta como indício de participação deste no debate público, no sentido de confronto de ideias sobre um determinado fato, mas como estratégia de credenciamento, autenticação do dito, relacionando-se mais com o sentido de revelação do que de participação.

Quando corporificado nas reportagens, o cidadão brasileiro traduzido pelas fontes personagens (o suposto público do telejornal) configura-se, sim, como estratégia de aproximação com o espectador e certificação do dito, o que, do ponto de vista do debate público, contribui para ratificar a voz onipresente do telejornal. Em outras palavras: apesar de haver encarnações corporais das vozes/fontes, estas não interagem na disputa de ideias e argumentos, uma vez que não são valorizados atos conversacionais (de debate de ideias e argumentos) entre elas. O telejornal se coloca a todo tempo como um narrador supremo.

Entende-se que os sentidos de conversação e participação acionados pelo telejornal se pautam na construção de posições para o espectador, que dependem das interações propostas com os sujeitos de fala, imprescindíveis para a certificação e reconhecimento dos relatos enquanto reais, críveis, pertinentes e relevantes para a vida em sociedade. Apesar de os atos conversacionais não assegurarem uma dimensão de confronto de ideias, reconhece-se, a partir dessas interações, um importante movimento de inserção do telejornal na cotidianidade do

---

<sup>107</sup> Isso justifica a estratégia usada por muitos políticos de desviar o olhar para frente, quando entrevistados por repórteres, como uma forma de sucumbir o esquema de mediação proposto, dirigindo-se à audiência, ou melhor, ao eleitor.

<sup>108</sup> Segundo as formulações de Umberto Eco (1989), o “não olhar” para a câmera evidencia algo que se considera que aconteceu independentemente da TV, é o que fazem os protagonistas reais de um acontecimento filmado, os participantes de um debate, o ator que quer criar uma “ilusão de realidade”. Neste caso, aparentemente, a televisão “desaparece” como sujeito do ato de enunciação através de uma espécie de pacto com o espectador (que sabe que o veículo está presente, mas aceita o jogo). Quem olha para a câmera, ao contrário, coloca-se frente ao público, sugerindo que há algo de verdade nesta relação. Assim, não estaria mais em evidência a verdade dos enunciados, mas a verdade da enunciação (ECO, 1989, p.188). Por essa perspectiva, o “não olhar” seria um efeito de verdade no nível do enunciado, enquanto que o “olhar” revelaria a verdade da enunciação.

cidadão. Nessa perspectiva, juntamente com as configurações de instantaneidade e simultaneidade, as de conversação e participação convocadas por dispositivos expressivos televisivos promovem sentido de partilha social. Isso significa que os jogos de interlocução propostos no interior dos programas são fundamentais para a constituição de interações entre jornalismo e público.

Nessa mesma direção, atuam os sentidos de vigilância e revelação, que também nos dizem sobre o modo como o telejornalismo produz significados enquanto instituição social a partir do reconhecimento sociocultural dos seus valores discursivos, o que depende do engajamento com a vida cotidiana do cidadão. As estratégias televisivas de revelação, já antecipadas nesta análise quando o telejornal constitui formas expressivas para dar existência pública aos seus enunciados, e de vigilância, em referência à capacidade de atuar numa posição de vigília do poder público e das demais esferas da vida social, também respondem pelos valores de atualidade e interesse público que caracterizam e legitimam socialmente a instituição jornalismo. A interpretação de tais sentidos produzidos pelas articulações entre imagem e som, performance dos sujeitos de fala e transmissão direta é o tópico de interesse do capítulo analítico que se segue.

## 5 TRAJETO DOS EFEITOS DE VIGILÂNCIA E REVELAÇÃO

Como foi visto no primeiro capítulo desta Parte I, Habermas (1984) aponta a publicidade, no sentido daquilo que é submetido ao juízo público, e a consequente visibilidade de ações, situações e argumentos de interesse comum como fatores constituintes da esfera pública. Nessa dimensão operam as categorias da revelação, relacionada à ação de tornar acessível ao conhecimento público um fato da vida social, e também do debate público, fundada na disputa argumentativa entre os sujeitos partícipes de uma determinada audiência, aspecto atrelado à ideia de conversação. Dessa forma, entende-se que o discurso de autolegitimação da imprensa a constituiu como um lugar por excelência da esfera pública, cuja missão social seria publicizar questões relativas à vida em sociedade de modo a municiar o consumidor de notícia para o debate social.

Nos termos propostos pelos estudos culturais, tal formulação, historicamente situada, explica a intrínseca relação, no que se refere ao discurso sobre o jornalismo, entre a noção de interesse público e os sentidos de vigília e revelação da coisa pública, bem como os de conversação, participação, instantaneidade e simultaneidade, que respondem pelas interações entre sujeitos e pelo senso de pertencimento a uma comunidade. Tais correlatos dos valores de interesse público e atualidade, ao serem forjados por elementos expressivos próprios da TV, também funcionam para dar sentido àquilo que, em tese, concerne à vida cotidiana.

Essa ideia de pertencimento social decorre de articulações entre conteúdos e formas que produzam sentidos de presente e relevância pública, também possíveis a partir de correspondências com a esfera privada. Como sustenta Dahlgren (1992): “jornalismo, enquanto comunicação política, constitui um elo entre configurações da esfera privada (casa, amigos etc.) e da esfera pública dos acontecimentos atuais, bem como da política”<sup>109</sup>(1992, p.12). No que diz respeito a este último capítulo analítico, entende-se que, do ponto de vista do seu reconhecimento enquanto instituição social, o jornalismo esforça-se para se apresentar em estado de vigília contínua dos fatos do mundo – seja no âmbito das esferas de governo, seja no âmbito da vida social – que teriam repercussão no cotidiano do cidadão e, por isso, devem ser revelados.

Enquanto correlatos semânticos da noção de interesse público e atualidade, os termos vigilância e revelação aparecem nas definições mais correntes do jornalismo (TRAQUINA,

---

<sup>109</sup> Tradução minha para: “Journalism, as political communication, constitutes a link between the settings of the private sphere (home, friends etc.) and the public sphere of current events and politics” (DAHLGREN, 1992, p.12).

2001; FRANCISCATO, 2003; DEUZE, 2005; RUDIN et al., 2008). Entende-se que a “constituição de um acontecimento em notícia significa dar existência pública a esse acontecimento em questão, constituí-lo como recurso de discussão” (TRAQUINA, 2001, p. 22), o que imbui o jornalismo do caráter de vigilância das coisas do mundo (RUDIN et al., 2008). Esse pressuposto social do zelo pela informação relevante para um determinado público forja nossas expectativas sobre a instituição jornalismo e responde pelo reconhecimento social do que se entende por mundo.

Vigilância e revelação se relacionam historicamente a duas expressões consagradas na ideologia jornalística: quarto poder e cão de guarda (*watchdog*). No enquadramento proposto pela teoria democrática com o princípio de “poder controla poder” (*power checks power*), pressupõe-se que o jornalismo atue, ao lado dos poderes executivo, legislativo e judiciário, numa dimensão pública de legitimação do Estado no papel de revelar os acontecimentos de interesse da sociedade (TRAQUINA, 2005, p.46). Essa espécie de aura de quarto poder<sup>110</sup> permite à imprensa evocar a qualidade de vigilância da “coisa pública” de modo a legitimar sua força social. Em termos históricos, esse discurso se atrela à distinção do Estado enquanto zona de segredo, cabendo, portanto, ao jornalismo revelar os conteúdos protegidos do conhecimento público<sup>111</sup> de modo a contribuir para o funcionamento da democracia.

Se a afirmação da virtude jornalística sustentada pela teoria democrática se baseia numa postura de contra poder em relação ao poder estabelecido, aos jornalistas caberia a função de se projetarem discursivamente como defensores do *status quo* em nome do seu público, lugar simbólico cunhado na literatura pela expressão “cão de guarda”. Aqui reside a força de outros valores dessa instituição, como autonomia, liberdade e independência, uma vez que, para a ideologia conformadora do jornalismo, os órgãos de imprensa podem apenas atuar de modo legítimo, no seu papel de vigilância e revelação da coisa pública, em uma sociedade que

---

<sup>110</sup> Albuquerque (2009), ao discutir a aplicabilidade da noção de quarto poder à imprensa brasileira, apresenta três definições distintas do termo: 1. *Fourth Estate*, calcado na tradição liberal britânica, descreve a imprensa em termos de contrapoder, cujo papel é defender os interesses dos cidadãos através do controle externo do governo, posicionamento que se desdobra justamente na concepção de cão de guarda (*watchdog*); 2. *Fourth Branch*, que apresenta a imprensa como um serviço auxiliar, ainda que não oficial, do exercício do governo, mais especificamente do sistema *chek and balance*, pelo qual os poderes Executivo, Legislativo e Judiciário se controlam reciprocamente; 3. Poder Moderador, usado para ilustrar como o conceito de Quarto Poder foi apropriado pelo jornalismo brasileiro. Pela atuação como Poder Moderador, enquanto busca legitimar um papel político, a imprensa brasileira faz referência a uma espécie de superpoder “de arbitragem dos conflitos que se estabelecem entre os três poderes, e de defesa do interesse público para além deles” (2009, p.2).

<sup>111</sup> Franciscato (2003) sustenta que a própria força histórica do jornal, como meio de fiscalização e investigação da coisa pública, consagrou uma obsessão por romper as esferas de segredo da vida social. Os objetos de revelação pública, ao longo da formação do jornalismo nas sociedades ocidentais, referiam-se tanto aos segredos pertinentes aos atos da administração pública, quanto aos assuntos ligados a situações bizarras, trágicas ou mesmo íntimas de personalidades públicas.

protege a imprensa contra qualquer forma de censura (DEUZE, 2005, p.448).

Ao operar numa dimensão discursiva, as enunciações jornalísticas afirmam e tensionam a existência e a qualidade dos eventos publicizados, respondendo por um duplo movimento de revelar algo que ainda é desconhecido, justamente devido ao caráter de vigília, e o de publicizar essa revelação visando sua propagação pública, isto é, sua relevância social. Ambos os movimentos emergem da vivência presente (FRANCISCATO, 2003; 2005) partilhada entre as esferas de produção e reconhecimento do telejornalismo. É por meio das textualidades jornalísticas, como o telejornal, que são configurados (revelados) os elementos de pertencimento que dão sentido ao ambiente social das coisas que habitam o tempo presente (o mundo, o meu país, a minha cidade, o meu bairro, os meus hábitos de consumo etc.). Ao trazer ao público um conteúdo “novo”, porque recentemente revelado, o jornalismo torna atuais situações, assuntos e questões de interesse público, mesmo que ocorridos num intervalo de tempo mais ampliado (FRANCISCATO, 2003, p.159). Antes fora do conhecimento público (ou seja, mantido na zona de segredo), tais ações tornam-se “reais” no momento em que são reconhecidas enquanto atuais, enquanto parte do que é vivido no presente, sob os olhos da vigília social que toma corpo nos e através dos processos comunicativos acionados pelo jornalismo.

Entende-se, portanto, que a noção de vigilância, em referência à capacidade de atuar numa posição de vigília do poder público e das demais esferas da vida social, tem como correspondente discursivo a ideia de revelação pública, que coloca o jornalismo numa espécie de “lugar sacrossanto” de onde é possível e legítimo desvelar o anteriormente desconhecido. Nessa perspectiva, vigilância e revelação são aqui exploradas para interpretar os efeitos de sentido de ubiquidade forjados pelo telejornal, que se utiliza de diversos expedientes da linguagem televisiva para se configurar como um sujeito onipresente que estaria não apenas *aqui e agora*, mas enquanto aquele que, *aqui e agora, tudo sabe e tudo vê*. No processo de mediação que atravessa os programas jornalísticos, tais efeitos respondem, em menor ou maior grau, pelos valores de interesse público e atualidade que a instituição jornalismo evoca.

## 5.1 POÉTICA DO REGISTRO AMADOR

Por muito tempo, a imagem, vista enquanto critério de seleção da notícia (PATER-

NOSTRO, 1999; REZENDE, 2000; SQUIRRA, 2004), e o áudio das matérias exibidas nos telejornais tinham a qualidade técnica como principal parâmetro de veiculação. O material audiovisual aprovado para compor uma cobertura jornalística era aquele que, do ponto de vista visual e sonoro, permitisse, de modo mais fidedigno possível, reproduzir o que só seria possível de ser visto a olho nu. Assim como o desenvolvimento dos dispositivos tecnológicos de captura e reprodução da imagem em movimento favoreceu a constituição desse critério de relevância, contemporaneamente, este mesmo incremento técnico tem propiciado uma inversão poética do princípio de certificação do real próprio do discurso telejornalístico. A busca pela fidedignidade da reprodução da imagem e do áudio de algo que se poderia chamar de “real” cede lugar aos efeitos de permanente vigilância e revelação provocados pelos dispositivos amadores de captura de imagem e som identificados pela baixa qualidade técnica dos seus registros.

A acessibilidade à reprodução de imagem e áudio, deflagrada pelo intenso desenvolvimento tecnológico dos meios de produção e reprodução midiáticos, amplificou o acesso do telejornal ao tecido social e, do ponto de vista formal, fez da baixa qualidade técnica dos materiais gravados estratégia para produção de efeitos de vigilância e, conseqüentemente, revelação pública. Em um primeiro momento, de modo mais enfático a partir do início deste século, observa-se nos telejornais brasileiros a crescente produção de registros audiovisuais feitos por dois tipos de fonte: a fonte anônima identificada como “cinegrafista amador” e o repórter, também anônimo, nos momentos em que este fazia uso de microcâmeras escondidas, geralmente em reportagens de denúncia. Nessa fase inicial, o uso do material audiovisual amador tem propósitos distintos: no primeiro caso se impõe como um artifício para estimular no telespectador curiosidade pelo olhar diferente, ao mesmo tempo em que ensaia uma maior aproximação com este interlocutor que ganha *status* de fonte de informação (BACIN, 2006); no segundo caso faz do dispositivo técnico elemento simbólico de autenticação do fato relatado, amplificando o poder de vigilância, ao transcender espaços e situações socialmente não permitidos para revelar zonas de segredo, o antes socialmente velado<sup>112</sup>.

---

<sup>112</sup> O uso deste tipo de estratégia provocou intensa discussão do ponto de vista ético no meio acadêmico, principalmente após o assassinato do jornalista da TV Globo Tim Lopes, em 2002, quando produzia, utilizando o recurso da câmera escondida, reportagem sobre o suposto abuso de jovens e adolescentes e consumo de drogas nos bailes *funk* promovidos por traficantes no Rio de Janeiro. O jornalista foi torturado e morto por traficantes no Complexo do Alemão, zona norte carioca. Ao citar o episódio, Finger (2007) afirma que a defesa do bem comum e do interesse público pode ser desculpa para a admissão de que o telejornalismo, ao apostar toda sua força nas imagens, dilui seu poder de investigar, apurar, contar. “Por isso, precisamos de câmeras escondidas, de escutas clandestinas, se fazer passar por outros, de armadilhas, porque não apostamos na credibilidade” (2007, p.77). Assim, sustenta que esse aparato tecnológico, quando usado pelo telejornalismo, funciona como poderosa “muleta” voltada a retratar delitos, quando deveriam revelar e contextualizar suas causas. Além disso, a autora lembra

Se nessa fase inicial, o material audiovisual amador era exibido a partir de uma moldura de distinção, configurada pelo crédito do cinegrafista amador projetado sobre a imagem ou pelo caráter de denúncia de certas matérias, atualmente, a estratégia tem se constituído enquanto marca do discurso jornalístico que tem o audiovisual enquanto linguagem. Por esse motivo, ganha uma espécie de *status* poético nos telejornais. Como consequência, a própria certificação do real, princípio maior da atuação jornalística, tornou-se proporcional à profusão desse tipo de testemunhos, agora vindos das mais diversas fontes e registros eletrônicos.

É possível identificar, do ponto de vista da instância de produção, quatro fontes de registro que utilizam o que vou chamar aqui de poética da imagem amadora: 1. registros feitos pelos chamados cinegrafistas amadores, o cidadão comum, popularizados principalmente pela portabilidade das câmeras de celular; 2. apropriação dos dados (imagem e áudio) produzidos por sistemas de câmeras de segurança em bancos, lojas, postos de gasolina, escolas, ruas etc.; 3. gravações, também amadoras, cedidas por instituições oficiais, geralmente órgãos policiais que têm o hábito de registrar apreensão de drogas, flagrante, prisão, invasão de cativo e escutas telefônicas que utilizam o recurso como prova da autenticidade dos fatos; 4. e, por fim, o material capturado pelo próprio mediador, quando este se coloca na posição de videoreporter ou quando utiliza o recurso da câmera escondida.

Dos telejornais veiculados em rede aberta analisados, entre os anos de 2008 e 2010, todos apresentaram material audiovisual que pode ser identificado como “amador” em, pelo menos, uma das edições analisadas. Esse protagonismo eletrônico parece fornecer insumos ao jornalismo e ao seu papel de vigilância e revelação pública dos fatos, ao provocar efeito de ubiquidade e forjar uma dada capacidade de atestar visualmente o dito, desvelando o antes desconhecido. Para isto, o telejornal agora articula estratégias audiovisuais (fotografia, som e montagem) aos testemunhos vindos de fontes eletrônicas amadoras, agregando-os ao material gravado pelas emissoras. Como consequência, o efeito de certificação de real aumenta à medida que os registros produzidos por tais dispositivos eletrônicos são configurados como uma espécie de prova legítima do que é dito no texto verbal, principal recurso indexador de sentido do telejornal.

A estratégia é explicitada pelo recorrente uso de imagens de câmera de segurança ou de

---

que, com os pequenos aparatos para gravar imagens ou produzir escutas escondidas, na maioria das vezes, o jornalista se faz passar por outra pessoa, o que é crime previsto no artigo 307 do Código Penal Brasileiro (FIN-GER, 2007, p.76). Nessa mesma direção, Dalmonte (2011) qualifica o uso de câmeras escondidas pela imprensa, geralmente justificado como sendo “em nome do poder público”, enquanto ato ilícito. O autor defende que, por meio desse tipo de estratégia, vista como mero artifício, não se pretende simplesmente revelar o oculto em nome do interesse do cidadão, mas, sobretudo, revelar os culpados, segundo parâmetros do jornalismo que se autointitula “investigativo” e se outorga direitos que não lhe são próprios (2011, p.7).

celulares como expediente significativo, que, no telejornal, impõem-se como uma espécie de testemunha ocular do fato. Nesse caso, o fragmento da ação flagrada por uma câmera aparentemente imparcial costuma ser incorporado à reportagem, o que provoca, do ponto de vista simbólico, imbricamento entre instâncias produtivas (o telejornal e a fonte de registro amador). Ao serem apropriados pela instância de produção do programa, os registros passam a atuar estrategicamente na produção de sentido de ampliação do acesso ao mundo, reforçando o papel do telejornal como aquele que *tudo sabe e tudo ver*. No *Jornal do SBT*, de 08.04.10, na matéria sobre “*a prisão da maior ladra de jóias de São Paulo*”, como foi anunciado pelo apresentador Carlos Nascimento, as imagens captadas pelo circuito interno de segurança de uma joalheria são incorporadas ao relato de modo a revelar o fato reportado, autenticando visualmente o que é sustentado pela narração da repórter.

*Com documento e cartões de credito falsos...*

(Plano detalhe nos documentos),



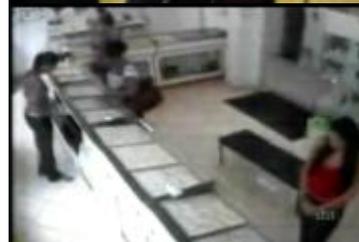
*Márcia Benedita da Silva Timotéo, de 49 anos, costumava furtar joalherias no centro de São Paulo.*

(Rápido *zoom in* flagra Márcia, com as mãos no rosto, sendo levada pelo braço por um suposto policial).



*Nas imagens do circuito interno desta loja, é possível ver claramente como Márcia agia. Ela entrava, comprava um produto simples e o golpe acontecia enquanto a vendedora embalava e cobrava o produto.*

(Imagem em PG da loja capturada pela câmera do circuito interno de TV registra a ação do roubo).



*Toda a ação era feita em apenas oito segundos. E Márcia saía sem qualquer dificuldade. Só no furto desta joalheira, o prejuízo foi de mais de sessenta mil reais.*

(Outro *take* da loja, em *plongê*, também capturado pela câmera do circuito interno de TV )



**Passagem:** *Márcia foi investigada durante três meses. Em depoimento, disse que roubava joalherias todos os dias e agia sozinha. Para a polícia, ela é a maior ladra de jóias da cidade de São Paulo. Já foi detida 22 vezes.*

*A ficha é longa. Desde 1984, Márcia dá golpes pela cidade.*

*São mais de dois mil boletins de ocorrência registrados contra a ladra.*

*Mas as queixas não param por aí. Ela é acusada de participar de um roubo seguido de morte em Minas Gerais e estava foragida.*

*Agora a polícia quer saber, para onde iam as jóias furtadas.*

*Márcia foi encaminhada à cadeia pública feminina na zona norte de São Paulo.*

*Ela vai responder por furto e falsificação de documentos e ficará detida, no máximo, cinco anos.*

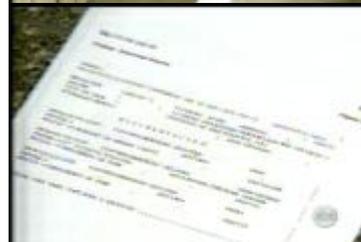
(Repórter aparece em frente ao prédio da delegacia enquadrada em PA)



(Tilt em uma extensa faixa de papel estendida no chão por um homem).



(Plano detalhe de um boletim de ocorrência)



(Take de Márcia acompanhada por um homem, os dois andam por corredores que supomos ser de uma delegacia)



(Plano detalhe nas jóias, movimento panorâmico para a direita mostra a grande quantidade de jóias apreendidas)



(Outro take de Márcia, com as mãos no rosto).



(Imagem em plongê capturada pela câmera de segurança é novamente exibida. Take revela a ação de Márcia no balcão da loja).



**Figura 22:** Imagens ilustrativas da reportagem (*Jornal do SBT/08.04.10*)

No VT descrito acima, apesar de o sintagma visual produzido pelas câmeras de segurança ser esteticamente estranho às outras imagens que compõem o relato (pouca variação cromática, pouca nitidez, ausência de áudio ambiente), é englobado pela reportagem como forma de revelar visualmente o narrado, estratégia explicitada pelo texto verbal: “*é possível ver claramente*”. Ao mostrar a ação do roubo como prova cabal daquilo que é dito verbalmente pela repórter, as imagens da acusada capturadas pelas câmeras de segurança obliteram os depoimentos dos sujeitos fontes de informação (delegado, policial, dono da loja, acusada), elementos constitutivos de uma cobertura jornalística. A matéria é composta apenas pela narração e passagem da repórter, quando esta se posiciona na porta da delegacia de modo a autenticar o poder de vigilância do telejornal que estaria in loco para reportar a prisão.

A partir desse exemplo, também é possível refletir sobre o modo como a fotografia é estrategicamente explorada no telejornalismo como dispositivo de testemunho, de revelação do fato noticiado. O plano detalhe no boletim de ocorrência, nas jóias apreendidas e supostamente roubadas pela mulher funciona como indícios do que se afirma no texto verbal (“*são mais de dois mil boletins de ocorrência registrados contra a ladra*”). Junto a isso, os movimentos de câmera explorados, como o movimento panorâmico vertical (*tilt*) na suposta ficha da acusada e a panorâmica horizontal nas jóias sobre a mesa, configuram sentido de extensão do número de ocorrências policiais e de mercadorias roubadas, atuando como um modalizador de ênfase argumentativa.

Nas matérias telejornalísticas, esses expedientes significantes da fotografia ainda são bastante explorados enquanto indícios do fato, quando não se tem a possibilidade de capturar a ação narrada. Ou seja: os sentidos explicitamente indexados pelo texto verbal costumam ter a fotografia, o que inclui aqui não só o referente da imagem, mas luz, planos e movimentos de câmera, e também o som como recursos para a produção de representações do acontecimento relatado. O que muda agora é que as imagens dos registros amadores que flagram o fato no momento presente da ação se impõem como recurso de revelação do que antes só era possível reportar via texto verbal e indícios audiovisuais, ainda muito presente nos telejornais como forma de autenticação do dito.

Uma cena bastante comum nos noticiários brasileiros pode ser exemplificada pelo seguinte trecho exibido pelo *Primeiro Jornal* em 22.04.10: em uma matéria sobre um acidente na Via Dutra, enquanto o repórter em *off* diz “*ele foi autuado por direção perigosa e dirigir o veículo sem habilitação*”, o movimento passagem de foco revela vidros no chão do asfalto enquanto prova indicial do acidente de trânsito. Assim como a imagem em plano detalhe de

vidros no chão do asfalto é comumente usada como índice de acidente de carro, sangue no chão aparece como indício de morte, perfurações em carros e portas ou cápsulas de balas no chão fazem referência a tiroteio etc. Tais elementos visuais, enquadrados em plano fechado, funcionam como uma espécie de “prova” documental daquilo que está sendo narrado pelo repórter e que supostamente ocorreu. São índices do fato – certificados e legitimados pelo *arché* televisivo<sup>113</sup> (SCHAEFFER, 1996) – cujo sentido é indexado pelo texto verbal. A estratégia, ainda bastante explorada pelo telejornal, atualiza-se na contemporaneidade justamente a partir do sintagma visual produzido por imagens das câmeras de segurança e de celulares.

A partir desse olhar ampliado, o telejornal se coloca como presente em todos os espaços para não mais simplesmente reportar o fato, mas o revelar no tempo atual. Com a incisiva inclusão dos registros vindos dos diversos testemunhos eletrônicos, o telejornal se esparrama pelo tecido social evocando um estado de ubiquidade, como se pudéssemos, através da tela, estar em todos os lugares vendo tudo o que acontece. Para isso recorre a uma espécie de aval da audiência que não mais apenas vê através dos programas, mas faz ver através destes ao atuar como sujeito produtor do discurso pela figura do “cinegrafista amador”, que, assim como as câmeras de segurança, são englobados discursivamente pelos relatos. Nessa sobreposição dos espaços de vigilância (público, telejornal), os registros audiovisuais feitos por outrem (o “cinegrafista amador”) são incorporados pela instância de produção como prova dito, ao mesmo tempo em que atuam na produção de um importante sentido para a configuração da ideia de interesse público, o de inclusão do sujeito enunciatário no processo comunicativo, processo debatido no capítulo anterior. O fragmento produzido pelo “cidadão” funciona como estratégia de certificação ao que é revelado pelo noticiário uma vez se apresenta, mesmo quando agregado ao material produzido pela emissora, também enquanto índice da participação do público.

No *Jornal Hoje*, de 12.05.10, a reportagem sobre o flagrante de roubo feito pela polícia em um posto de saúde é iniciada pelo registro audiovisual do tiroteio que antecedeu a prisão de um dos bandidos. Tal registro foi produzido por um “morador”, dado reforçado pelo texto verbal, o *off* da repórter, e visual, o crédito “cinegrafista amador” sobreposto à imagem. O trecho inicial da matéria, reproduzido abaixo, atualiza o momento do tiroteio entre assaltantes e policiais a partir da exploração de imagem e áudio (barulho das sirenes) capturados pela câmera amadora. O áudio ambiente, apesar da baixa qualidade técnica, é posto em alto volume, de modo a reforçar a autenticidade da cena.

---

<sup>113</sup> A definição de *arché* foi apresentada no capítulo *Bússola: dispositivos norteadores do percurso*.

*Correria, sirenes e tiros na rua Domingos de Moraes, um das mais movimentadas da zona do sul de São Paulo.*

*A ação foi gravada por um morador do prédio vizinho. O tiroteio entre policiais e bandidos aconteceu depois de uma tentativa de assalto na farmácia do posto de saúde do estado.*

(Imagens tremidas e pouco nítidas revelam uma rua escura, pessoas correndo, luzes vermelhas de viaturas. Ouve-se barulho de sirenes).

(Imagens registradas pelo cinegrafista amador cobrem a fala da repórter. Áudio ambiente de sirene em alto volume).



**Figura 23:** Imagens da primeira sequência do VT (*Jornal Hoje*/12.05.10)

No decorrer do VT, faz-se a reconstituição do fato, mostrando como a polícia conseguiu flagrar a tentativa de assalto. Para isto, recorre-se à simulação da ação reportada a partir de dois desenhos: o primeiro ilustra os policiais disfarçados de agentes de saúde à espera dos assaltantes em uma sala de atendimento com mesas e cadeiras; o segundo representa os supostos assaltantes, disfarçados de técnicos de TV, num cenário noturno que simula a rua do posto. As reproduções gráficas da ação narrada são usadas como ícones do dito, representam visualmente o fato anunciado, ainda que sejam traços ficcionais. Além dessa intervenção gráfica, a reportagem, como as exemplificadas anteriormente, também faz uso de índices visuais relacionados a uma ação passada de modo a atestar o que é dito pelo repórter. A afirmação proferida pelo texto verbal de que os supostos bandidos “*encostaram uma escada no poste para simular que estavam trabalhando*” apresenta-se atrelada à imagem em PG de uma escada encostada no poste da rua. Da mesma forma, quando a repórter diz “*quebraram a corrente do portão*”, o movimento de câmera *zoom in* aponta nosso olhar para a imagem de uma corrente quebrada sobre o capô de um carro.

A incorporação do testemunho eletrônico, que corrobora para o sentido de revelação pública e permanente vigilância do telejornal, é também feita com material amador proveniente de fonte institucional, geralmente a polícia. O curioso é que enquanto as outras fontes de registros são explicitadas pelo texto verbal, como demonstram os exemplos anteriores, o material gravado pelo polícia pode aparecer sem ser creditado<sup>114</sup>. Neste caso, além de englobar o

<sup>114</sup> A afirmação se pauta na experiência televisiva da autora e sua observação contínua dos telejornais nacionais de 2008 a 2010. Na amostra que compõe este *corpus*, contudo, não foi encontrado exemplo em que imagens

registro audiovisual, articulando-o com o gravado pelo cinegrafista da emissora, não há mecanismo de distinção, as imagens são utilizadas para cobrir o que é dito no texto verbal<sup>115</sup>. Ao mesmo tempo, quando é identificada a autoria do registro, procedimento mais recorrente, o sentido que se pretende indexar é o de autoridade e legitimidade da fonte. Mesmo explicitando a fonte da gravação, pela narração verbal ou crédito escrito na tela, impera aí um esforço em legitimar enquanto seu um registro policial, reproduzindo uma versão sobre o fato, a da polícia, de modo velado.

A reportagem exibida pelo *Jornal Nacional* em 10.03.09, sobre a prisão de suspeitos de integrar “*uma das maiores quadrilhas de tráfico de drogas em ação no Brasil*”, como anunciado pela apresentadora Fátima Bernardes, ilustra tal incorporação feita de registro audiovisual da polícia pela instância de produção. O VT também é útil para discutir a utilização do desenho gráfico, quando este é usado enquanto simulação de uma determinada ação reportada, como dispositivo visual de revelação do fato.

**Fátima Bernardes no estúdio (cabeça):** *A Polícia Federal prendeu nesta terça 26 suspeitos de integrar uma das maiores quadrilhas de traficantes de drogas em ação no Brasil. A investigação começou a pedido de autoridades da África do Sul, que apreenderam 50 quilos de cocaína embarcados no aeroporto de Guarulhos. A reportagem é de César Tralli.*

*As prisões desta terça fecham a investigação de quase um ano e meio comandada pela unidade de inteligência da Polícia Federal no Aeroporto Internacional de São Paulo, em Guarulhos. Foi onde traficantes montaram o maior esquema de embarque de cocaína já descoberto num aeroporto brasileiro.*

**Passagem:** *A investigação demonstrou que a rede de tráfico operou por mais de cinco anos com a ajuda de empregados de empresas prestadoras de serviço. É gente que tem acesso a áreas restritas do aeroporto e, assim, os traficantes conseguiam despachar cerca de 200 quilos de cocaína por semana sem que as bagagens passassem por um único controle, uma única barreira de fiscalização.*



feitas pela fonte policial foram usadas por um telejornal sem identificação. Nas edições analisadas, o material audiovisual proveniente da polícia teve indicação da fonte feita pela narração do repórter (exemplo: “*essas imagens feitas pela polícia...*”) ou pelo texto escrito na tela (exemplo: “*Imagens: Polícia Federal*”).

<sup>115</sup> Há uma relação, do ponto de vista ético, conflituoso neste imbricamento telejornalismo-polícia, quando o jornalismo assume como seu o discurso de uma fonte.

Os traficantes entregavam as malas com cocaína no estacionamento ou na parte de trás do aeroporto. O transporte era feito em carros credenciados que entravam pelo portão um, nos fundos. Ou pelo portão dois, entre o terminal de cargas e o de passageiros. Ou ainda pelo portão três, na frente da torre de controle por onde passam autoridades.

O procurador da República, Vicente Mandetta, explicou como agiam os contratados pela tráfico. **Sonora** (crédito: Vicente Mandetta - Procurador da República): “Eles saíam com o veículo, fora do aeroporto introduziam entorpecente no veículo, que retornava, não era fiscalizado”.

**Voz em off do procurador:** “Era introduzida dentro do acaé, que é o container, e esse container era alçado dentro do porão do avião. Participavam da quadrilha os membros que deveriam fiscalizar e alguns funcionários de pista que eram contratados para empurrar a mala com a cocaína para dentro do avião”.

Há mais detalhes. No pátio interno, as malas com cocaína eram desviadas das máquinas de raio-x e iam direto para um carregador que já sabia em que vôo elas deveriam ser acomodadas.

Para o embarque, o carregador retirava etiquetas de bagagens do mesmo voo e colocava nas malas com cocaína. As bagagens sem etiqueta ficavam. As malas etiquetadas seguiam viagem, identificadas com o nome de um passageiro comum.

No destino, a outra parte da quadrilha agia: o encarregado de retirar as malas da esteira já sabia com que nome elas iriam chegar.

As bagagens com droga eram enviadas para África do Sul, Holanda, Espanha e Portugal. A investigação apurou que, para sair de Cumbica, os traficantes pagavam, por mala, R\$ 9 mil: R\$ 2,5 mil pela passagem através das entradas laterais, R\$ 1,5 mil para não passar na máquina de raio-x, R\$ 2,5 mil por bagagem etiquetada e mais R\$ 2,5 mil para quem colocasse a mala no avião.



*Ao longo da investigação, foram apreendidos mais de 500 quilos de cocaína em malas. Trinta traficantes foram presos. As três quadrilhas identificadas eram chefiadas por nigerianos, por estudantes universitários brasileiros e por policiais de São Paulo, dois civis e um soldado da PM.*

*A quadrilha de policiais também é acusada de exportar cocaína pelo terminal de cargas de Cumbica, com o apoio de uma fiscal da Receita Federal, uma das pessoas presas nesta terça.*

*Foi preso ainda um funcionário da Infraero, que trabalhava na sala de câmeras do aeroporto. De acordo com a investigação, a função dele era tirar as malas com cocaína da mira da vigilância eletrônica.*

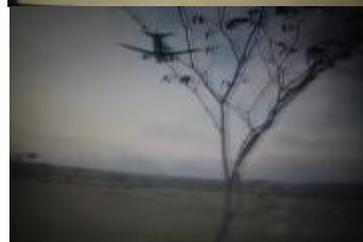
*Entre os presos também há dois policiais civis, acusados de extorsão.*

**Sonora do procurador:** *“Descobriram o esquema, não prenderam e passaram a chantagiar os traficantes”, disse o procurador Vicente Mandetta.*

*Com ordem judicial, a Polícia Federal vasculhou de manhã uma loja de carros, na região do aeroporto, à procura de provas de lavagem de dinheiro.*

*Na primeira fase da operação, já haviam sido apreendidos carros e motos. Parte do patrimônio, segundo a polícia, conseguido graças ao tráfico internacional no maior aeroporto do país.*

**Fátima Bernardes no estúdio:** *A Infraero, que administra os aeroportos, determinou a abertura de sindicância para apurar a acusação de que um empregado da empresa participava do esquema de tráfico.*



**William Bonner no estúdio:** *A Receita Federal informou que a funcionária presa nesta terça já vinha sendo investigada internamente e que foi a própria Receita que alertou outras autoridades.*



**Fátima Bernardes no estúdio:** *A Secretária da Segurança Pública declarou que a corregedoria pediu informações à Polícia Federal sobre os investigadores detidos, para que possa abrir um procedimento interno de apuração. Desde o início das investigações, 56 pessoas foram presas.*



**Figura 24:** Imagens ilustrativas da reportagem (*Jornal Nacional/10.03.09*)

A matéria explora imagens produzidas por câmeras amadoras e por desenhos gráficos para reconstituir o fato relatado. Na primeira sequência de imagens, quando são reveladas a fila de containeres na pista do aeroporto, há três tipos de marcações sobre a origem amadora do registro: baixa qualidade das imagens, que remete a um modo de captação caseiro, voz em *off* do procurador, ou seja, é como se visualmente víssemos a versão dada no texto verbal pela fonte, e o crédito que indica “imagens: polícia federal”. Contudo, a incorporação das imagens na montagem do VT acaba por fazer do lugar de fala da polícia o lugar de fala do telejornal. O procurador da República, Vicente Mandetta, é inserido no relato não como fonte, mas como narrador que divide a condução do relato com o repórter Cesar Tralli. Ao longo da fala do procurador, que explica detalhadamente “*como agiam os contratados pelo tráfico*”, sua voz é colocada em *off* para que as imagens do flagrante, feitas pela polícia, revelem visualmente o dito. A fonte, dessa forma, assume explicitamente o lugar de narrador do fato, o que ratifica o ponto de vista da cobertura. Sua locução em *off* é emendada pela voz do repórter que promove continuidade de sentido pelo uso do texto verbal quando diz “*há mais detalhes*”, como se completasse o argumento do procurador, e também de desenhos gráficos que representam literalmente o narrado. Após o uso das ilustrações produzidas graficamente, recorre-se a uma fotografia estática que funciona como índice da apreensão: a mala aberta supostamente cheia de pacotes de droga ilustra o *off* “*ao longo da investigação, foram apreendidos mais de 500 quilos de cocaína em malas*”. Neste momento, contudo, não há indicação aparente da origem do registro, cuja fonte é apenas deflagrada por indícios estéticos: pouca nitidez e pelo fato de ser uma imagem estática.

Além das imagens produzidas por fonte policial, o VT recorre a simulações feitas a partir do recurso do desenho gráfico que funcionam como ícone da ação reportada pelo texto

verbal. Neste caso, apesar de usar imagens fictícias, o que nos é avisado pelo crédito *simulação* inserido na tela, estas são incorporadas como formas visuais de revelação do fato. Do ponto de vista audiovisual, a reconstituição em tom didático de toda ação dos bandidos, desde o momento em que as malas de cocaínas chegam ao estacionamento do aeroporto, até quando são retiradas da esteira de bagagem no destino, só é possível de ser demonstrada visualmente através de tal recurso. A simulação feita por desenho gráfico, enquanto ilustração do que é dito no texto verbal, deflagra tática de indexação de sentido via redundância, marca característica da forma telejornalística. Ao projetar uma encenação do acontecimento sobre a voz real do mediador no tempo *aqui e agora* de transmissão do programa, as simulações apresentam-se como modos televisuais de revelação.

Essa incorporação do testemunho policial também é feita a partir de gravações de áudio, geralmente de escutas telefônicas, peça de denúncia vinda das fontes institucionais bastante explorada pelos telejornais. Os programas se valem do suposto amparo legal de quem a produz e, apesar de citar a fonte, incorporam a apuração como sua. Desse modo, sustenta-se o poder de revelar o antes desconhecido, certificando, via reprodução do áudio, a autenticidade daquilo que é narrado pela reportagem. O som original gravado, normalmente, é veiculado junto à imagem estática da pessoa a partir do recurso fotográfico ou do desenho da silhueta do sujeito e a tradução das falas em formato de diálogo. Assim como ocorre com a incorporação da imagem produzida pela polícia, estratégia exemplificada anteriormente, o áudio gravado por essa fonte oficial é apropriado de modo a oferecer autenticidade ao que é posto pela matéria, apresentando-se, também, como estratégia de revelação sonora do fato reportado.

Os dispositivos eletrônicos de gravação amadora também estão sendo explorados pelos telejornais para configurar, em si, sentido de notícia, quando virtualizam no tempo presente um acontecimento passado pouco relevante do ponto de vista do conteúdo. Assim, pela possibilidade de revelar o fato no tempo presente de exibição do telejornal, faz-se da ação publicizada notícia. Nesses casos, o trecho gravado pela câmera amadora é veiculado separadamente, não sendo englobado numa reportagem, o que indica que não houve cobertura jornalística do fato, este foi veiculado pela simples possibilidade de reprodução, no tempo de transmissão direta do telejornal, da ação capturada.

No *Fala Brasil*, de 28.04.10, por exemplo, o tiroteio entre supostos criminosos e guardas municipais no interior de São Paulo ganha *status* de notícia nacional justamente pela possibilidade de ser atualizado na transmissão ao vivo do programa. Na cabeça, ao invés de localizar e situar temporalmente o fato, as apresentadoras Carla Cegato e Roberta Pizza enfatizam

o registro da ação, ratificando o poder de vigilância e revelação do telejornal.

**Apresentadora Carla Cegato no estúdio (ca-beça):** *Um assaltante morreu e três ficaram feridos numa troca de tiros com guardas municipais no interior de São Paulo.*

(Apresentadora em PA)



**Apresentadora Roberta Pizza no estúdio:** *As câmeras de segurança de um posto de gasolina registraram toda a ação.*

(Apresentadora em PA)



**Voz em off da apresentadora:** *Os quatro homens abasteciam o carro depois de roubarem uma pizzaria*

(Imagens em plongê revelam um carro e um frentista no posto de gasolina).



*De repente, a guarda municipal de Boitituba chegou.*

(Imagem feitas de uma segunda câmera, localizada em uma posição oposto à primeira, revelam a chegada dos guardas municipais armados no posto).



*Um dos assaltantes sacou a arma e começou a atirar. Os guardas revidaram e balearam três ocupantes do carro.*

(Imagem mostra homens atirando e se escondendo atrás do veículo)



*Um deles não resistiu, os outros dois feridos foram socorridos e presos. O menor que iniciou o tiroteio foi apreendido.*

(Outro take de câmera de segurança em plongê mostra homens atirando e se escondendo atrás do veículo)



**Figura 25:** Imagens da câmera de segurança do posto usadas na nota coberta (*Fala Brasil/28.04.10*)

No VT, apresentado como nota coberta, a apresentadora em *off* narra a ação visualmente configurada pelas imagens das duas câmeras do circuito de segurança do posto de

combustível. A montagem apresenta uma sequência de imagens turvas, desfocadas, com letreiro no topo da tela que torna visível o *time code* da gravação, marcas facilmente reconhecidas enquanto provenientes de registros amadores, mas que são incorporadas pelo telejornal como expedientes de autenticação de uma suposta imparcialidade do olhar. Neste caso, as imagens aparecem como únicas testemunhas do que é anunciado e, assim, configuram a notícia: não simplesmente um tiroteio no interior de São Paulo, mas o fato de este ter sido registrado e de podermos presenciá-lo no tempo presente. O momento da ação não é indicado, assistimos à cena sem saber quando ela ocorreu, o que ratifica nossa suspeita. Aqui, a noticiabilidade do fato, o critério que o fez notícia nacional, parece relacionar-se à possibilidade técnica de flagrá-lo pelas câmeras de segurança e não ao acontecimento em si. Tal estratégia diz sobre a necessidade que o telejornal tem de forjar efeito de ubiquidade, pautando uma dada capacidade de estar em todos os lugares ao mesmo tempo *aqui e agora*.

Pelo exposto, percebe-se que, nos telejornais de rede contemporâneos, o ato de reportar um fato passado a partir do acesso a fontes humanas, que, ao menos em tese, sintetiza um dos procedimentos centrais da apuração jornalística (LAGE, 2003; MEDINA, 2004; PEREIRA JR., 2006), cede espaço para a possibilidade de flagrar uma situação e projetá-la no tempo de duração do jornal. Nessa guinada poética, as diversas formas de registros eletrônicos são incorporadas enquanto forma de projeção do real, cujo sentido antes estava mais centralizado na narração verbal do mediador e das suas fontes. Nesse movimento, o telejornal se coloca enquanto autor desse tipo de registro, englobando não apenas os fragmentos feitos por câmeras alheias, mas também incorporando os aspectos estéticos das imagens amadoras como dispositivo expressivo de autenticidade.

Em um primeiro momento, os repórteres exploraram a portabilidade e mobilidade dos pequenos equipamentos de gravação como meio de amplificar seu poder de vigilância de modo a desvelar espaços e situações que estariam nas zonas de sombra da sociedade (corrupção e tráfico de drogas vigoravam entre os temas favoritos). Através do sinuoso recurso da câmera escondida, que deflagrou intensas discussões entre teóricos do campo sobre os meandros éticos do procedimento, o telejornalismo se imbui, do ponto de vista retórico, de uma espécie de dom de vigilância e revelação, colocando-se como única instância capaz de descobrir o que antes se encontrava nas zonas de segredo da sociedade. Nas edições analisadas nesta pesquisa, no entanto, o material audiovisual proveniente de câmera escondida só foi encontrado em uma reportagem apresentada pelo *Bom Dia Brasil* (13.04.10) sobre o novo código de ética médica,

que passava a vigorar naquele dia<sup>116</sup>. Ainda que o recurso não seja identificado como elemento invariante do *corpus*, os efeitos produzidos por este tipo de material audiovisual na reportagem em questão se aproximam dos aqui já analisados, como ilustra este trecho de abertura da reportagem:

*Descaso, desrespeito. A saúde pública parece doente.*

(Plano sequência tremido em um corredor de hospital repleto de macas e pacientes)

*Estas são imagens da emergência de um grande hospital no Rio de Janeiro.*

(*Travelling*, bastante tremido, sai da imagem de um vaso de lixo e vai até a imagem de um homem sobre uma maca)

*Foram feitas com uma câmera escondida.*

(Câmera em movimento mostra um plano geral de uma sala de hospital com pessoas sentadas, de pé e sobre macas)

*Com a falta de leito, os pacientes são deixados ou recebem atendimentos nos corredores.*

(Imagens tremidas de outro paciente deitado em uma maca)

*Este tem a roupa trocada e é limpo ali mesmo.*

(Câmera continua em movimento e revela as pernas de um homem deitado sobre a maca sendo manipulada por enfermeiros)



<sup>116</sup> Optou-se por reproduzir e analisar esse tipo de estratégia, geralmente associada ao jornalismo investigativo, por esta não ser entendida enquanto um fenômeno isolado. O uso de câmeras escondidas atua junto com os demais recursos amadores de gravação aqui contemplados enquanto estratégia de produção de efeito de vigilância e revelação. É importante ressaltar, contudo, que há implicações éticas no uso de tais “artifícios” quando, “em nome do pretense interesse público, usa-se de atos ilícitos para revelar atos ilícitos” (DALMONTE, 2011, p.10). Acredita-se que o fato de não ser recorrente nos telejornais deve-se à questão ética que envolve o procedimento já indicada na nota 112.

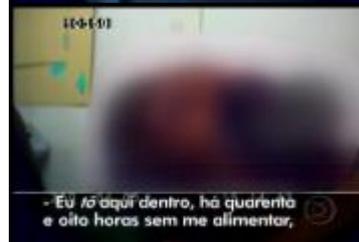
*Este outro senhor de 78 anos pede o mínimo, água.*

(Imagem tremida e desfocada de um homem deitado em uma maca)



**Sonora:** *“Eu tô aqui dentro, há 48 horas sem me alimentar, sem beber água, sem beber cafezinho, sem beber um refrigerante, sem nada, sem nada, nada. É uma falta de respeito”.*

(Close no rosto do homem deitado sobre a maca. O rosto do homem aparece desfocado. Ouve-se um chiado alto do som captado. A fala do entrevistado é transcrita na tela)



*Na emergência, só um médico está à disposição dos pacientes...*

(Câmera revela uma maca com um paciente sendo levado por um enfermeiro)



*e das famílias ansiosas por informações.*

(Plano geral da sala de espera repleta de pessoas).



*Uma situação que aflige os pacientes e os próprios médicos.*

(Imagem bastante tremida do chão do hospital).



*Ele desabafa.*

(Imagem escura da silhueta de um homem em PA).



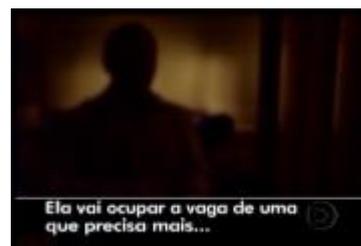
*Se sente impotente diante da superlotação do hospital. E diz que muitas vezes não sabe o que fazer.*

(Imagens de pacientes sobre macas)



**Sonora:** “Coloca este paciente para dentro e depois? Ele vai ocupar a vaga de um que precisa mais... Então você fica nesse jogo e o dia vai passando e o dia vai passando, quer dizer... Quando você chega numa emergência mesmo, de verdade, você já tá hiper cansado já de ficar resolvendo problemas burocráticos”.

(Imagem escura da silhueta de um homem em PA. A fala do entrevistado é transcrita na tela)



**Figura 26:** Imagens ilustrativas da sequência inicial do VT (*Bom Dia Brasil*/13.04.10)

Ao serem incorporados pela reportagem, os registros das precárias condições de um hospital público, feitos com câmera escondida, funcionam enquanto argumento audiovisual da tese defendida pela cobertura: a necessidade de regulamentação das leis relacionadas à saúde pública<sup>117</sup>. A pouca nitidez e coloração das imagens, os planos e movimentos de câmera tremidos, a inserção da data e do *time code* na tela e o intenso ruído no áudio são elementos estilísticos de distinção desse sintagma audiovisual que servem para autenticar o dito. Na reportagem, a baixa qualidade técnica dos registros feitos no interior do hospital agem como expediente estético para produção de sentido de veracidade para o dito, num claro movimento de por em relevância indícios do dispositivo de gravação, ao mesmo tempo em que revelam algo que, supostamente, estaria numa zona de segredo. A distinção estética do sintagma é reforçada no *off* da repórter (“*Estas são imagens da emergência de um grande hospital no Rio de Janeiro. Foram feitas com uma câmera escondida*”). O curioso, no entanto, é que não é revelada a autoria dos registros englobados pela reportagem, sugerindo que estes teriam sido feitos pela equipe de produção do telejornal. Esse tipo de imagem acaba funcionando como uma espécie de artifício, como modo de o telejornal marcar posição, afirma-se enquanto “cão de guarda”.

No que diz respeito aos efeitos de vigilância e revelação, ao explorar essas formas de captação, feitas por equipamentos amadores, celular, câmeras escondidas, dispositivos de sistemas de segurança, o telejornal se espalha pelo tecido social, evocando uma aura de ubiquidade, como se tivesse o poder de estar em todos os lugares e a qualquer hora, de modo a nos fazer *tudo ver*. Se, de um lado, esse movimento coloca em evidência a questão da autoria dos relatos, o que nos leva a questionar a autenticidade dos testemunhos incorporados pelos noti-

<sup>117</sup> A matéria inicia narrando as condições precárias da saúde pública no Brasil, como indica o trecho inicial aqui transcrito, para, em seguida, abordar as mudanças no código de ética dos médicos. Neste caso, o novo código de ética é apresentando como uma possível remedição ao problema exposto.

ciários e midiaticizados enquanto verdade, por outro, tais expedientes estéticos atuam como recurso de validade do dito, ao forjar, do ponto de vista audiovisual, autenticidade à gravação. Ao mesmo tempo, a incorporação de tais registros feitos *in loco* confere ao telejornal uma espécie de super poder, fazendo crer que este pode estar em todos os espaços enquanto sujeito que *tudo sabe e tudo vê*.

Dessa forma se, a princípio, os termos “cinegrafista amador”, “câmera de segurança” ou “câmera escondida” apareciam nos telejornais como referência obrigatória de distinção de modo a justificar o tipo de gravação pouco usual, feita por equipamento amador, devido às circunstâncias da cobertura, ou por um sujeito manifesto, as formas características deste tipo de registro passaram a fazer parte da gramática telejornalística. A forma audiovisual, que aqui nomeio de poética da imagem amadora, tornou-se pressuposto do próprio sentido de vigilância e revelação das reportagens televisivas. E não apenas do sentido de vigilância, mas da autenticação e veracidade do fato. Aqui, o desejo de visibilidade instaura-se como capaz de conferir credibilidade ao programa.

A poética do registro amador não mais opera apenas nas zonas de sombra do telejornal, foi incorporada enquanto estratégia de certificação dos relatos jornalísticos. Nesse sentido, os novos dispositivos de captura acabam por inaugurar um padrão estético de autenticação da realidade. São imagens tremidas, com pouca nitidez e variação cromática, áudios com baixa qualidade, geralmente com grande quantidade de ruído, enquadramentos imprecisos, planos desfocados, inclusão da data de gravação e do *time code* no canto da tela, marcas próprias dos modos de gravação caseira que invadem os relatos telejornalísticos, misturando-se aos registros feitos pelos cinegrafistas das emissoras, sendo definitivamente incorporados pelas instâncias de produção<sup>118</sup>.

## 5.2 CENÁRIOS E CORPOS CONFORMADORES DE MEDIAÇÃO *IN LOCO*

Os ideais de vigilância e revelação das coisas do mundo encontram-se encarnados nas formas que compõem o lugar de ancoragem dos programas (o cenário de apresentação) e res-

---

<sup>118</sup> Uma experiência que parece acenar para essa nova forma telejornalística é a inclusão da vídeoreportagem nos telejornais. Ainda que não seja uma marca dos programas – foi encontrada apenas uma incidência no *Jornal da Globo* (07.04.10) –, é relevante o fato de a principal emissora de TV no País abrir espaço para este formato pouco usual nos telejornais. Para uma análise aprofundada da vídeoreportagem no telejornalismo, ver Karina Araújo Silva (2010).

pondem pela sua identidade visual. Na maior parte dos telejornais de rede<sup>119</sup>, a apresentação ocorre explicitamente de dentro da redação, isto é, o lugar da produção da notícia ambienta a enunciação. A construção espacial da enunciação recorre a elementos isotópicos<sup>120</sup>, bancada, mesas, cadeiras, computadores, televisores e trânsito contínuo de sujeitos (os supostos jornalistas), que nos fazem identificar este “mesmo lugar” como espaço sede da enunciação onde se insere o enunciador maior do discurso, os apresentadores. É como se a bancada, posta em primeiro plano, representasse o *topos* de apresentação do telejornal, e os demais elementos deste ambiente de trabalho encarnasse seus arredores, o que o faz um mesmo espaço. Apresentadores, bancada e redação conformam o lugar de onde é sediado o telejornal, são, espacialmente, o próprio telejornal. Diferentes programas recorrem a esses mesmos elementos de constituição espacial e, juntos, demarcam um espaço reconhecível pela audiência como “do telejornal”.

Esse cenário-redação pode ser interpretado como um dispositivo autorreflexivo, uma vez que se associa a uma tendência de simular transparência com base na revelação do *locus* de produção das notícias. Simbolicamente representa o próprio espaço através do qual temos acesso ao mundo, aspecto já identificado no capítulo anterior, no qual discorro sobre a cena criada pelas performances dos apresentadores do estúdio. As formas características deste ambiente, as quais desvelam supostas cenas de bastidores, colocam o programa em permanente estado de alerta. Como foi visto anteriormente, esse processo simbólico é conduzido, não apenas pela disposição plástica do cenário, mas também pela transmissão ao vivo que projeta sentido de experiência simultânea vivida pelos sujeitos do discurso. Entende-se, portanto, que a visibilidade do tempo-espaço de produção da notícia forja, além do sentido de presente e de presença, sentido de vigilância contínua. Apesar de existirem diferenças na construção cênica dos diversos programas (na disposição da bancada, telões e monitores, nas cores, no que diz respeito à visibilidade da redação etc.), os cenários equivalem-se à medida que constituem, aos olhos do espectador, o lugar de ancoragem da mediação.

Juntamente com dispositivos cênicos, como telefones, televisores, telões, computadores, que constituem espécies de janelas para o mundo, o cenário de apresentação é configurado por elementos gráficos presentes no estúdio e nas vinhetas de abertura. A incisiva convo-

<sup>119</sup> Tendo como referência as edições dos telejornais de rede veiculadas em 2010, oito dos 15 programas que compõem o *corpus* desta pesquisa utilizavam a redação como elemento cênico do cenário de apresentação.

<sup>120</sup> No sentido proposto por Lefvbre (1999), o qual define isotopia como um lugar (*topos*) e o que o envolve (arredores), ou seja, o que o faz ser reconhecido como um mesmo lugar. Para o autor, se noutra parte existe um lugar análogo, ele entra na isotopia (1999, p.45).

cação da imagem do globo e do mapa *mundi*<sup>121</sup>, seja na composição do cenário, seja na vinhetagem de abertura, ratifica a apresentação desse ambiente como espaço utópico de uma suposta experiência coletiva (a de “estar no mundo”). Nas vinhetas dos telejornais de rede, há incidência de estratégias gráficas que convocam ideia de vigilância sobre o mundo: desenho do globo terrestre e movimento giratório das imagens. Outro elemento cênico característico dos programas que reforça esse lugar utópico são os telões, através dos quais se tem acesso aos espaços que simbolicamente compõem um determinado território (a cidade, o país, o mundo). Por essas janelas, são convocadas entradas ao vivo de diferentes espaços geográficos, comentaristas posicionados em outros estúdios, entrevistados, como também imagens (fotográficas ou gráficas) referentes ao fato noticiado.

Se esse ambiente cênico constitui simbolicamente, enquanto sede da enunciação, uma via de acesso ao mundo, a presença dos programas nos espaços geográficos reconhecíveis enquanto mundo se dá pela performance do repórter, o qual, junto com o apresentador, figurativiza o sujeito enunciador do telejornal. A possibilidade de encenar o fato narrado, a partir de testemunhos audiovisuais, estratégia analisada no tópico anterior, não oblitera a presença dos mediadores no lugar do acontecimento, marca de reconhecimento das reportagens televisivas. Ao contrário, a presença da televisão no local e tempo do fato tornou-se essencial para autorizá-la como fonte confiável, respondendo pelo seu próprio processo significativo (MACHADO, 2001, p.105), o que indica que a qualidade de reportar algo *in loco* é um atributo do tipo de interlocução proposta pelos telejornais.

A figura do mediador nas coberturas (unidades do telejornal que compõem os relatos sobre os fatos e são exteriores ao lugar de apresentação) é representada pelo repórter, aquele que literalmente reporta o que viu e ouviu sobre o fato através da sua voz e corpo, e pelo cinegrafista que se faz presente a partir dos posicionamentos de câmera. E mesmo quando o corpo desse sujeito que personifica o telejornal não é mostrado, ele atua na condução do relato através da voz em *off*, essencial para dar significado à sequência de imagens que compõem visualmente uma reportagem, e na condução fotográfica, os enquadramentos que também funcionam como dispositivos indexadores de sentido.

Admitindo que os testemunhos das fontes, sejam indivíduos ou dispositivos eletrônicos, conferem autenticidade às enunciações, estas só produzem sentido de notícia, no telejornal, quando ancoradas por determinadas *personas* consideradas competentes para construir versões sobre os fatos: os jornalistas. Isso significa que os eventos só surgem para nós, espec-

---

<sup>121</sup> Aparecem em 13 dos 15 telejornais analisados.

tadores, a partir dos testemunhos das diversas fontes articulados e incorporados pelo mediador repórter. A personificação do fato noticiado por sujeitos falantes contribui para fazer das histórias narradas relatos verossímeis. Para observar como se dão os efeitos de prontidão do telejornal através do gerenciamento de corpos falantes, interessa-nos, neste momento, observar o lugar conferido ao repórter, instância que personifica o sujeito enunciador do discurso nos relatos noticiosos.

Uma das estratégias mais exploradas para construir estado de prontidão, de permanente vigilância dos programas em relação aos fatos do mundo, é a demonstração visual do corpo do repórter durante o relato noticioso, nas entradas ao vivo e nas passagens. Grosso modo, do ponto de vista audiovisual, uma passagem consiste de um sujeito em primeiro plano ou plano americano olhando para a câmera, dirigindo-se diretamente à audiência, tendo ao fundo o cenário, geográfico ou simbólico, do acontecimento sobre o qual se fala. 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. A demonstração da figura do narrador promove aproximação entre o espaço-tempo do fato, espaço-tempo da enunciação e o espaço-tempo de sua veiculação, aspecto já discutido enquanto estratégia de efeitos de instantaneidade, simultaneidade, conversação e participação. Nesta terceira etapa analítica, interessa observar, também, o uso da passagem para a promoção de efeito de vigilância, isto é, de abrangência nos espaços sociais, e revelação *in loco* do dito, que se destina a autenticar, no *aqui e agora* da transmissão, a relevância do enunciado, conformando-o enquanto notícia.

Pode-se exemplificar o uso ordinário da estratégia a partir de três trechos de diferentes reportagens retirados de uma mesma edição de telejornal. O *Jornal da Globo* de 19.11.08 é usado como referência, numa escolha aleatória, para a reflexão que se segue. A primeira passagem se refere ao VT da semana global do empreendedorismo, que discorre sobre a importância da formação empreendedora do cidadão. No momento em que a repórter Marina Araújo mostra seu corpo, aparece em PA, de frente para a câmera para nos falar: “*Mas muitos que não tiveram a oportunidade de desenvolver o tino comercial, a atitude empreendedora na escola até a adolescência, querem recuperar o tempo perdido*”. Nesse primeiro trecho, apenas visualizamos o corpo da repórter, centralizado na tela, posicionado à frente de uma escadaria

em um ambiente interno. O crédito na tela identifica o nome da mediadora e a cidade onde ela está: “São Paulo”. Os telejornais analisados, todos de transmissão nacional, sempre localizam o espaço que ambienta a reportagem a partir da indicação do território geográfico referente à cidade onde foi feita a cobertura, que aparece na tela em GC juntamente ao nome do repórter.

Essas pistas audiovisuais, contudo, ainda são frágeis para a representação do local do acontecimento. Por isso o movimento de câmera, acionado no meio da passagem, é fundamental para demarcar o espaço sobre o qual se fala, que coincide com o espaço onde está a repórter. Enquanto ela diz “*Para os alunos desta faculdade de administração, ser empreendedor é fundamental. Alguns deles pensam em abrir o próprio negócio em um futuro próximo*”, um *zoom out*, que permite colocar a repórter num contexto espacial (o pátio de uma universidade), seguido de uma panorâmica, que direciona o nosso olhar para dentro de uma sala, onde alunos assistem a uma aula, conformam o espaço sobre o qual se fala (*esta faculdade de administração*). Esse exemplo apresenta o modo como os mediadores articulam imagem e texto verbal para se apresentarem *in loco*, de modo a certificar a autenticidade do seu relato. Nesse caso, observa-se a promoção de uma coincidência entre o que se fala e de onde se fala quando se explora os referentes espaciais para contextualizar a enunciação, o que sugere uma sensação de presença, através do telejornal, no espaço geográfico que ambienta o fato.



**Figura 27:** Sequência de *takes* da passagem de Marina Araújo: PA, zoom out e panorâmica (*Jornal da Globo/19.11.08*).

Essa mesma edição do *Jornal da Globo* é utilizada para ilustrar outras duas estratégias também corriqueiras para geração de efeitos de presença no local do acontecimento. No VT sobre a proibição, supostamente por traficantes, da vistoria da Secretária de Educação a uma escola municipal do subúrbio do Rio de Janeiro<sup>122</sup>, Marcos Uchoa narra a dificuldade de acesso dos engenheiros ao local e a tentativa da polícia vigiar a área, colocando duas viaturas na porta da escola. As imagens sobre o que se fala são todas gravadas durante o dia (imagens da

<sup>122</sup> A cobertura se refere a uma suíte do VT exibido no dia anterior sobre a apreensão policial de rádios-transmissores, armas, munições e drogas em uma escola municipal no subúrbio da cidade do Rio de Janeiro. De acordo com o VT apresentado na edição analisada, técnicos da secretaria de educação tentavam fazer vistoria no local com o objetivo de avaliar o tipo de obra que deveria ser feita para aumentar a segurança dos alunos.

escola, dos técnicos da secretaria, das duas viaturas, dos moradores, das ruas do bairro), contudo o corpo do repórter não aparece em nenhum desses espaços. O efeito de presença é forjado por uma imagem dele à noite, numa rua escura, onde é possível visualizar viaturas estacionadas junto a uma fileira de carros de passeio.

Enquadrado em PA no canto direito da tela, o que promove visualização maior das viaturas atrás do seu corpo, Uchoa nos fala: *“A polícia militar informou que está buscando um entendimento com a Secretaria de Educação sobre o plano de policiamento para a escola. Plano que, diante do tamanho do problema, seguramente vai ter que envolver mais do que duas patrulhas a cinquenta metros de distância. Enquanto isso, mil e cinquenta alunos continuam sem aulas”*. Nesse caso, o sujeito enunciador não se inclui visualmente no espaço geográfico que ambienta a matéria, mas constrói simbolicamente esta aproximação espacial através da imagem de carros de polícia estacionados que compõe o pano de fundo do seu enquadramento durante a passagem. Fora esse único indício da suposta presença do telejornal no lugar do acontecimento, através da referência a um elemento policial (viatura), o que se identifica é a imagem de uma rua qualquer da cidade do Rio de Janeiro. Através da referência visual às viaturas, logo atrás do mediador, cria-se um espaço simbólico para o fato enunciado (a informação dada pela polícia sobre o plano de segurança para a escola), ainda que o repórter não seja visto explicitamente em nenhum dos espaços geográficos que represente sua fala (instituição policial, escola, secretaria de educação). Um aspecto interessante aqui é que este sentido de vigilância, que aproxima o telejornal do fato narrado, passa pelo efeito de simultaneidade, quando se promove coincidência entre a ação do repórter num cenário noturno e a ação do espectador que assiste ao telejornal à noite. Isso explica por que, nesse VT, o repórter aparece no fechamento da reportagem, como se o cenário noturno funcionasse para atualizar o relato, torná-lo simbolicamente próximo ao momento de sua exibição/produção de sentido. Tal estratégia, portanto, além de evocar efeitos de vigilância, configura sentido de atualidade.



**Figura 28:** Imagem da passagem de Marcos Uchoa (*Jornal da Globo*/ 19.11.08)

A configuração de uma dada capacidade de vigiar o mundo também é identificada quando o lugar material da passagem não faz qualquer referência ao que se fala, ou seja, apaga-se completamente o reconhecimento geográfico do espaço, explorando apenas uma indicação temporal como estratégia de proximidade com o enunciado. A mesma edição do *Jornal da Globo*, de 19.11.08, é usada para ilustrar esse tipo de aproximação simbólico do “lugar” do acontecimento feita a partir de uma projeção temporal. No VT sobre o pedido de prisão de um homem acusado de provocar a queda da sua esposa e filho de um prédio<sup>123</sup>, cuja maior parte das imagens é fruto de testemunhos eletrônicos vindos de câmera de segurança (momento da queda) e de cinegrafista amador (resgate), o repórter aparece em PA, no centro da tela, tendo atrás a escuridão da noite. Nesse cenário que oblitera qualquer relação com os espaços anteriormente mostrados no vídeo (o prédio do acidente, a rua do bairro, o interior do apartamento da família, o elevador, o cemitério onde a vítima, Andréia, foi enterrada), reforça-se verbalmente uma suposta aproximação temporal com o referente de fala buscando configurar o estado de vigília do telejornal. Olhando de modo fixo para a câmera, o repórter diz: *“Agora à noite, a justiça decretou a prisão temporária de Evandro, que está foragido. O delegado que apura o caso considera o ex-marido de Andréia suspeito por estar no apartamento no momento da queda e não prestar socorro. A maior dúvida é se Andréia e Lucas foram empurrados ou, ao se sentirem ameaçados, pularam pela janela”*.

Esse estado de vigília evocado pelo telejornal, que se apresenta encarnado no corpo de um sujeito falante, é amplificado quando este aparece ao vivo, ou seja, quando se recorre à concomitância entre a ação do repórter, do apresentador e do espectador em um *continuum* espaço-temporal permitido pela transmissão direta. Quando o corpo do repórter se faz visualmente presente numa entrada ao vivo, a ideia de permanente presença nos espaços sociais é potencializada justamente pela possibilidade de coincidir, no tempo presente, as ações das instâncias de produção e de recepção da notícia (simultaneidade), como também de promover aproximações entre o tempo da enunciação e o tempo do enunciado (instantaneidade). Tal processo foi explorado no primeiro capítulo analítico da tese, no qual as descrições feitas de entradas ao vivo do repórter são também válidas como exemplos de estratégia de produção de presença no *locus*, simbólico ou geográfico, do acontecimento.

Pelo exposto, entende-se que, nas unidades referentes às coberturas do telejornal, gravadas ou ao vivo, esse corpo significante sempre se posiciona próximo ao lugar do acontecimento, de modo a nos aproximar, pelo sentido de copresença, dos fatos. A proximidade é con-

<sup>123</sup> A reportagem faz referência ao pedido de prisão preventiva do músico Evandro Gomes Correia, acusado de jogar a mulher, Andréia Bezerra, e o filho Lucas do 3º andar de um prédio, em 18 de novembro de 2008.

figurada a partir da conformação simbólica de um espaço, que não necessariamente coincide com o cenário geográfico do fato. Tal efeito é produzido pela atuação performática do sujeito de fala, que interpreta o texto falado, aliada aos efeitos de simultaneidade e instantaneidade permitidos pela transmissão direta da TV. Nessa direção, os regimes de presença vistos nos tópicos sobre simultaneidade são fundamentais para forjar o sentido de ubiquidade tão caro ao jornalismo.

Ao mesmo tempo, a constituição desse sujeito narrador enquanto *persona*, aspecto já explorado no capítulo anterior sobre os efeitos de conversação e participação, tem promovido a ampliação do lugar conferido ao repórter no interior do relato. Se, por um lado, a apresentação do repórter no local do acontecimento funciona para atestar o poder de presença do telejornal, conferindo-o um suposto valor de vigilância, atualmente, este sujeito também faz do seu corpo lugar de revelação do dito. Nesse segundo movimento, o consagrado “padrão de conduta”, quando o repórter utiliza atributos performáticos de modo a caracterizar um “não eu”, um sujeito formal numa referência ao sentido de neutralidade, é borrado pela assumida configuração de uma *persona* que utiliza seu corpo não mais como dispositivo de certificação do relato “imparcial”, mas como dispositivo expressivo de interpretação do dito.

O corpo do repórter agora é lugar de revelação do fato, de performatização do enunciado, quando age para incorporar o que está sendo narrado, fazendo-se forma, materialidade do texto verbal. Nessa perspectiva, esse sujeito mediador tem se incluído mais no relato, o que intensifica efeitos de prontidão para o imprevisto e de revelação do “não esperado”. A princípio, são identificados dois tipos de efeitos provocados pela estratégia de performatização do fato relatado a partir da inserção corporal do mediador na história, que dela vira personagem. A primeira, já vista no tópico sobre simultaneidade, articula-se aos efeitos de tempo presente, quando o sujeito de fala usa a performance corporal para virtualizar, no presente da exibição, o tempo do acontecimento. Apresento mais um exemplo desse tipo de estratégia, que dessa vez serve para interpretar um segundo tipo de efeito de sentido, relacionado à idéia de vigilância e de revelação com base na atuação performática do repórter. O VT do *Jornal Nacional* de 07.05.10 trata do registro *in loco* de uma suspeita de atentado terrorista a Times Square, em Nova York.

**Bonner:** *Por causa de pacotes suspeitos encontrados em uma calçada, a Polícia de Nova York isolou hoje a área em que um atentado terrorista foi frustrado há seis dias.*

**Fátima:** *Os correspondentes Rodrigo Alvarez, Luís Claudio Azevedo e Luís Novais testemunharam tudo em Times Square.*

**Ruído sonoro da vinheta.**

*O coração de Nova York parado mais uma vez.*

*Nossas câmeras registraram o momento exato em que a polícia mandou todo mundo sair da Times Square.*

**Sobe som** – grito de policiais (“Go out. Let’s go”)

**Passagem (crédito: Rodrigo Alvarez):** *Agora são quinze para uma da tarde e a polícia acaba de fechar a Times Square, apenas seis dias depois que um terrorista tentou explodir um carro bomba. Exatamente neste ponto onde a gente está os policiais encontraram ali dois pacotes suspeitos.*



*Nos escritórios, rotina interrompida. Nas ruas, dúvidas e perplexidade.*

**Sonora** (parafrazeada pelo repórter): *“É uma loucura, disse o novaiorquino, você imagina que isso pode acontecer a cada cinco anos, mas duas vezes seguidas”.*

**Passagem:** *Vinte minutos depois, a polícia fez com que a população se afastasse ainda mais. Agora a gente está na Rua 44, a uma quadra do local onde foi colocado o carro bomba no dia primeiro de maio. Uma câmera...*

*que a gente tem no décimo oitavo andar do edifício que fica em frente a Times Square mostra bem toda esta área que foi esvaziada. A qualquer momento deve chegar o esquadrão anti-bomba da polícia de Nova York.*

**Sobe som** – barulho de carro

*Na praça vazia foi o único homem que se aproximou do perigo. Um especialista em desarmamento de bombas usando uma espécie de armadura muito parecida com as que são usadas na guerra.*

*Primeiro um raio X para identificar explosivos.*



*Minutos mais tarde, ele voltou, abriu a bolsa e, ao invés de bombas, encontrou garrafas e sacolas.*

*Era o alívio que Nova York esperava.*

*No outro pacote, roupas e uma escova de dente.*

**Passagem:** *Depois de uma hora e vinte e cinco minutos de silêncio, tensão e expectativa, a Times Square volta a ser aberta à população.*

*O coração de Nova York está seguro mais uma vez.*

**Bonner:** *Só faltou dizer que os nossos correspondentes estavam naquela local, na Times Square, preparando uma reportagem para o Fantástico*



**Figura 29:** Imagens ilustrativas da reportagem (*Jornal Nacional/07.05.10*)

Assim como o exemplo apresentado no capítulo sobre simultaneidade e instantaneidade e também retomado da discussão sobre conversação e participação<sup>124</sup>, a montagem desse VT, amparada pela narração verbal, conforma uma ação cronológica vivida pelo repórter que parece se desenvolver durante o tempo de transmissão, como se o tempo do fato experientia-

<sup>124</sup> Refiro-me à reportagem do *Jornal da Record*, de 12.12.08, transcrita entre as páginas 83 e 84.

do pelos mediadores concorresse com o tempo de sua exibição. A performance do repórter em cena funciona para frisar sua presença *in loco* no tempo do acontecimento. Nos três momentos em que seu corpo aparece, produz-se, a partir de dispositivos verbais, gestuais e visuais, um sentido de prontidão para o inesperado. Na primeira aparição, o repórter gesticula bastante e anda pela rua, sua interpretação textual é ofegante, ele chega a gaguejar, como se estivesse improvisando sua fala. Seu movimento corporal pelo espaço geográfico (a Times Square) é acompanhado por uma câmera trôpega em plano sequência. Configura-se, assim, uma ação espontânea, que parece coincidir com o tempo do fato: o sujeito de fala se mostra assustado e apreensivo diante da suspeita de bomba. A partir do texto verbal, ele indexa sentido de prontidão em relação ao inesperado: “*agora são quinze para uma da tarde e a polícia acaba de fechar a Times Square (...)*”.

Nas outras duas passagens do VT, o tempo presente da ação continua sendo reforçado via texto verbal de modo a alçar o espectador para o instante vivido durante a cobertura. Nessa mesma direção, a fotografia contribui para inserir os sujeitos de fala naquele tempo-espaço. Na segunda aparição do repórter, uma panorâmica focaliza a multidão levada para um lado da rua até a imagem do mediador que, em PA, continua gesticulando bastante ao falar. Nessa tomada, ele troca o microfone de mão, gira o corpo para trás e aponta com o braço para o local isolado ao dizer: “*Vinte minutos depois, a polícia fez com que a população se afastasse ainda mais. Agora a gente está na Rua 44, a uma quadra do local onde foi colocado o carro bomba no dia primeiro de maio. Uma câmera (...)*”. Essa tomada é seguida de corte para um segundo *take* feito por uma câmera no alto que focaliza o repórter em plongê e, com lento movimento *zoom out*, revela visualmente o dito, uma enorme rua vazia, onde o repórter se mistura com poucos transeuntes numa pequena área isolada. Apesar da mudança de *take*, a fala do repórter na passagem é contínua: “*(...) que a gente tem no décimo oitavo andar do edifício que fica em frente a Times Square mostra bem toda esta área que foi esvaziada. A qualquer momento deve chegar o esquadrão antibomba da polícia de Nova York*”. Utiliza-se o suporte verbal, articulado ao visual, para criar suspense, expectativa em relação à ação que simbolicamente está por vir (a chegada do esquadrão antibombas), ainda que no momento de exibição do VT esta já tenha sido ação passada.

Por fim, na última passagem, quando o fato já havia sido desvendado (o conteúdo da bolsa que, ao invés de bomba, era de garrafas e sacolas), testemunhamos, através da performance corporal do mediador, o desfecho da história, o *happy end*. Uma lenta panorâmica revela as pessoas circulando no local, antes bloqueado, até chegar à imagem do repórter. Este,

em PA, de frente para a câmera finaliza a matéria, falando de modo mais tranquilo e sem a utilização dos bruscos movimentos corporais das sequências anteriores: *Depois de uma hora e vinte e cinco minutos de silêncio, tensão e expectativa, a Times Square volta a ser aberta à população.*

Além da performance corporal, os movimentos de câmeras e a exploração do áudio ambiente são recursos narrativos de inserção do espectador no presente da ação. A banda sonora, em articulação com a imagem, é explorada nos diversos sobe-sons, quando o repórter diz “*nossas câmeras registraram o momento exato em que a polícia mandou todo mundo sair da Times Square*”, vemos as imagens e os gritos da polícia (“*Go out. Let’s go*”) levando as pessoas para fora da rua. Quando o repórter anuncia na passagem que “*a qualquer momento deve chegar o esquadrão antibomba da polícia de Nova York*”, é valorizado um intenso barulho de carro enquanto representação sonora de uma ação (a chegada do esquadrão).

Ao mesmo tempo em que se projeta o espectador ao presente do fato, estratégia de construção do tempo atual aqui já explorada, configura-se sentido de vigilância e revelação: o repórter está *in loco, aqui e agora*, em estado de vigília para flagrar a ação no momento em que esta acontece. Para nos projetar na ação vivida pelo repórter enquanto sujeito cúmplice, são acionadas estratégias televisuais, os enquadramentos de câmera e a valorização do áudio ambiente. Cria-se, assim, sentido de presente e presença.

Mesmo quando o repórter não tem a chance de presenciar o desenrolar do fato, o que é mais comum, ele utiliza seu corpo como intérprete da ação reportada. Esta mesma edição do *Jornal Nacional*, de 07.05.10, pode ser usada para exemplificar o procedimento de corporificação do relato pelo mediador, cada vez mais presente nos telejornais de rede brasileiros. A matéria de abertura do Jornal abordou a questão do tipo de preparo das pessoas que trabalham como vigilantes<sup>125</sup>, cujo trecho da passagem foi explorado no capítulo anterior para a análise dos efeitos de conversação e participação<sup>126</sup>. Inserida no interior do relato noticioso, entre a sonora do filho da vítima e a narração em *off* sobre como os vigilantes são orientados a proceder no caso de a porta travar, a passagem é configurada enquanto encenação de uma situação cotidiana (o uso das portas giratórias) de modo a nos explicar como funciona esse equipamento de segurança. Como já foi demonstrado e interpretado no capítulo anterior, nessa passagem, o repórter José Roberto Burnier e um suposto segurança de banco travam um diálogo corriqueiro de modo a encenar uma ação cotidiana. A cena criada deflagra a existência do

<sup>125</sup> Como indicado no capítulo anterior, onde a passagem é descrita, o VT foi uma suíte referente ao tiro disparado por um vigia de uma agência bancária contra o aposentado Domingos dos Santos.

<sup>126</sup> A passagem de José Roberto Burnier foi descrita entre as páginas 135 e 137.

repórter-*persona* que sofre determinada ação, performance que se diferencia da figura sóbria encarnada nas três passagens do *Jornal da Globo* apresentadas anteriormente. Apesar de não viver, de fato, a situação reportada, mas simulá-la, a performance de Burnier se aproxima daquela representada no VT sobre a suspeita de bomba na *Times Square*, também exibida pelo *Jornal Nacional*.

Mas no caso da passagem de Burnier, o local da mediação é simbolicamente conformado pela encenação, uma vez que o sujeito de fala não se apresenta num lugar reconhecível (na porta de um estabelecimento bancário, por exemplo). A identificação do cenário é borrada pelo enquadramento fechado da câmera que apenas focaliza o repórter perante uma porta giratória qualquer. Ao mesmo tempo, pela encenação, evoca-se um tempo-espaço simbólico desta situação ordinária (o passar pela porta de segurança de um estabelecimento bancário). Ou seja, é pela performance do repórter que se virtualiza um espaço cotidiano reconhecível que ambienta sua passagem.

Dessa forma, como já debatido na análise sobre os efeitos de conversação acionados pelo repórter de modo a inserir o espectador no lugar de cúmplice do seu relato, esse tipo de performance do sujeito de fala indica uma mudança do tipo de postura do mediador, evocada no momento da enunciação, para tornar crível um determinado enunciado. Se antes o esforço era se colocar enquanto um observador imparcial frente aos fatos, agora o repórter se constitui enquanto ser social autorizado a discorrer sobre os fatos, pois os vive “na pele”. No telejornal, a configuração desse ato de reportar se torna muito mais complexa quando se observa o procedimento extremo da incorporação, no sentido de dotar o corpo de sentido, fazê-lo veículo de fato.

O corpo que revela o fato também aparece para evocar o poder de estar, ao mesmo tempo, em todos os lugares. Esse intuito de circunscrever o espaço utópico do telejornal, como se suas divisas coincidissem com os contornos que circunscrevem o mundo, aspecto discutido quando foram analisados o cenário e vinheta dos programas, apóia-se também no modo como são reforçadas a presença dos mediadores em diversos espaços ao mesmo tempo *aqui e agora*. Nessa perspectiva, tanto o texto verbal quanto o visual são usados para conformar espaços sociais distintos que se apresentam articulados em uma mesma edição do telejornal. De modo a amplificar tal efeito de onipresença, tem sido comum o uso de distintos mediadores-repórteres posicionados em diferentes espaços sociais na configuração de um único relato noticioso. Nesse caso, a narrativa é conduzida por distintas vozes, que, articuladas, produzem efeito de permanente estado de vigilância. Foi o que fez, por exemplo, o *Jornal da Record*, de

20.04.10, quando cobriu a situação dos aeroportos internacionais após o caos aéreo provocado por um vulcão na Islândia<sup>127</sup>.

**Celso Freitas (PG):** *Quase uma semana de folga forçada e, finalmente, dezenas de aeroportos na Europa retomam as atividades. A paralização foi por causa da erupção de um vulcão na Islândia.*

**Ana Paula Padrão (PG):** *É... parece Islândia, né, longe daqui (olha para o apresentador). Mas muitos voos do Brasil não saíram justamente por causa desse vulcão. Agora, a Inglaterra acaba de reabrir o espaço aéreo. O mesmo foi feito, mais cedo, por países como França, Itália e Espanha.*

**Celso Freitas (PA):** *Os nossos correspondentes acompanharam a ansiedade dos passageiros em aeroportos da Europa, Estados Unidos e África.*

*Foram dois dias de espera no aeroporto de Maiorca, na Espanha, mas Justine recebeu hoje a notícia que tanto queria ouvir.*

**Sonora** (parafrazeada pela repórter): *“Finalmente eu vou voltar para casa”, explicou a turista Belga.*

*Neste sexto dia de caos aéreo, cerca de 14 mil voos, 50% do total, foram retomados na Europa.*



<sup>127</sup> Em abril de 2010, devido às erupções de um vulcão localizado sob a geleira Eyjafjallajökull, na Islândia, os distúrbios causados pela fumaça prejudicaram o tráfego aéreo em diversos países da Europa, impactando conexões em todo o mundo.

*Nos primeiros aviões autorizados a decolar, passageiros apreensivos.*



**Sonora** (parafraseada pela repórter): “*Estamos nervosos e esperamos chegar bem aos Estados Unidos*”, disse a turista americana na França



*Trezentos britânicos que estavam na Espanha também iniciaram a viagem de volta para casa, mas num navio de guerra enviado pelo governo para buscar civis e militares.*



*Outra nuvem de fumaça e cinzas chegou a Inglaterra. Mas as autoridades na Islândia dizem que o vulcão Eyjafjallajökull começou hoje a expelir mais lava e menos fumaça.*



*A organização meteorológica mundial prevê melhora nas condições atmosféricas na Europa até o final da semana.*



**Passagem** (Crédito: Thais Furlan. Cracóvia – Polônia): *Os aeroportos do Reino Unido voltaram a operar agora à noite. A ideia é que todas as rotas sejam retomadas aos poucos durante a madrugada. Aqui na Polônia, as autoridades também anunciaram que vão reabrir o espaço aéreo nesta quarta-feira, a partir das cinco horas da manhã.*



*(outra voz) Depois de seis dias de caos, o primeiro voo da Europa chega aos Estados Unidos.*





*Pizza no meio do check in, mas valeu o esforço. As duas amigas viajam hoje à noite para a Grécia.*

**Sonora** (parafrazeada pela repórter): “*Vamos cruzar os dedos para que mais nada dê errado*”

**Passagem** (Crédito: Luiz Fara Monteiro. Johannesburg – África do Sul): *Filas grandes e passageiros sem a certeza se vão conseguir embarcar. Essa tem sido a rotina no Aeroporto Internacional de Johannesburg. Nos últimos dias, 130 voos com destino à Europa foram cancelados, afetando mais de 12 mil pessoas. Por dia, o prejuízo para as companhias aéreas supera os 15 milhões de reais. De Johannesburg, Luiz Fara Monteiro, para o Jornal da Record.*

**Figura 30:** Imagens ilustrativas da reportagem (*Jornal da Record/20.04.10*)



A articulação de vozes e corpos de diferentes repórteres numa mesma cobertura configura o poder de abrangência do telejornal, como se os contornos espaciais delimitados visualmente e verbalmente pelo programa coincidissem com os próprios contornos do mundo. As diferentes vozes são exploradas justamente para demarcar essa simulação de ubiquidade. Mas, apesar de atuarem na condução de um mesmo relato, as vozes não conversam entre si, ao contrário, esforçam-se para se imbricarem no discurso, conformando, na montagem audiovisual, um único sujeito enunciativo. As mudanças espaciais e consequentemente dos sujeitos narradores não são marcadas por qualquer indicação verbal que faça referência ao outro “lugar” ou a outra “voz” de modo a produzir uma única voz enunciatória que atua sobre um macroespaço. Este macroespaço é constituído pelas construções verbais e visuais que explicitam, durante todo o relato, as distintas localizações geográficas acessadas pelo programa.

Nas três passagens do VT, os enquadramentos de câmera reforçam elementos visuais que corroboram para a configuração do cenário sobre o qual se fala. Na primeira passagem, a repórter Thais Furlan aparece parada em PA, posicionada do lado esquerdo do vídeo em um cenário interno. Do lado direito da tela, vemos uma fileira de carrinho de bagagem e uma porta de vidro que dá acesso a uma área externa. Os indícios visuais (elementos visuais isotópicos) do cenário configuram o reconhecimento de um espaço: saguão de aeroporto. Ao mesmo

tempo, o crédito estampado na tela (“*Cracóvia – Polônia*”) e as indicações verbais da fala (“*Os aeroportos do Reino Unido...*”, “*Aqui na Polônia...*”) indicam o território geográfico onde está o telejornal naquele instante. Na segunda passagem, o enquadramento visual construído também dá conta da construção desse mesmo locus da notícia sobre o atraso de voos em todo o mundo – o aeroporto – sendo que a presença de outra repórter e o crédito escrito na tela (*Nova York, EUA*) reforçam o sentido de abrangência geográfica do telejornal, agora em território norte-americano. Durante a aparição da repórter Adriana Araújo, um *zoom out* sai do balcão de *check in*, onde uma funcionaria atende vários clientes, para a imagem da repórter que se posiciona em PA frente a uma multidão de passageiros, tendo à direita a imagem de um policial militar em primeiro plano. A imagem certifica o que é dito pelo texto verbal (“... *houve um começo de tumulto, e a companhia chamou a polícia para explicar que nem todos poderão viajar hoje*”). A mesma estratégia é utilizada na terceira passagem, quando o repórter Luiz Fara Monteiro fala de Johannesburgo, África do Sul, localização indicada pelo crédito e texto verbal (“*Essa tem sido a rotina no Aeroporto Internacional de Johannesburgo...*”, “*De Johannesburgo...*”) de modo a amplificar ainda mais o sentido de ubiquidade evocado pelo programa, que estaria *aqui e agora* em três continentes distintos. Enquanto fala, o mediador anda por um saguão repleto de pessoas. Em plongê, o movimento *zoom out* revela o local do acontecimento seguido de uma panorâmica que intensifica o fenômeno relatado (“*Filas grandes e passageiros sem a certeza se vão conseguir embarcar...*”), ao mostrar, em movimento 180 graus, um saguão, que agora reconhecemos ser de um aeroporto lotado de passageiros.

Além desses elementos visuais e verbais presentes na passagem, que localizam o telejornal em diferentes espaços geográficos articulados num mesmo relato, as sonoras feitas com fontes de diferentes nacionalidades e o *off* dos repórteres reforçam esse sentido de amplitude da cobertura, essa espécie de poder de estar, simultaneamente, em distintos lugares. As narrações são repletas de referências geográficas: “*Foram dois dias de espera no aeroporto de Maiorca, na Espanha...*”; “*...foram retomados na Europa*”; “*Outra nuvem de fumaça e cinzas chegou a Inglaterra...*”; “*Mas as autoridades na Islândia...*”, “*... o primeiro voo da Europa chega aos Estados Unidos*”; “*esta passageira diz que todos aplaudiram a decolagem na Holanda, mas ela preferiu comemorar quando o avião pousou em Nova York*”; “*as viagens para Alemanha, Portugal e França recomeçaram*”; *as duas amigas viajam hoje à noite para a Grécia*“ etc. As fontes de informação, que, como se viu no capítulo anterior, atuam como elemento de certificação do dito, são configuradas como “passageiros de diferentes nacionalidades”: a turista **belga**, a turista **americana** na França, o **francês** Jean Claude.

No telejornal, o espaço simbólico do mundo é representado pela sua presença, figurativizada pelos diferentes corpos dos repórteres, na Europa, América e África. Um dado interessante nesta sequência do telejornal é que a matéria seguinte aborda justamente a situação dos aeroportos na Ásia, especificamente China e Japão, de onde é ancorada a passagem, como uma espécie de complemento deste primeiro relato. A estratégia é antecipada pela cabeça proferida por Celso Freitas: *“E a gora vamos a Ásia. A correspondente Catarina Hong entrevistou um especialista em vulcões e ele explica que esse vulcão da Islândia, que causou todo este problema, é apenas um entre os mil que estão em atividade no mundo”*. Essa ênfase verbal (*“E a gora vamos a...”*), que sugere poder de abrangência do programa nos territórios nacionais e internacionais, ilustrada pela cabeça acima, é bastante comum nos telejornais, quando se enfatiza a presença dos repórteres e correspondentes no lugar do acontecimento. Nas construções das cabeças, normalmente usadas para antecipar o enquadramento do VT, são comuns expressões como *“a repórter... está no local”*, *“a repórter... fala direto de...”*, *“vamos agora direto ao... com a repórter...”*, *“os enviados especiais estão...”* etc.

Nessa mesma direção, as fontes encarnadas em diferentes corpos funcionam como importantes elementos de revelação e certificação do dito. No VT do *Jornal da Record*, as diversas vozes emolduradas pela etiqueta “passageiro” autenticam a fala do repórter, atuando como expressão de revelação daquilo que é indexado pelo texto verbal. A afirmação da repórter em off *“nos primeiros aviões autorizados a decolar, passageiros apreensivos”*, por exemplo, é seguida da aparição de um sujeito de fala (a turista americana) que personifica o dito, certificando a informação dada ao afirmar: *“Estamos nervosos e esperamos chegar bem aos Estados Unidos”*. Da mesma forma, quando a repórter nos conta que *“depois de seis dias de caos, o primeiro voo da Europa chega aos Estados Unidos”*, utiliza a imagem de uma mulher no aeroporto para certificar a informação. O sentido da presença do corpo da “passageira” é produzido pelo texto verbal da narradora: *“Esta passageira diz que todos aplaudiram a decolagem na Holanda, mas ela preferiu comemorar quando o avião pousou em Nova York”*.

O uso das fontes humanas para certificar o dito é um princípio da atuação jornalística (LAGE, 2003; MEDINA, 2004; PEREIRA JR., 2006). No telejornalismo, estas são encarnadas em sujeitos falantes que personificam, a partir dos seus corpos em cena, uma situação, ação, discurso, argumento de modo a autenticar o relato noticioso. O procedimento, já antecipado no capítulo anterior, é fundamental na produção de sentido de revelação durante o processo de interação com o espectador. Este, quando posto enquanto sujeito testemunha, é convidado a credenciar o dito com base na projeção de provas sobre o que se fala, as quais, por

sua vez, são configuradas por elementos imagéticos, sonoros e pelas performances dos sujeitos de fala (mediadores e fontes). O credenciamento dos fatos enunciados pelo telejornal prescinde, portanto, desse processo de comprovação do que é narrado, aspecto já visto nesta análise, quando foram apontadas representações do referente da enunciação a partir de formas audiovisuais, bem como do uso dessas formas associada à atuação das fontes, estratégia explorada na análise anterior sobre o processo de conversação e construção de posições para o espectador no interior das reportagens<sup>128</sup>.

Pelo exposto até aqui, compreende-se que é possível forjar efeito de mediação *in loco*, mesmo quando a cobertura espacial (de uma região, do país ou mesmo do mundo) não esteja ancorada no lugar geográfico sobre o qual se fala. Como visto neste capítulo, uma estratégia é constituir espaços simbólicos a partir de expedientes televisuais (enquadramento de câmera, iluminação, composição da imagem, performance corporal) que simulam tal proximidade. Outra estratégia, ilustrada pela sequência do *Jornal da Record* descrita anteriormente, é inserir o repórter próximo geograficamente do fato. Ao falar sobre a Europa, por exemplo, o mediador se posiciona na Polônia, o que produz uma relação metonímica, uma continuidade espacial produzida através da relação parte (Polônia) pelo todo (Europa). Dessa forma, através de diferentes corpos em ação no mundo, ainda que de modo virtualizado, o telejornal se coloca como um dispositivo panóptico capaz de vigiar e revelar tudo o que acontece e, desta forma, forja os contornos de sentido do próprio mundo.

A presença, mesmo que de forma simbólica, do repórter no local do acontecimento também denota o poder técnico das emissoras e, numa perspectiva comparativa, diferentes graus de efeito de vigilância e da consequente autenticação da cobertura. Esses efeitos têm gradações quando aparece o mediador *in loco* e quando este é encarnado apenas pela narração do repórter ou do apresentador no estúdio. Nas notas seca (quando o apresentador profere a notícia exibindo sua imagem na bancada) e coberta (quando sobre a voz são projetadas imagens referentes ao que se fala), o efeito de aproximação com o dito é forjado não pela projeção do telejornal no espaço do fato, mas apenas pela projeção do tempo do fato no momento ao vivo de exibição.

Mas há também momentos em que o efeito de proximidade com o fato não é ancorado nem ao vivo pela voz do apresentador, que alça o fato passado para o presente da exibição, nem pré-gravado pelo corpo do mediador-repórter que, ao se posicionar próximo ao lugar de

---

<sup>128</sup> A questão já foi demonstrada e debatida no capítulo anterior, sobre os efeitos de conversação e participação, a partir da análise da reportagem exibida pelo *Jornal do SBT Manhã* (21.05.10) sobre o problema das creches clandestinas no Brasil. Ver análise apresentada entre as páginas 127 e 132.

fala, nos convoca ao instante e espaço do fato. Nesse caso, os efeitos de prontidão para revelar o inesperado são menos expressivos do que aqueles exemplificados pelas sequências de telejornais já interpretadas neste capítulo da tese.

O VT sobre os desabrigados pela chuva em Salvador, exibido pelo *Repórter Brasil/edição noturna*, em 05.05.10, por exemplo, foi narrado pela repórter Taísa Moura, cujo nome aparece no crédito em GC. Apesar de um indício do texto verbal, quando ela fala em voz off “*este prédio de seis andares...*”, sugerir aproximação com o referente, a repórter não se projeta corporalmente no espaço narrado, o que enfraquece o efeito de vigilância do telejornal. Sem o corpo do repórter na cena do acontecimento, recorre-se a dispositivos audiovisuais de modo a constituir efeito de presença e revelação (imagens e sonoras das fontes, do prédio condenado, de rua alagada). Tais elementos, apesar de serem indícios que certificam o ocorrido, bem como a presença do mediador/cinegrafista no local do acontecimento, não têm a mesma força simbólica da performance do repórter enquanto dispositivo de vigilância e conversação. Isso significa que a produção de efeitos de atualidade e interesse público no telejornal se ancora numa troca comunicativa regida pelo posicionamento do sujeito enunciatário no discurso, o que se torna mais eficaz quando os atos conversacionais, ainda que implícitos, são conformados por um corpo que figurativiza esse sujeito enunciatário e fala diretamente com um suposto sujeito enunciatário.

Durante o percurso analítico aqui apresentado, composto por três trajetos complementares, buscou-se interpretar o modo como dispositivos televisivos considerados característicos do telejornal – especificamente a transmissão direta, a performance dos sujeitos de fala e os elementos de composição audiovisual – são gerenciados enquanto estratégias de produção de efeitos de sentido de atualidade e interesse público. Estas duas categorias valorativas, quando vistas sob o ângulo de formas televisuais, foram interpretadas a partir de correlatos semânticos – instantaneidade, simultaneidade, conversação, participação, vigilância e revelação – concebidos enquanto construções culturais do discurso jornalístico, que respondem por parte do reconhecimento social da instituição.

Os trajetos analíticos, agrupados nesta primeira parte da pesquisa denominada ROTA, representam a busca por pistas que caracterizem as formas televisuais contemporâneas através das quais são forjados sentidos possíveis referentes ao que se reconhece enquanto telejornal. A segunda parte desta tese apresenta o território que fundamenta esses achados analíticos, os quais são interpretados enquanto lugares de mediações televisivas (MARTIN-BARBERO, 2008a) que atravessam o telejornal. Discutidos esses fundamentos, o capítulo dois desta pró-

xima etapa, de caráter mais conclusivo, sistematiza o que estou denominando de formas expressivas do telejornal contemporâneo, aqui interpretadas enquanto marcas de gênero e lugares de mediação. Esse processo pouco comum, de demonstrar primeiro o percurso analítico para, então, apresentar o território teórico-metodológico que o fundamenta busca justamente promover uma maior articulação entre formulações conceituais, epistemológicas e metodológicas sobre o telejornalismo tendo como princípio o esforço analítico dos aspectos relativos às suas manifestações materiais no marco do objeto problematizado.

Dito isso, parte-se para a segunda parte da tese intitulada RASTRO, pois justamente problematiza as pistas sobre as formas do telejornal rastreadas no percurso analítico à luz dos conceitos de mediação televisiva e gênero televisivo no sentido de contribuir metodologicamente para a análise do telejornalismo com base numa perspectiva comunicacional.

## **PARTE II**

### **RASTRO METODOLÓGICO: CONTRIBUIÇÕES PARA ANÁLISE DO TELEJORNALISMO**

## 1 TERRITÓRIO: DISCUSSÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA DA ABORDAGEM PROPOSTA

A discussão proposta a respeito das formas materiais e expressivas do telejornal brasileiro pela convocação de dispositivos da linguagem televisiva atrelados a valores jornalísticos não se esgota no texto. Apesar da admissão e defesa do estreito diálogo com um olhar semiótico, assumido enquanto ferramenta de operacionalização das análises dos telejornais, os achados apresentados na primeira parte desta tese são aqui considerados não a partir de uma abordagem imanente, restrita ao produto, mas de uma perspectiva mais ampla que os entende enquanto fenômenos culturais que atravessam os textos<sup>129</sup> televisivos, sendo neles materializados. O nosso território, portanto, estende-se para a dimensão dos processos comunicativos e, nessa perspectiva, tem na obra do pensador espanhol radicado na Colômbia Jesús Martín-Barbero um central aporte teórico. A produção intelectual deste autor, cujo trabalho circula desde os anos de 1970, é marcada pelo pensamento dialético pautado no diálogo com as mais diversas áreas – comunicação, filosofia, semiótica, estética, antropologia, história etc. – de modo a construir categorias de análise amparadas por rupturas e deslocamentos das questões e respostas até então apresentadas para os fenômenos comunicacionais e suas relações com a cultura.

Para discutir o marco teórico-metodológico desta tese, proponho três movimentos complementares. Num primeiro momento, a ideia é trabalhar a noção de mediação televisiva – chamando em causa os pontos de deslocamentos propostos por Martín-Barbero e as principais referências que sustentam seu processo argumentativo – de modo a ressaltar a apropriação conceitual feita por esta pesquisa, buscando sempre justificá-la no marco da obra do próprio autor, especialmente *Dos Meios às Mediações*. Num segundo momento, em consonância com o protocolo de análise televisiva desenvolvido por Itania Gomes (2011), a concepção de gênero televisivo é desenvolvida de modo articulado ao mapa das mediações, esboçado por Martín-Barbero em *Dos Meios às Mediações* e amadurecido em obras posteriores. Após explorado o território, fincado nos conceitos de mediação e gênero televisivo, é desenvolvido o recorte teórico-metodológico construído por este tese para a abordagem das formas expressi-

---

<sup>129</sup> Essa compreensão de texto é mais ampla do que aquela meramente linguística ou verbal. Aqui, é possível entender um texto (ou textualidade, como será abordado adiante), a partir da perspectiva semiótica, como um modo específico de organizar expressões e significados com o objetivo de produzir sentido e, por sua vez, comunicar. Nessa abordagem, são textos um filme, um videoclipe, um telejornal, uma matéria de jornal, assim como uma conversa, uma peça de teatro, um ritual etc.

vas do telejornal, concebidas enquanto lugares de mediação televisiva e interpretadas a partir do que se entende por processo comunicativo. Para isto, é vital reconhecer, à luz do mapa das mediações (MARTÍN-BARBERO, 2008a, 2008b, 2004), a centralidade dos formatos industriais (os telejornais) nesta pesquisa. No recurso ao mapa, como quadro teórico-metodológico deste trabalho, a partir dos formatos em articulação com as lógicas da produção e expectativas de recepção, são apresentados pressupostos semióticos que, articulados ao olhar culturalista, mostraram-se produtivos para o tipo de análise realizada.

Acredita-se estarem nesta parte da tese aportes teóricos e metodológicos desenvolvidos ao longo do processo de análise anteriormente detalhado. A abordagem analítica de formas expressivas do telejornalismo se aproxima de uma perspectiva pragmática da comunicação e também se coloca como contribuição para a construção do protocolo de análise de gênero televisivo, sugerido por Gomes, I. (2011, 2010) e mais à frente apresentado, no sentido de aprofundar as discussões sobre a perspectiva material e expressiva do telejornal.

### 1.1 MEDIAÇÕES TELEVISIVAS: UMA TRAVESSIA PELOS TEXTOS

Reconhecida como uma das principais contribuições para os estudos de comunicação da América Latina, *Dos meios às mediações*, segunda obra de Jesús Martín-Barbero originalmente publicada em 1987, propôs novas abordagens sobre a forma de se pensar as relações entre comunicação e cultura que permanecem, ainda hoje, como provocação para os teóricos do campo, incluindo o próprio autor. Em trabalhos posteriores, Martín-Barbero tem se voltado ao desvendamento, ou ao “entre-ver” (como ele sugere), das relações sugeridas entre meios e mediações nessa obra, buscando amadurecer o modelo de análise anteriormente proposto frente às novas questões colocadas pelo desenvolvimento midiático e pela globalização.

Em *Dos meios às mediações*, ao propor uma perspectiva de abordagem dos fenômenos comunicativos a partir dos usos sociais da mídia, a tese de Martín-Barbero (2008a) é pautada, a princípio, num radical deslocamento do olhar majoritário de uma perspectiva tecnicista e funcional dos meios de comunicação de massa para aquilo que ele entende por mediações. Nesse movimento, o foco se volta “para as articulações entre práticas de comunicação e movimentos sociais, para as diferentes temporalidades e para a pluralidade de matrizes culturais” (2008a, p.261) que fundam processos culturais e comunicativos das sociedades, especialmente

na América Latina, seu espaço simbólico de interesse. Há uma assumida opção teórico-metodológica no que diz respeito à abordagem dos objetos da comunicação e cultura contemporânea, os quais não seriam apenas uma questão de meio, mas de processo. Notadamente, percebe-se um redirecionamento do olhar do próprio autor cuja abordagem discursiva do massivo e seu processo de dominação pela linguagem, que marca o trabalho anterior, *Comunicación Massiva: Discurso y Poder* (1978), é ampliada para o interesse nos processos midiáticos entendidos enquanto fenômenos da cultura.

Essa perspectiva vai de encontro ao paradigma da comunicação enquanto transmissão de informações, sob o esquema *emissor/mensagem/receptor*, o qual limita a abordagem metodológica à separação entre a análise das intenções de produção, como se nestas estivesse a chave para a interpretação das obras e suas leituras, a análise da mensagem em si, seja de conteúdo ou do discurso, desconsiderando articulações com os contextos nos quais ela se insere, e a análise de recepção, até então tomada enquanto efeito ou reação. Tal modelo, ao ignorar articulações entre seus elementos constitutivos e entre aspectos sociais da produção de sentido, exclui aquilo que é mais caro à argumentação de Martín-Barbero (2008a) nos processos de desvendamento dos fenômenos comunicacionais: a análise das disputas pelos discursos que articulam o sentido da vida social (2008a, p.283). Estas estariam justamente no que o autor considera o lugar de enfrentamento, que posteriormente assume o sentido de articulação<sup>130</sup>, entre produtores, meios, mensagens, cultura e receptores: o campo das mediações.

O sentido de mediações, portanto, convoca um processo de ruptura com a referência exclusiva ora nas lógicas de produção, como determinante para os sentidos dos produtos midiáticos, ora nas lógicas de recepção, que marca as pesquisas empíricas dos efeitos midiáticos, na linha funcionalista pautada no modelo matemático da comunicação. Esse deslocamento nos ajuda a pensar o telejornalismo, e o jornalismo, não como uma esfera midiática que transmite os acontecimentos do mundo para um determinado público, mas como uma instância mediadora nos termos de Martín-Barbero, ou seja, como lugar de articulação entre cultura, comunicação, sociedade e política que, por sua vez, faz dialogar lógicas de produção, expectativas de consumo, matrizes culturais e formas industriais. Ao mesmo tempo, nos faz também aproximá-lo de uma perspectiva construcionista, que concebe o telejornalismo como uma construção cultural que põe em jogo elementos contextuais, valores próprios da constituição interna do campo, tecnologias e perspectivas da audiência. A função de mediação, própria da

---

<sup>130</sup> Devido ao contexto de decadência da ditadura na América Latina dos anos de 1980, época da publicação de *Dos meios às mediações*, o termo enfrentamento ganha relevo neste primeiro momento. Depois, vai se atualizando a partir de questões contemporâneas, como a globalização, e passa a ser entendido como articulação.

atividade jornalística, residiria justamente no seu caráter de reenvio e articulação entre os sistemas de produção dos relatos noticiosos e das lógicas de seus reconhecimentos, bem como dos seus discursos de legitimação social, práticas e associações com diferentes contextos culturais, necessárias para seu processo de produção de sentido. As notícias, dessa maneira, existem porque são reelaboradas pela cultura popular, local onde os conteúdos são reconhecidos e dotados de sentido.

A primeira ruptura defendida por Martín-Barbero, em relação à perspectiva tradicional que diz que um emissor-dominante envia uma mensagem para um receptor-dominado, tem como argumento central a possibilidade de compreensão do processo de constituição do massivo, deflagrado com o intenso desenvolvimento midiático, a partir da cultura popular. Daí seu esforço em estabelecer articulações entre a cultura popular e a cultura midiática desde a literatura de cordel do século XVI, na Espanha, até a apropriação massiva do rádio, do cinema e da TV na América Latina do século XX. É nesse percurso que compreende a importância de historicizar termos caros ao debate, como massa, povo, popular, de modo a discutir posições sociais que nos permitam falar do cruzamento entre a cultura – como espaço de cotidianidade e disputa por hegemonia – e os meios enquanto lugar de mediações culturais. Nessa direção, somos convocados a perceber indústria cultural como lugar de inscrição da cultura no interior do político e da comunicação no interior da cultura (MARTÍN-BARBERO, 2008a, p.289).

Tal disputa põe em jogo também um segundo deslocamento, neste caso em relação às teses de inspiração frankfurtiana que entendem a arte como infalível oposição ao massivo dando ênfase ao popular ou como baixa cultura, acentuando seu sentido mercadológico, ou opondo o popular ao massivo como o autêntico (original) ao falso. Mesmo reconhecendo a importância dessa escola para a abordagem da dimensão sociológica dos meios, os pressupostos de Martín-Barbero passam pela valorização do popular enquanto prática de resistência, pela compreensão da dimensão política das manifestações culturais e pela afirmação das relações históricas da estética do massivo com as matrizes expressivas e narrativas populares, perspectiva que marca sua influência gramsciana, assim como a simpatia por Walter Benjamin.

Justamente pela reconhecida dissidência aos postulados hegemônicos da sua escola, a de Frankfurt, Benjamin é assumido como autor de referência, pois esboça a “chave para pensar o não-pensado: o popular na cultura não como negação, mas como experiência e produção” (MARTÍN-BARBERO, 2008a, p.72). Por essa perspectiva, já se vislumbra a mediação que possibilita pensar historicamente o diálogo entre transformações nas condições de produção e nos espaços da cultura que vão implicar, do ponto de vista estético, em mudanças do

*sensorium* da experiência social.

Em Gramsci (1978), pensador central para o reposicionamento do tema da cultura popular no âmbito das teorias sociais críticas, reside a importância do conceito de hegemonia. Diferentemente da noção de domínio, hegemonia aproxima-se da ideia de condução consensual, o que permite deslocar o entendimento de domínio cultural como algo ligado à imposição de um algo exterior aos sujeitos. Ao contrário, hegemonia é pensada enquanto consentimento, um processo vivido, não pela relação de força, mas de produção de sentidos. Dessa forma, Gramsci é convocado pela disputa de Martín-Barbero no que diz respeito à reavaliação da espessura do cultural enquanto espaço de “representatividade sociocultural” dotado de uma capacidade de materializar e de expressar modos de viver e pensar (2008a, p.113).

O reconhecimento da natureza comunicativa da cultura é pautado justamente na ênfase dada ao campo cultural como lugar estratégico de disputa de poder e luta por hegemonia, como lugar de produção de sentido. Assim, concorrendo com uma concepção da cultura de massa como mera dominação, dá-se ênfase a outra muito mais próxima às ideias de Gramsci e Benjamim. Nesse mesmo movimento, estão as pistas da clara aproximação com os estudos culturais, especialmente a partir de autores como Richard Hoggart, Edward Thompson e Raymond Williams.

Na defesa da produção de sentido do massivo, quando este se associa ao popular, Martín-Barbero recorre a uma das obras fundadoras dos estudos culturais, *The uses of literarcy* (1957), de Richard Hoggart, cuja discussão centra-se na forma como a cultura popular é percebida pela experiência operária e altera a esfera da cotidianidade. Nessa mesma direção, apoia-se no pensamento de Edward Palmer Thompson (1963), também considerado referência pioneira dessa corrente de investigação, sobre as relações entre movimentos sociais e dinâmica cultural. Ao romper com a tradição historiográfica, Thompson aproxima o sentido de classe e povo, sustentando a impossibilidade de uma história da classe operária sem que ela assuma a memória e experiência populares. Já em Raymond Williams, referência fundamental dos estudos culturais ingleses, o autor encontra insumos não apenas para esse primeiro argumento, pensar o massivo a partir da matriz cultural do popular, mas um segundo, também visto enquanto ruptura, quando reivindica a abordagem dos processos comunicativos não mais como meios, mas como práticas culturais.

Para afirmar a centralidade das relações históricas que marcam o processo de transformação de matrizes culturais aos formatos industriais, aliadas às lógicas de produção e competências de recepção, Martín-Barbero (2008a) recorre ao que chama de “frente metodo-

lógica” proposta por Williams (1979), as distintas temporalidades vividas pelas sociedades e expressas em três estratos de formações culturais: arcaico, objeto de rememoração que sobrevive enquanto passado; residual, que comporta elementos do passado incorporados pela cultura no presente; e emergente, que daria conta dos processos de rupturas e inovações nas práticas de sentido. Em *Marxismo e Literatura* (1979), as formações centrais para Williams são as articulações entre o dominante de um determinado processo cultural e seus tensionamentos com o residual e o emergente de modo a valorizar as transitoriedades culturais. Ele se refere ao arcaico, “algo totalmente reconhecido como elemento do passado” (1979, p. 125), como contraponto para a concepção de residual, aquilo formado no passado, mas que se encontra ativo no processo cultural como um “elemento efetivo do presente” (1979, p. 125). Assim, o fundamental da análise cultural de Williams apropriado em *Dos meios às mediações* é a importância central da consideração das diversas temporalidades sociais em qualquer análise da cultura (GOMES, I., 2011, p.118).

Também potencializado por esses pressupostos, impera o argumento de Martín-Barbero de que se o que está em jogo na análise cultural não é o entendimento dos meios em si, nem dos seus textos, produtores e receptores separadamente, mas dos processos comunicativos, que pressupõem articulações entre esses elementos, incluindo os contextos sociais, o nosso foco de discussão deve se voltar para os diferentes usos e apropriações que fazemos das mídias. A discussão de fundo reside justamente no modo como Williams capta a articulação de práticas e usos para o desvendamento dos sentidos das dinâmicas culturais em permanente processo<sup>131</sup>. Ao posicionar o problema da comunicação contemporânea como uma questão de mediação, enfatiza-se seu caráter de processo produtor de sentidos e não de mera transmissão de informação amparada nas potencialidades tecnológicas do meio. O argumento serve à defesa de que a comunicação é mais uma questão de mediações do que de meios, pois, ao se articular à cultura, deixa de ser um problema de conhecimento e passa a ser entendida como reconhecimento, uma vez que se configura a partir de um complexo jogo de usos sociais (MARTÍN-BARBERO, 2008a).

---

<sup>131</sup> A questão processual é central na obra de Raymond Williams. Em *Cultura e Sociedade*, pela definição de cultura como modo integral de vida (WILLIAMS, 1969), já se concebia as formações culturais como um campo de disputa de poder. Em *Marxismo e Literatura*, com base na revisão de conceitos marxistas – como infraestrutura, superestrutura, hegemonia, determinação e ideologia – o autor concebe uma teoria cultural fincada na ideia de processos culturais, o que inclui questões políticas, sociais e econômicas (WILLIAMS, 1979). Sua teoria não é pautada em modelos fixos, mas em processos calcados nas transitoriedades sociais. Aqui reside a concepção de *estrutura de sentimento*, definida como uma hipótese cultural através da qual é possível compreender o contemporâneo a partir das transitoriedades sociais. Enquanto o termo *estrutura* é usado para destacar relações internas específicas, mas que se encontram sempre em permanente tensão, *sentimento* faz referência aos significados e valores vividos na prática (1979, p.34). Por essa perspectiva, o autor concebe, por exemplo, a televisão como uma forma cultural em permanente processo de construção, apropriações e reapropriações (WILLIAMS, 1997).

Essa argumentação deflagra uma terceira ruptura epistemológica em relação à abordagem do tema da comunicação. Nos anos 1980, época da publicação de *Dos meios às mediações*, o cenário intelectual mundial vive o ápice dos estudos midiológicos, cuja expressão “o meio é a mensagem”, do filósofo canadense Marshall McLuhan, evidencia o interesse nas novas formas de percepção instauradas pelas tecnologias da comunicação, acentuando a centralidade dos meios nos sistemas e processos sociais. Ainda que reconheça a importância da abordagem do meio de comunicação enquanto forma, Martín-Barbero, deslocando-se desse contexto pós-frankfurtiano, leva a cabo a tese de Raymond Williams quando, no sentido contrário ao determinismo tecnológico, entende os meios como construções culturais frutos de contextos sócio-históricos, políticos, econômicos, ideológicos. Essa apropriação, contudo, não passa pela negação do meio tecnológico enquanto potencial produtor de sentidos; significa, sim, um deslocamento do olhar que concebe a TV, principal objeto midiático de investigação de Martín-Barbero, como forma cultural e não apenas forma tecnológica<sup>132</sup>. A noção de tecnicidade, portanto, não é tomada aqui numa perspectiva instrumentalista, mas como constitutiva de uma dimensão sociológica da comunicação, ou seja, como parte da vida cotidiana. É nesse sentido que o autor considera a tecnicidade uma das medições comunicativas da cultura.

Além da ressalva relacionada ao reposicionamento do lugar da tecnologia como dimensão de sentido da vida cotidiana, a afirmação da importância da consideração dos usos sociais das produções midiáticas na análise das mediações implica outra observação. A princípio, a apropriação dada ao problema da mediação feita pelos estudos de comunicação no Brasil posicionou a pesquisa de mediação como sinônimo de pesquisa de recepção, o que pode ser justificado pela ênfase dada por Martín-Barbero aos usos e apropriações e também pelo próprio contexto teórico-metodológico característico dos estudos culturais dos anos 80, auge das pesquisas empíricas de recepção. Assim, apesar de anunciar na Introdução de *Dos Meios e Mediações* que entender a comunicação como uma questão de mediação mais que de meios foi, de início, “uma operação de deslocamento metodológico para rever o processo inteiro da comunicação a partir do seu outro lado, o da recepção, o das resistências que aí têm seu lugar, o da apropriação a partir dos seus usos” (2008a, p.28), tal operação, pela perspectiva defendida por esta tese, não significa simplesmente um deslocamento de abordagem em direção à recep-

---

<sup>132</sup> No contexto da América Latina, os anos de 1980 marcam a consolidação da TV como símbolo de desenvolvimento econômico. No Brasil, o projeto de Modernidade da Ditadura Militar, por exemplo, é apresentado como sinônimo de desenvolvimento tecnológico e tem a televisão como uma espécie de bandeira. O terreno sociopolítico e cultural, portanto, é propício para o deslocamento proposto pelo autor em direção à compreensão não apenas do meio tecnológico como fenômeno de progresso, mas do modo como este se articula aos movimentos sociais. Daí porque seu interesse inicial reside na questão das mediações como lugar de enfrentamento, que depois adquire sentido de articulação.

ção, mas a consideração desta como um das matrizes culturais atuantes nas constituições das mediações.

Acredita-se que uma leitura mais cuidadosa da obra de Jesús Martín-Barbero sedimenta a travessia reivindicada por esta tese para a análise dos produtos e linguagens da cultura midiática: uma travessia que passe pelos textos. Isto significa uma abordagem da comunicação que evoque articulações com diversas lógicas, competências, formatos e matrizes culturais reconhecidas no marco das obras, ou seja, implica admitir que as mediações atravessam os meios e textos da cultura de massa. Nessa perspectiva, em consonância com autores brasileiros que estabelecem estreitos diálogos com os estudos culturais a partir do trabalho de Martín-Barbero, especialmente Itania Gomes (2010; 2011) e Jéder Janotti Jr. (2006)<sup>133</sup>, esta pesquisa sustenta que a mediação pode ser apropriada como um lugar a ser visto na obra, como um território cujas diversas instâncias contextuais, sendo a recepção uma delas, imprescindíveis para o entendimento da comunicação enquanto processo são materializadas nos produtos da cultura contemporânea.

Pistas para a leitura proposta aparecem já na terceira parte da obra original *Dos Meios e Mediações*, no capítulo intitulado “Os métodos: dos meios às mediações”, e em formulações posteriores do autor, como no prefácio à 5ª edição espanhola desta mesma obra (BARBERO, 2008b), no *América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social* (1995), na abordagem proposta, em companhia com Germán Rey, em *Os exercícios do Ver* (2004b), como também nas formulações mais recentes sobre o mapa das mediações publicadas em *Ofício de Cartógrafo* (2004a).

Apesar de ser clara a recusa a uma abordagem que contemple de modo separado as lógicas de produção e recepção, para depois procurar suas relações (MARTÍN-BARBERO, 2008a, p.294), em *Dos Meios e Mediações* o autor ainda parece hesitar, num primeiro momento, em afirmar categoricamente a mediação como este lugar de compreensão dos processos culturais e comunicativos que atravessam os produtos e meios. Em vários momentos do livro, dá-se ênfase às competências culturais dos receptores, como se realçar a importância de tais processos fosse apenas uma questão de dar conta dos sentidos postos em jogo pela recepção. Talvez isto explique a força que a noção de mediação obteve nos estudos de recepção no Brasil ao ser incorporado como o lugar das práticas de recepção.

Contudo, ao propor, já nesse livro pioneiro de 1987, um percurso metodológico que

---

<sup>133</sup> Tais perspectivas serão apresentadas no tópico seguinte deste capítulo dedicado à discussão da noção de gênero televisivo (GOMES, I., 2002, 2010, 2011) ou midiático (JANOTTI JR., 2006), aqui usados conceitualmente como sinônimos.

sirva para questionar os processos comunicativos contemporâneos tomados como fenômenos culturais a partir das mediações, o que denomina nesse primeiro momento de *Mapa Noturno para explorar o novo campo*, o autor posiciona a obra como o lugar de configuração do seu objeto de análise: as mediações televisivas. Martín-Barbero entende as mediações televisivas como lugares “dos quais provêm as construções que delimitam e configuram a materialidade social e a expressividade cultural da televisão” (2008a, p.292); como pontos de convergência entre audiência, meio, cultura e lógicas produtivas; como instâncias que estariam inscritas e articuladas dentro dos programas televisivos e que se impõem justamente como espaço e produto dessas relações. Buscando analisar as formas como a televisão coloca o espectador em relação com o texto, constrói, a princípio, três instâncias mediadoras: a *cotidianidade familiar*, a *temporalidade social* e a *competência cultural*.

A *cotidianidade familiar*, enquanto “lugar social de uma interpelação fundamental para os setores populares”, “situação primordial de reconhecimento” da TV na América Latina (MARTÍN-BARBERO, 2008a, p.295), é interpretada não apenas como um ambiente doméstico relativo à família, mas de modo mais ampliado, como um espaço cotidiano de relações entre pessoas que dividem hábitos, gostos, competências culturais, desejos e frustrações<sup>134</sup>. Essa compreensão do conceito permite entender as esferas de mediação associadas aos espaços da vida cotidiana dos espectadores como um lugar privilegiado na análise dos elementos que caracterizam a mediação proposta pelas formas expressivas de um telejornal, para acionar nosso objeto de investigação como exemplo. Ou seja, a convocação, pelos telejornais, de situações, personificações, cenários e temporalidades reconhecidas como “da vida cotidiana” no processo de constituição das notícias parece central para as apropriações e reconhecimentos concebidos para e pela audiência.

Na argumentação de Martín-Barbero sobre o sentido de *cotidianidade*, aparece uma importante pista para a sugerida defesa do texto como lugar através do qual são materializadas mediações televisivas. Ele afirma: “a mediação a que a *cotidianidade familiar* cumpre na configuração da televisão não se limita ao que pode ser observado do âmbito da recepção, pois inscreve suas marcas no próprio discurso televisivo” (2008a, p.295). Assim, pelos discursos e materialidades televisivas, e tendo a ideia de família (aqui entendida como grupamento social) como espaço de proximidade, a TV forja seus dispositivos centrais de identificação com o cotidiano da audiência. O autor destaca dois dispositivos característicos da mediação televisiva: *simulação do contato* e *retórica do direto* (MARTÍN-BARBERO, 2008a).

<sup>134</sup> Na perspectiva da mediação cultural, Martín-Barbero pensou inicialmente a *cotidianidade familiar* em razão da sua preocupação com a TV, em especial, com a telenovela.

A *simulação do contato* se refere aos mecanismos pelos quais a TV se relaciona com um determinado grupo social, fazendo-o de interlocutor. Há aqui uma clara referência à função fática, nos termos de Jakobson, a qual é evocada não por uma suposta concentração de atenção do espectador (como ocorre nas salas de cinema), algo contraditório quando reconhecemos as dispersões que caracterizam o contato doméstico com a TV, mas como uma espécie de invasão do mundo televisivo no espaço da rotina. Para isto, a televisão constitui dois operadores fundamentais de proximidade com os espectadores: as figurativizações de um tipo de interlocutor identificado como “apresentador-animador”, atuantes nos noticiários, nos programas de auditório, nos concursos, nos shows de variedades etc., e o tom coloquial usado nos diálogos com a recepção, o qual nos diz sobre a predominância de uma lógica do contato através do verbal, mais até do que o visual.

Já a *retórica do direto* denomina as estratégias de relacionamento com a audiência que se dão via sensação de simultaneidade das transmissões televisivas e de proximidade em relação às imagens projetadas na tela. “É o dispositivo que organiza o espaço da televisão sobre o eixo da *proximidade* e da *magia do ver*, por oposição ao espaço cinematográfico dominado pela distância e pela *mágica da imagem*” (MARTÍN-BARBERO, 2008a, p.297). A magia do ver é explicada como uma relação de intimidade construída com base no efeito de tempo presente, simultâneo, próprio das transmissões televisivas. Assim, a visão predominante da televisão reproduz a sensação de imediatez e simultaneidade, diminui as distâncias entre receptores e sujeitos ali figurativizados, familiarizando os corpos e ações representadas, forjando seus discursos da mesma maneira com que organiza suas imagens, em termos de simplicidade e economia narrativa, aproximando-se e reproduzindo formas constitutivas de cotidianidade. Pela *retórica do direto*, constroem-se modos de interpelação justamente a partir dos elementos que dão forma ao cotidiano, que dialogam diretamente com os modos de vida dos telespectadores.

O momento concomitante vivido entre as instâncias de produção e reconhecimento do telejornal no intervalo de tempo de duração do programa aliado às performances dos sujeitos de fala e elementos de composição audiovisual que instauram constante diálogo com o telespectador respondem pelo sentido de cotidianidade proposto por Martín-Barbero (2008a). Como foi identificado nos trajetos analíticos desta tese, as referências ao sentido de experiência cotidiana do telejornal se valem justamente da interpelação do outro (espectador-interlocutor) por figurativizações dos programas (apresentadores, repórteres, comentaristas) que performam sujeitos de fala de modo a convocar relações de proximidade, distanciamento, intimida-

de, autoridade, como numa conversa ordinária. A interlocução proposta se configura justamente num tempo simultâneo que, por sua vez, conforma um espaço virtual de interação, existente apenas como manifestação de um *aqui* possibilitado pela duração da transmissão direta, na qual são acolhidos os sujeitos do processo comunicativo.

A *simulação do contato* e a *retórica do direto*, portanto, estruturam a própria configuração espaço-temporal da cena comunicativa dos telejornais de modo a forjar um momento partilhado, familiar, próximo, vivido simultaneamente pelas instâncias de produção e reconhecimento da notícia. Nos telejornais de rede brasileiros, o diálogo evocado com a audiência ancora-se numa específica convocação de cumplicidade, da qual fazem parte os sujeitos comunicativos do programa e seus interlocutores, envolvidos numa mesma dimensão temporal: o *aqui e agora* delimitado fisicamente pelos contornos da própria tela e simbolicamente pela experiência de exibição/recepção do telejornal. Dessa forma, a interpelação televisiva feita pelos noticiários vai operar justamente a partir de estratégias que dialoguem com a cotidianidade do espectador num processo contínuo de simulação de um contato de intimidade e partilha com a audiência.

A *temporalidade social*, segunda instância mediadora proposta por Martín-Barbero (2008a), refere-se à organização temporal da TV que irá reproduzir um tempo cotidiano marcado pela ideia de repetição, um tempo que começa, acaba e recomeça, assim como o tempo da vida ordinária. Diferentemente do tempo produtivo da sociedade, valorizado pelo capital, que transcorre e é medido, o tempo da cotidianidade é cíclico, serial, fragmentário. Essa diferenciação, no entanto, torna-se complemento, uma vez que é justamente pela convocação ao tempo da rotina que a TV inscreve a cotidianidade no mercado, transformando-a em mecanismo de rentabilidade. Por isso, sustenta-se que o investimento temporal da TV é na fragmentação da rotina, no sentido de simular tanto a língua do sistema produtivo, quanto a das constituições populares, a do conto, a da canção e a da própria oralidade (2008a, p.298)<sup>135</sup>.

Quando busca referências materiais para demonstrar esse tipo de organização temporal própria da linguagem televisiva, o autor recorre à noção de *palimpsesto* relacionada, nesse momento, a um “emaranhado de gêneros” (2008a, p.298). Nesse quesito, reside outra pista da importância que a obra adquire na abordagem das mediações. Aproximando a noção de texto

---

<sup>135</sup> Em *América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social*, Martín-Barbero (1995) amplia esta noção de temporalidades em referência não apenas ao “tempo na TV”, mas a multiplicidade de ritmos e lógicas temporais vividas por cada sociedade. Esse alargamento da noção de *temporalidade social* é pautado na teoria de Raymond Williams (1979), referência que se torna clara quando o autor chama atenção para o fato de que diferentes contextos sociais convivem com formações culturais arcaicas, residuais e emergentes (MARTÍN-BARBERO, 1995, p.44).

televisivo à de programa, abordagem acolhida por esta tese, Martín-Barbero afirma que cada texto remete seu sentido à articulação de gêneros e tempos, e, enquanto tempo ocupado, cada programa promove articulações com o *palimpsesto*, replicando-se e reenviando-se uns aos outros.

No que diz respeito à experiência social com o tempo, o telejornal reproduz em suas diversas instâncias (nas performances dos apresentares na bancada e repórteres *in loco*, nos cenários e vinhetas, nas articulações entre imagem e áudio e nos modos de organizá-los na montagem de um VT etc.) um tempo familiar reconhecido pela audiência como marcador da vida cotidiana. Assim, se na TV a visão predominante é aquela que provoca efeito de imediatez e concomitância de ações, traços que dão forma ao cotidiano, o sentido de tempo presente, traduzido enquanto atualidade jornalística, atua como uma espécie de referência de mundo partilhado e, portanto, reconhecido como real. Pelas configurações materiais e simbólicas dos noticiários, são instaurados efeitos de instantaneidade, sentido relacionado à sensação de proximidade entre o tempo dos fatos e o tempo de sua produção de sentido (quando é construído, exibido e consumido enquanto notícia, ou seja, enquanto acontecimento do mundo), e simultaneidade, referente a uma correspondência entre o momento da construção noticiosa (independentemente do tempo do fato) e o momento da sua significação no diálogo com telespectador. A partir dessas relações temporais de proximidade e concomitância de ações, o telejornal busca se incluir no movimento de regularidade, simultaneidade, fragmentação e imediatez que demarca nossas ações mundanas.

Ao mesmo tempo, a mediação operada pelo telejornal, ao reproduzir relações e temporalidades próprias da vida cotidiana, institui adesão por parte do espectador porque convoca estratégias de reconhecimento público. Aqui impera o terceiro lugar de abordagem da mediação televisiva proposta por Martín-Barbero: a *competência cultural*, cuja conceituação se apoia no pressuposto de que os usos e os sentidos que os espectadores produzem em relação aos textos televisivos dependem de um reconhecimento de marcas e ações decorrente da memória que une as instâncias interlocutoras, o que explica a centralidade do conceito de gênero nesta discussão.

A *competência cultural* é diretamente relacionada ao reconhecimento do gênero, visto como uma negociação que põe em relação os sistemas de produção e de consumo, os formatos e os modos de ler e usos. Os gêneros são vistos como uma dimensão de mediação que dá conta de parte do processo de produção de sentido dos textos midiáticos ao mediar as expectativas do público em relação à maneira como estes foram configurados e devem ser interpreta-

dos. Martín-Barbero (2008a), valendo-se da tradição pragmática, entende o gênero como estratégia de comunicabilidade, que vai nos permitir pensar nos processos comunicativos não apenas a partir das mensagens, mas da interação com o espectador. Isso implica reconhecer que os gêneros atuam na interação entre as lógicas de produção e reconhecimento, configurando textos a partir da competência cultural do receptor.

A consideração acerca da competência cultural do público é crucial para a compreensão do modo como o telejornal recorre e atualiza marcas discursivas do jornalismo com base numa certa expectativa da audiência. Ao associar a competência cultural ao reconhecimento do gênero, visto, a princípio, como uma negociação que põe em relação os sistemas de produção e de consumo, entende-se que os usos e os sentidos que os espectadores produzem em relação aos textos televisivos dependem do reconhecimento de marcas decorrente da memória que une as instâncias interlocutoras. Por isso, a consideração acerca da competência cultural do público é central para a compreensão do modo como o telejornal recorre e atualiza marcas discursivas do jornalismo com base no tipo de interlocução proposta.

Para fundamentar sua tese, Martín-Barbero recorre a Paolo Fabbri (1973), pensador italiano que, no campo da semiótica, trabalha a ideia de gênero como uma unidade da cultura midiática, posicionando o conceito como uma chave para a interpretação da especificidade do cultural no massivo. Mesmo situado numa tradição de análise textual do gênero, Fabbri, já nesse trabalho publicado no início dos anos 1970, busca situar a demanda de mercado por parte do público e do meio e as respectivas lógicas de produção no nível do gênero. Nessa perspectiva, defende que “é a percepção do tipo que leva o pesquisador ao sentido latente dos textos midiáticos, e este emerge nas regras do jogo em conjunto e não em um texto-ocorrência”<sup>136</sup> (FABBRI, 1973, p.18). Afasta-se, portanto, da perspectiva de que as regras das gramáticas de produção se restringem aos textos, como prevê as análises eminentemente textuais, sustentando que a produção de sentido dos textos, em articulação com os gêneros, remeteria a outras instâncias, não só outros textos da cultura massiva, mas, e principalmente, às lógicas de produção e de apropriações por parte da recepção.

No diálogo com a obra de Paolo Fabbri, é possível encontrar mais um indício que corrobora a defesa de que a mediação, se não se confunde com meios e textos, passa por eles, é materializadas nas obras da cultura de massa. Nesse processo, o conceito de gênero ganha posição privilegiada:

---

<sup>136</sup> Tradução minha para: “Per il ricercatore è attraverso la percezione del genere che si accede al senso latente di testi massmediatici; questo affiora nel gioco delle regole d'assieme e non in un testo-occorrimto”. (FABBRI, 1973, p.18).

Assim como a maior parte das pessoas vai ao cinema para ver um filme, ou seja, um filme policial ou de ficção científica ou de aventuras, do mesmo modo a dinâmica cultural da televisão atua pelos *seus gêneros*. A partir deles, ela ativa a competência cultural e a seu modo dá conta das diferenças sociais que a atravessam. (MARTÍN-BARBERO, 2008a, p.300)

Essa argumentação sobre os textos como lugares impregnados por marcas de gênero e, portanto, objeto de investigação das articulações propostas na abordagem da mediação é aprofundada no tópico seguinte. Por hora, ocupamo-nos em redesenhar, seguindo as pistas deixadas por Martín-Barbero, a princípio, em *Dos Meios às Mediações*, o lugar da obra na análise das mediações culturais. Pistas que, apesar dos outros deslocamentos feitos pelo autor ao longo de seu percurso intelectual, reaparecem em trabalhos posteriores (MARTÍN-BARBERO, 2008b, 2004a, 2004b, 1995). Nessa compreensão reside o pressuposto central da apropriação teórico-metodológica proposta por esta tese: contemplar as formas expressivas do telejornal na perspectiva da mediação, a qual convoca uma complexa trama de lógicas, formatos, competências e matrizes culturais, que pode ser observada no marco dos textos e é formulada na tentativa de olhar o lugar de articulações, ou seja, impõe-se como um modelo de análise do processo comunicativo.

O sentido de mediação é tomado, nessa perspectiva, como o lugar onde se dá a relação entre os meios e o público, entre os sistemas significantes da produção e da recepção, entre as culturas e os diferentes formatos; é o local de interação cultural, tecnológica e cotidiana que ocorre através de um determinado produto da cultura contemporânea (um programa televisivo, um filme, um livro, um CD etc.). A apropriação analítica desse lugar, quando visto através dos textos midiáticos, pauta-se no entendimento da produção de sentido enquanto processo comunicativo, o que explica a aproximação de Martín-Barbero, e também da abordagem aqui proposta, com a pragmática (MARTÍN-BARBERO, 2008a, 2008b, 2004a, 1995), principalmente quando é marcada posição em relação ao conceito de gênero televisivo, foco de interesse da discussão a seguir.

## 1.2 GÊNERO TELEVISIVO NO CENTRO DO MAPA DAS MEDIAÇÕES

O conceito de gênero vem ganhando espaço no campo da comunicação enquanto uma

profícua ferramenta para a análise dos produtos da cultura midiática. Conceber gênero como categoria analítica (FEUER, 1992) ou conceito metodológico (GOMES, I., 2010, 2011), perspectiva assumida por esta tese, implica considerá-lo como uma formulação teórica que prova validade no campo de análise empírica. Nesses termos, atua como uma espécie de lugar de articulação entre diversos produtos midiáticos e práticas sociais que ganha centralidade quando se busca interpretar os processos comunicativos. Especificamente, o empenho em examinar as marcas constitutivas de produtos e linguagens do telejornalismo, iniciado na pesquisa de mestrado junto ao Grupo de Pesquisa Análise de Telejornalismo, vem apontando para o espaço de desenvolvimento de reflexões acerca da relevância do conceito de gênero televisivo e das formas de expressão colocadas ao seu dispor para a construção de um caminho metodológico de análise das produções midiáticas contemporâneas.

Tendo origem nas discussões literárias, a ideia de gênero foi inicialmente concebida como tipo de texto institucionalizado que funciona como horizonte de expectativas para os leitores e modelos de escritura para os autores (TODOROV, 1980, p.49). Esses tipos textuais constitutivos de discursos reconhecidos socialmente são assim tomados enquanto categorias representativas de tendências estáveis e organizadas de cada esfera de utilização da língua. Nos termos de Bakhtin (1992), apesar de variar de acordo com as atividades humanas, os gêneros preservam continuidades que também permitem defini-los como tipos específicos. Essa concepção é responsável por instituir o entendimento tradicional de gênero enquanto modelo discursivo estável de produção e reconhecimento operado no interior das obras a partir de elementos textuais formais que servem como referência para sua classificação.

Quando o conceito de gênero é apropriado para pensar os produtos midiáticos, especificamente a televisão, o referencial tomado, pelo menos a princípio, deriva dessa concepção literária responsável por pautar a ideia de fórmula, convenção e repetição que estariam postas nos textos. Nesses termos, “a abordagem de gênero nos estudos de televisão é uma forma de teorizar como programas televisivos são classificados e organizados. Isso inclui a consideração dos códigos e convenções no interior e entre os programas”<sup>137</sup> (CASEY et al., 2002, p.135). Tal abordagem, fincada numa perspectiva estruturalista, define gênero a partir do sentido de rigidez de tipos discursivos identificados no nível textual, o que deixa de fora articulações com contextos culturais, sociais e políticos, impedindo a avaliação de marcas de transformações e rupturas no diálogo com marcas de institucionalização dos gêneros. Por esse en-

---

<sup>137</sup> Tradução minha para: “the genre approach within television studies is a way of theorizing how television programs are classified and organized. It includes a consideration of the codes and conventions within and between television programs” (CASEY et al., 2002, p.135).

tendimento, se utilizarmos, por exemplo, a proposta de Jones (2008), que reúne na categoria *talk genre* tipos de programas que se organizam em torno de um elemento discursivo comum, a conversação, é de se perguntar, como sugere Itania Gomes (2011), qual a produtividade, para a análise televisiva, de classificar programas tão díspares, como o *talk show*, o telejornal e o *reality show*, como do mesmo gênero?

Por outro lado, mesmo em perspectivas mais afinadas com os estudos culturais, que buscam dar conta de relações contextuais que contribuem para o reconhecimento de um gênero, é possível identificar o movimento contrário, quando este é adotado como um pressuposto pré-textual para análise das relações de poder e constituição de representações identitárias. Butsch (2008), por exemplo, toma os *sitcoms* americanos produzidos ao longo de quatro décadas como pretexto para traçar características dos estereótipos masculinos e femininos relacionados a distintas representações de classe desse período, mas não nos mostra como tais representações são construídas pelos elementos expressivos e poéticos das produções televisivas citadas.

Interessa-nos, em sintonia com o trabalho mais recente de Itania Gomes (2010; 2011), formular o debate, no nível teórico, sobre gênero televisivo que nos permita, no nível empírico, analisar os processos comunicativos através dos quais operam articulações entre cultura, sociedade e política sem abrir mão da interpretação das obras (os programas televisivos) nas quais tais relações se dão. Ao investigar especificamente o telejornalismo, no marco dos estudos culturais, busca-se no conceito de gênero uma categoria analítica que permita reconhecer regularidades e especificidades que organizam o cenário televisivo em formas socialmente reconhecidas, mas sem se limitar à mera classificação dos produtos. Isto porque os gêneros atuam como práticas construídas historicamente encarnadas nos formatos midiáticos pela articulação entre marcas textuais e discursivas, mas também culturais, hábitos de consumo e estratégias comerciais que estão em permanente transformação. Como sustenta Feuer (1992), os gêneros não possuem uma natureza intrínseca, sua própria coerência interna é fruto de um processo de construção, por isso não se pode considerá-lo como um conceito abstrato, mas como algo que existe empiricamente (1992, p.144).

Pensar em gêneros televisivos é pensar em regras históricas conformadas e pactuadas socialmente que funcionam como referência no processo de geração de sentido para os sistemas de produção e de recepção justamente porque são constantemente atualizadas nos diferentes programas. No caso do recorte analítico feitos por esta tese, o conceito é posicionado como uma categoria analítica que nos possibilita dar conta dos processos comunicativos ope-

rados pelos textos televisivos estudados. Ao refletir sobre formas expressivas dos telejornais nacionais, estas são concebidas como estratégias de construção do gênero telejornalismo, ou seja, como marcas partilhadas pelas esferas produtoras e de consumo da notícia que possibilitam que programas ditos jornalísticos sejam reconhecidos como tais.

No processo de construção do conceito de gênero como norteador metodológico da operação interpretativa proposta, um primeiro movimento que se deve fazer é a diferenciação, no âmbito mesmo dos trabalhos sobre telejornalismo desenvolvidos no marco dos estudos culturais, entre gênero discursivo e o que estou tomando como gênero midiático (JANOTTI JR., 2006), que na abordagem da televisão é traduzido por gênero televisivo (GOMES, I., 2011).

Quando incorporada pelas discussões sobre as produções jornalísticas e suas recepções, a noção de gênero, pensada a partir dos *cultural studies* como uma instituição culturalmente definida que é constituída e atualizada com base em uma determinada época e contexto social, é usada inicialmente para interpretar a notícia enquanto gênero discursivo. Jensen (1986) aborda a notícia como uma forma específica de conhecimento, que opera como uma particular construção da realidade, cuja matéria prima (a informação) faz referência aos acontecimentos do mundo real que necessitam de divulgação periódica<sup>138</sup>. Numa perspectiva semelhante à proposta por esta tese, o autor destaca o caráter recente do fato, a atualidade, o que inclui a rapidez de sua divulgação, e o sentido de relevância pública como aspectos fundamentais da notícia. Sua reflexão sobre o gênero notícia também contempla a estrutura jornalística. Tomando o meio televisivo como exemplo, identifica certas estratégias usadas no interior dos programas para que o telespectador reconheça marcas de regularidade e identifique aquele material como jornalístico. Um exemplo desse movimento seria a recorrência à estrutura do *lead* e ao modelo da pirâmide invertida, que coloca as informações prioritárias logo no começo do relato. A objetividade, a imparcialidade, a abrangência de cobertura e a factualidade também são colocadas como estratégias retóricas do tratamento noticioso.

Tal abordagem deixa claro que o jornalismo é conceituado como um gênero discursi-

---

<sup>138</sup> Jensen (1986) conceitua a notícia com base nos três aspectos identificados por Williams (1979) em relação à literatura: *posição, tema apropriado e modo de composição formal*. Na apropriação de Jensen, a *posição* refere-se à postura do autor (jornalista) em relação ao material noticiado, entendida como uma estratégia textual que configura um determinado modo de leitura. Ao construir uma realidade, a notícia posiciona o produtor, o responsável pelo recorte do real, e o receptor, que considera a informação verdadeira, relevante e atual. Já o *assunto adequado* depende do interesse e das expectativas da audiência, o que implica reconhecer a notícia como uma forma comunicativa situada socialmente. Como outros gêneros, as notícias também teriam *modos formais de composição* responsáveis por indicar como se dão os processos de veiculação das informações e seus propósitos, que funcionam como estratégia retórica de articulação entre *endereçador e endereçado*.

vo<sup>139</sup>, premissa da qual Jensen (1986) parte para pesquisar a audiência de diferentes noticiários<sup>140</sup> vistos como manifestações de um mesmo gênero, isto é, dotados de características discursivas comuns. Esses tipos de textos (os programas) são, de fato, configurados por tipos de discursos, neste caso o jornalístico, que os diferenciam, por exemplo, da publicidade ou da ficção. Contudo, a manifestação material de determinado gênero dialoga com as particularidades das diferentes formas de comunicação constituídas em distintas culturas. Ou seja, mesmo que essa noção de gênero (do discurso) remeta à ideia de um conjunto de organizações discursivas recorrentes em diferentes modos de expressões textuais, não se pode desconsiderar a importância dos aspectos materiais, relativos às esferas midiáticas, pelos quais se expressam os gêneros, e dos contextos culturais que envolvem meios, discursos e as instâncias de produção e reconhecimentos destes.

Seria difícil manter essa conceituação de gênero jornalístico para a observação de determinado texto sem levar em conta as particularidades dos meios televisivo, impresso, radiofônico e digital e a forma como estes são apropriados pelas diferentes culturas. Na TV, a conceituação de gênero jornalístico (discursivo) não basta para a observação de determinado programa, quando se desconsideram os recursos expressivos da linguagem televisiva, como transmissão direta, corporificação dos mediadores e fontes, elementos visuais e sonoros etc., os quais modificam, inclusive, os critérios de seleção e tratamento da notícia em relação a outras esferas midiáticas. Ao mesmo tempo, os tipos de apropriações desses dispositivos em articulação com os valores discursivos do jornalismo respondem por questões culturais e históricas, o que nos leva a admitir que a discussão sobre o modo como os sentidos jornalísticos são produzidos pela TV demanda a consideração de práticas e relações possíveis em determinados universos culturais. A semelhança das interações televisivas com o tipo de relação interpessoal característico da cotidianidade brasileira, por exemplo, ressoa nas estratégias de proximidade, cumplicidade e muitas vezes de intimidade com o telespectador acionadas pelos apresentadores e repórteres durante a transmissão do telejornal.

Quando problematizam a noção de gênero para pensar a televisão, Edgerton e Rose (2008) chamam em causa princípios fundamentais para a análise televisiva: a consideração

---

<sup>139</sup> Essa abordagem sobre o gênero jornalístico não se refere à classificação dos gêneros jornalísticos em informativo e opinativo (MARQUES DE MELO, 1985) ou informativo, opinativo e interpretativo (BELTRÃO, 1978) comumente utilizadas nos estudos de jornalismo.

<sup>140</sup> A partir da concepção de notícia enquanto gênero discursivo, Klaus Bruhn Jensen (1986) se dedica, nesse trabalho, ao estudo de recepção. Com o objetivo de conhecer como os telespectadores se relacionam com a notícia, a partir de programas televisivos, o autor realizou pesquisa empírica com o público de diferentes noticiários americanos. Além do trabalho de campo, o estudo incluiu a análise da própria notícia como um gênero, como uma forma cultural específica que estabelece modos e situações de comunicação entre produtor, o *endereçador*, e espectador, o *endereçado* (1986, p.50).

dos textos; a articulação destes com os diversos contextos; o entendimento do gênero como um processo, pois se encontra em constante transformação; e as distintas práticas culturais constitutivas das especificidades da TV, que envolvem indústria, tecnologias, estratégias estéticas, econômicas e expectativas de recepção. Diante desse entendimento, compreender o telejornalismo como gênero televisivo implica considerar seus aspectos discursivos relativos à configuração da notícia como um dos elementos que vão dialogar com diversas outras instâncias textuais e contextuais que reverberam nas suas diferentes manifestações no universo televisivo. Significa também conceber o telejornalismo e suas distintas manifestações, identificadas aqui como formatos ou subgêneros, o que inclui o telejornal, a partir de regras de organização reconhecidas pelas esferas de produção e recepção que estão em permanente processo de transformação.

Nessa perspectiva, os gêneros se relacionam a formas construídas e reconhecidas socialmente a partir das quais se reconhece um produto televisivo (GOMES, I., 2007). Na TV, há diversos tipos de programas que congregam características comuns ativadas pelos sistemas de produção e reconhecimento como, por exemplo, “da teledramaturgia” ou “do telejornalismo”. Os programas jornalísticos são, então, vistos como uma variação específica da programação televisiva, que possui marcas e formatos próprios do campo jornalístico em negociação com o campo televisivo, o que permite articulações com outros gêneros. Telejornais, programas de debate, de entrevista, documentários jornalísticos, programas temáticos (de jornalismo econômico, esportivo, rural, musical, cultural etc.), entre outros, são pensados, nesse contexto, enquanto subgêneros ou formatos do gênero televisivo telejornalismo (ou programa jornalístico televisivo).

A notícia configura o jornalismo como uma instituição reconhecida socialmente a partir de marcas (discursivas) compartilhadas por jornalistas e público, como as noções de interesse público, atualidade e as distinções entre fato e ficção. No telejornalismo, esse discurso específico é estruturado pelos discursos relativos à própria TV, pelos dispositivos textuais do meio e por contextos culturais mais amplos nos quais os programas estão inseridos. Daí a importância de investir no entendimento do telejornalismo como gênero televisivo, conceito concebido a partir de uma aproximação semântica com o de gênero midiático (JANOTTI JR., 2006), o que significa operacionalizar a passagem de uma consideração restrita a aspectos discursivos para uma consideração mais complexa, que articule traços textuais, históricos, culturais e também discursivos das manifestações de gênero, seja no âmbito televisivo, musical, cinematográfico, literário etc.

Tendo a noção de gênero televisivo como referência para o processo de interpretação de formas expressivas do telejornalismo, esta pesquisa toma como marco de análise seu formato (ou subgênero) mais reconhecido, o telejornal, principal referência do jornalismo praticado na TV tanto para a esfera da produção, quanto do consumo. Historicamente, esse subgênero responde por parte da formação da televisão brasileira, que exibiu seu primeiro telejornal, o *Imagens do Dia*, em 20 de setembro de 1950, dois dias depois da sua inauguração no país. Tendo inicialmente a linguagem oral como principal, se não único, dispositivo expressivo – o rádio era referência central para as produções televisivas da época –, o jornalismo televisivo brasileiro foi sendo construído a partir da história cultural dos telejornais; não por acaso o *Jornal Nacional* é o mais antigo e de maior prestígio programa jornalístico em exibição. Com base no desenvolvimento técnico do meio, de contextos socioculturais que permitiram a expansão e popularização da TV brasileira, bem como do seu desenvolvimento econômico e político, historicamente marcado por articulações com as instâncias de poder, e do amadurecimento da própria concepção do jornalismo de inspiração liberal, os noticiários televisivos foram, aos poucos, conformando uma linguagem autônoma. Os programas passam a se estruturar cada vez mais pela exploração das potencialidades da imagem e do som, da transmissão direta, da presença física da figura do mediador e das fontes e por modelos específicos de concepção narrativa, o que justifica a importância da consideração de tais aspectos como marcadores de gênero.

Em relação ao problema de pesquisa proposto por esta tese, sustenta-se que premissas discursivas constitutivas da instituição jornalismo e recursos expressivos possibilitados pelo desenvolvimento tecnológico da televisão são construções culturais historicamente situadas, o que nos leva a admitir o telejornalismo como uma forma cultural. A notícia é compreendida como gênero do discurso, enquanto um modo específico de tornar pública a informação; o programa jornalístico televisivo (ou telejornalismo) é concebido como gênero televisivo, o que implica a consideração de estratégias específicas de lidar com a notícia na TV; e o telejornal é tomado enquanto subgênero (GOMES, I., 2007), constituindo-se como uma das manifestações materiais do gênero telejornalismo que virtualizam suas marcas discursivas, textuais e culturais. Essa aceção articula as dimensões técnicas, sociais e culturais do telejornalismo em sintonia com Raymond Williams (1997), que concebe a TV como um meio tecnológico e como forma cultural, dando ênfase às apropriações que as pessoas fazem da televisão em determinados contextos sociais e históricos.

Partindo desses pressupostos, convoca-se uma noção de gênero televisivo que possa

ser útil para discutir o jornalismo televisivo não enquanto categoria estática ou tipologia da programação televisiva, mas enquanto processo de produção de sentido, cujas especificidades discursivas, midiáticas e culturais derivam de “inter-relações entre uma variedade de práticas criativas, tecnológicas, industriais, institucionais e de relações de recepção”<sup>141</sup> (EDGERTON, ROSE, 2008, p.7). Acredita-se que as formulações de Jesús Martín-Barbero relacionadas às mediações culturais podem iluminar esse percurso para o entendimento do gênero como estratégia de comunicabilidade.

Apesar de não ter o gênero como foco central de interesse, em sua discussão sobre as mediações televisivas, pensadas como pontos de articulação entre cultura, sistemas da produção e da recepção, capazes de oferecer um caminho metodológico para o entendimento dos fenômenos culturais midiáticos, Martín-Barbero localiza o gênero como uma estratégia que põe em relação o meio e suas audiências. Os gêneros inscritos nos e pelos textos operam na interação entre as lógicas de produção e de reconhecimento, e configuram formas midiáticas reconhecidas culturalmente. Afastando-se da noção baseada na teoria literária do gênero como propriedade exclusivamente textual, bem como da sua redução taxonômica, empreendida pelo estruturalismo, os gêneros são posicionados como estratégias de interação comunicativa que operam seus sentidos a partir do vínculo com a cultura e a sociedade.

Espécie de camada de mediação cultural, que produz sentido enquanto estratégia de comunicabilidade, o gênero materializa-se nos diversos textos da cultura midiáticas. Isto não significa identificá-los pelas estruturas internas presentes *nos* textos, mas pela convocação que fazem, *pelos* textos, sendo menos uma questão de estrutura e mais de articulações culturais vistas como competências partilhadas na cultura (MARTÍN-BARBERO, 2008a, 1995). Aqui reside a centralidade da ideia de processo comunicativo, o que explica por que, quando marca posição em relação ao gênero e à competência comunicativa que este impõe sobre as instâncias de produção e reconhecimento das formas midiáticas, Martín-Barbero recorre à pragmática para pensar na articulação comunicacional como um processo de negociação de sentido. É como uma estratégia de comunicabilidade, que nos permite observar os processos comunicativos não simplesmente a partir das mensagens, mas da interação entre texto, leitor e contextos, que os gêneros são concebidos, e são suas marcas de comunicabilidade que fazem um gênero ou gêneros presentes e analisáveis nos textos (MARTÍN-BARBERO, 2008a, p.303).

Tal perspectiva pressupõe uma redefinição do modo de lidar com os textos midiáticos quando concebo o gênero como categoria analítica, uma vez que estes não seriam mais abor-

---

<sup>141</sup> Tradução minha para: “interrelationship between an assortment of creative, technological, industrial, institutional, and reception-related practices” (EDGERTON, ROSE, 2008, p.7).

dáveis em termos de semântica ou sintaxe, mas de uma de uma pragmática que pode dar conta de como opera seu reconhecimento numa comunidade cultural (MARTÍN-BARBERO, 2008a, p.304). No âmbito semiótico, Fabbri (1999) também reivindica uma abordagem que leve em conta uma pragmática imanente ao texto, contemplando o modo como o contexto se inscreve textualmente e opera na sua produção de sentido. A diferença é que, enquanto este autor sustenta uma pragmática inscrita no texto, Martín-Barbero, legitimado pelo seu campo de investigação, refere-se a contextos históricos e culturais mais amplos atualizados pelas mediações que perpassam os textos.

Esse entendimento permite que se avance na teoria dos gêneros como estratégias de comunicabilidade tendo como referência, num primeiro momento, a noção de gênero midiático (JANOTTI JR., 2006), e, num segundo, a de gênero televisivo (GOMES, I., 2011). As duas concepções, herdeiras das formulações de Martín-Barbero, são sustentadas pela ênfase nos processos comunicativos e abarcam tanto traços discursivos, quanto textuais e contextuais das manifestações de gênero para a interpretação da produção de sentido dos produtos midiáticos. Janotti Jr., do campo dos estudos da música popular massiva, busca na sociossemiótica uma referência para construir uma noção mais ampla de gênero que seja operacionalizada no nível textual. Já Itania Gomes, num movimento complementar ao do primeiro autor, toma o mapa das mediações (MARTÍN-BABERO, 2008b, 2004a) como um caminho metodológico para a abordagem da obras televisivas na sua vinculação com a cultura, a política e a sociedade.

Janotti Jr. (2006) parte da premissa de que o reconhecimento do gênero como elemento analítico no campo da comunicação implica a consideração de fatores relacionados às condições de produção e reconhecimento dos produtos midiáticos. A dinamicidade dos gêneros corresponde, assim, à interação entre os elementos que envolvem o trinômio produção/circulação/consumo. Isso porque os gêneros midiáticos atuam como modos de mediação entre estratégias de produção, modelos e usos que os receptores fazem dos produtos, sempre pautados em convenções culturais. Para o autor, o gênero midiático se constitui, a partir elementos textuais, sociológicos e ideológicos, como uma espécie de espiral que vai dos aspectos ligados ao campo da produção às estratégias de leitura inscritas nos produtos midiáticos através dos quais os ouvintes, espectadores e leitores teriam acesso a ele. Tal assunção deixa clara a influência das considerações de Martín-Barbero aliada ao esforço em elaborar a aplicação dessas formulações no âmbito das obras.

É na sociosemiótica, a partir do trabalho de Eliseo Veron (1998)<sup>142</sup>, que o autor encontra um possível caminho para operacionalizar o conceito. Com base na consideração dos textos midiáticos a partir de articulação entre sujeitos do discurso e contextos sociais, Janotti Jr. (2006) aponta para a necessidade de contemplar as materialidades das obras e dos meios, vistas como ponto de partida de todo o estudo empírico da produção de sentido, bem como das condições de produção inseridas nos produtos que acionam competências de consumo. Nesse esforço, entra em jogo a relação entre estratégias de leitura e um determinado contexto histórico cultural, o qual evoca o pressuposto de que toda produção de sentido remete ao campo social e todo fenômeno social é um processo de produção de sentido (VERON, 1998). Esse entendimento assegura que as análises das produções midiáticas levem em conta os contextos e convenções sociais pelos quais ocorre a geração de sentido e cujas marcas estão inscritas nos produtos e orientam as expectativas dos espectadores/leitores/ouvintes em relação a estes. Não se trata, portanto, de uma abordagem imanente ou externa aos textos e sim das inter-relações que os produtos mantêm com seus contextos, cuja ênfase, na abordagem assumida por Janotti Jr., recai sobre as condições de produção.

Com isso, ratifica-se a intenção de localizar o gênero, conforme Jesús Martín-Barbero, não como propriedade dos textos, mas como algo que passa pelos textos, como uma estratégia de comunicação relacionada aos vários universos culturais, como um “lugar-chave da relação entre matrizes culturais e formatos industriais e comerciais” (MARTÍN-BARBERO, 1995, p.66). Nesta formulação está a principal pista para a compreensão da abordagem desenvolvida por Itania Gomes (2011) sobre a noção de gênero televisivo. Num mesmo movimento de buscar um caminho metodológico para operacionalizar o conceito, especificamente a favor da análise do telejornalismo, a autora posiciona a noção de gênero no centro do mapa das mediações esboçado por Martín-Barbero no *Prefácio à edição espanhola de Dos Meios às Mediações* (2008b) e consolidado em *Ofício de Cartógrafo* (2004a).

A aposta original de Martín-Barbero é produzir um caminho metodológico, figurado mesmo na forma de um mapa, que simbolicamente represente uma espécie de território de abordagem das relações contemporâneas entre comunicação, cultura e política. O esquema proposto move-se sobre dois eixos, um diacrônico – histórico e de duração mais extensa –

---

<sup>142</sup> Segundo Eliseo Veron (1998), o objetivo de uma sociosemiótica é dar conta das condições de produção e reconhecimento de um texto. Tal perspectiva parte de discursos sociais e trata de compreender suas propriedades e seus modos de funcionamento em um determinado contexto. Essa abordagem analítica não contrapõe a análise interna do texto à análise do contexto social à medida que se volta para o entendimento dos regimes de troca entre sujeitos enunciativos a partir da articulação entre um modo de enunciação e um certo lugar social. Dessa forma, Veron reivindica a importância da observação dos vestígios textuais das condições de produção e reconhecimento que tornam possível a partilha de valores e a consequente produção de sentido.

entre Matrizes Culturais (MC) e Formatos Industriais (FI), e um sincrônico entre Lógicas de Produção (LP) e Competências de Recepção (CR).



**Figura 31:** Reprodução do Mapa das Mediações de Martín-Barbero

Martín-Barbero deixa clara a preocupação com as relações entre matrizes históricas e formatos industriais, já trabalhadas inicialmente em *Dos Meios às mediações*, concebidas no mapa num eixo diacrônico, o qual representa seu esforço em entender as produções midiáticas como construções culturais que transitam e evocam distintas temporalidades, nos termos de Williams (1979). Ao mesmo tempo, num movimento sincrônico, atuam as lógicas de produção e reconhecimento, atreladas aos meios e formatos, fundamentais para o desvendamento dos sentidos conformados na e pela cultura massiva. As três formas de mediação pensadas anteriormente para a análise televisiva – *cotidianidade familiar*, *temporalidade social* e *competência cultural* (MARTÍN-BARBERO, 2008a) – dão origem a quatro novos regimes de mediação cultural, apropriados por esta tese no marco televisivo, responsáveis por interligar as quatro instâncias do mapa. São eles: *institucionalidade*, *socialidade*, *tecnicidade* e *ritualidade* (MARTÍN-BARBERO, 2008b, 2004a).

Aqui reside a chave para realizar o movimento analítico pretendido pela ideia de processo comunicativo. O próprio desenho do mapa é uma tentativa de evitar fragmentação do exame ora dos cenários de *cotidianidade*, sem relacioná-los a materialidades midiáticas; ora dos formatos industriais em si, pela estrutura interna das obras, ignorando relações com a cultura, o mercado produtivo, os modos de recepção; ora das lógicas e sistemas produtivos, desconsiderando a partilha, os usos socioculturais e os próprios textos; ora apenas da recepção, descontextualizando-a do modo como se inscreve nos produtos e lógicas de mercado. Ao contrário, busca-se dar

conta das articulações entre tais lógicas, mesmo que o foco analítico esteja mais voltado para uma ou outra instância, o que parece pressuposto para a apropriação do que entendo por processo comunicativo.

Valendo-se deste *insight* de Martín-Barbero, Itania Gomes (2010, 2011) posiciona gênero televisivo no interior do mapa enquanto categoria através da qual podem se interpretadas as relações entre comunicação, cultura, política e sociedade acionadas por formatos industriais em sua vinculação com matrizes culturais e pela articulação sincrônica entre os sistemas produtivos e as lógicas e expectativas da audiência de modo a compreender o que caracteriza por “totalidade do processo comunicativo” (GOMES, I., 2010, p.2). A proposta da autora é ilustrada no desenho a seguir, que representa sua apropriação do mapa das mediações.



**Figura 32:** Conceito de gênero no centro do Mapa das Mediações conforme Itania Gomes.

Pelo mapa das mediações, as matrizes culturais se relacionam às lógicas de produção pelas *institucionalidades* e às competências de recepção pelas *socialidades*. O movimento de *institucionalidade* dirige nosso olhar para a regulação dos discursos públicos, as ações e valores instituídos que afetam os meios, o Estado, as organizações sociais, as empresas e o cidadão. A análise do gênero telejornalismo pode convocar, por exemplo, a consideração dos discursos oficiais que constituem o jornalismo, ou seja, os valores pactuados pelos sistemas produtivos e que foram construídos socialmente, como princípios éticos, regras de conduta, parâmetros de avaliação da notícia, em associação com a configuração da grade televisiva, legislação e políticas de radiodifusão etc.

Mas é partir das *socialidades*, entendidas como a “trama de relações cotidianas que te-

cem os homens ao se juntar” (MARTÍN-BARBERO, 2004a, p.230), que tais práticas e valores institucionalizados adquirem sentido social. Assim, se a *institucionalidade* nos diz sobre a produção de discurso público, a *socialidade* responde pelas apropriações coletivas desses discursos no mundo da cotidianidade, pelos “processos de interpelação e constituição dos sujeitos e identidades” (2004a, p.230). Compreendida como local de ancoragem da práxis comunicativa, essa mediação revela as relações cotidianas estabelecidas pelo consumo midiático num determinado contexto social. Vê-se aqui um diálogo com o conceito de *cotidianidade familiar* anteriormente apresentado no sentido de que, ao abordar o telejornalismo, é possível entender as *socialidades* a partir dos modos com que são produzidos significados sobre o mundo mediante reconhecimento público e adesão social de um determinado grupamento coletivo que se define enquanto espectador: “o cidadão brasileiro”, “o cidadão baiano” ou, de maneira mais específica, “a dona de casa”, “o jovem estudante”, “o empresário”, “o interessado por esporte” etc. Esse processo inclui os modos com que o jornalismo e a televisão se inserem nas práticas cotidianas e são incorporados por estas. Nesse duplo movimento, o consumo telejornalístico se projeta, por exemplo, nas marcações temporais da vida ordinária, representações de sujeitos, práticas e hábitos sociais, agendamentos e enquadramentos temáticos que se relacionam a uma dada matriz cultural pactuada pelos receptores e as demais instâncias do processo comunicativo.

No mapa, os formatos industriais apresentam-se articulados às competências de recepção pela *ritualidade* e às lógicas de produção pela *tecnicidade*, mediações que ganham destaque nesta tese, cujo foco de abordagem se concentra em formas televisuais do jornalismo observadas no marco textual e entendidas como resultado da articulação entre valores discursivos e dispositivos expressivos da TV. O sentido de *tecnicidade* não se relaciona à ideia de mero aparato tecnológico, mas à competência na linguagem (MARTÍN-BARBERO, 2004, p.237), às materialidades no discurso que remetem à constituição de gramáticas específicas que vão dar origem aos formatos industriais, nos quais estão as obras, ou seja, os produtos midiáticos. Afasta-se, portanto, da noção de técnica como mero aparato, recuperando o original sentido do termo grego *techné*, que remetia ao saber fazer, à habilidade de expressar, argumentar através de formas materiais, destreza esta que se atualiza com base nos novos modos de lidar com a linguagem, novas textualidades, novas formas de expressão e recepção. Assim, a *tecnicidade* nomeia o que na sociedade não é simplesmente da ordem do instrumento, mas também da ordem dos saberes, da constituição de práticas, dos modos de percepção social, é aquilo que, empiricamente, articula inovação discursiva e transformação material.

Em *Os exercícios do ver* (2004b), Martín-Barbero, ao lado de Germán Rey, dedica-se a explorar especificamente a ideia de *tecnicidade*, ao lado do que denomina de *visualidade*<sup>143</sup>, como um lugar metodológico para a abordagem das mediações televisivas. A *tecnicidade* é colocada enquanto dimensão contemporânea da visualidade, da constituição de um novo *sensorium* como previu Walter Benjamim no século XX. Quando discutem, por exemplo, o papel da televisão nos modos de transformação da informação no entorno educacional, sustentam que, apenas assumindo a *tecnicidade midiática* como dimensão estratégica da cultura, a escola pode, hoje, se inserir nos processos e mudanças atuais da sociedade, constituindo formas de participação cidadã, e interatuar com os novos campos de experiência, nos quais se processam essas mudanças, aquelas relacionadas a realocização das identidades, hibridizações das ciências, das artes e dos audiovisuais, reorganização dos saberes a partir do fluxo de rede etc. (MARTÍN-BARBERO & REY, 2004b, p.63).

Em relação ao gênero televisivo telejornalismo, quando posto no centro do mapa, a *tecnicidade* se refere à destreza no uso da linguagem televisiva, à capacidade de traduzir discursos que se estabelecem enquanto *institucionalidades* e são traduzidos pelas *socialidades*. São as competências organizacionais e comunicativas configuradas em formas materiais, em produtos. Nesse caso, é possível posicionar o telejornal enquanto formato industrial do telejornalismo cujas *tecnicidades* são as formas materiais e simbólicas de lidar com a notícia na TV, as quais, através dos programas, dizem sobre regimes de presença e de presente, sobre trocas conversacionais, modos de representação do público, sobre o poder de vigilância e revelação das diversas esferas sociais que definem o jornalismo como instituição e forma cultural. Articulam-se, portanto, às *socialidades*, mediações pelas quais reconhecemos a experiência coletiva da vida cotidiana, e às *institucionalidades*, lugares de legitimação do discurso jornalístico. As formas materiais e simbólicas do telejornal – objeto de interesse desta tese, entendidas enquanto *tecnicidades* e não mero aparato técnico – articulam-se aos valores do campo e estão enraizadas na estrutura mesmo da vida cotidiana, impondo-se como regime de *visualidade*. Regime este que encontra fundamento e razão de ser justamente a partir do modo como são convocadas, pelas textualidades telejornalísticas (os programas), as lógicas e expectativas de consumo através do que Martín-Barbero denomina de *ritualidades*.

A mediação da *ritualidade* refere-se àquilo que, no processo comunicativo, configura os

---

<sup>143</sup> *Tecnicidade* e *visualidade* são concebidas de modo articulado. Ao recusar a visão instrumental da *tecnicidade* – hegemônica entre os estudos de comunicação – Martín-Barbero reconhece esta mediação como um novo regime de *visualidade*, isto é, como forma de acesso e constituição de sentido às coisas do mundo. Ao se apresentar enquanto dimensão enraizada nas estruturas da vida cotidiana, a *tecnicidade* seria responsável por alterar o estatuto epistemológico do “ver”.

nexos simbólicos, ou seja, é o que estabelece as regras do jogo de significação para tornar possível a constituição dos sentidos dos formatos industriais (MARTÍN-BARBERO, 2004a, p.323). Não por acaso relaciona os produtos midiáticos à recepção, uma vez que permite observar as trajetórias de leituras, os usos e apropriações dos meios convocados pelos textos. Assim, constituem “as gramáticas de ação – do olhar, do ouvir e do ler – que regulam a interação entre os espaços e os tempos da vida cotidiana e os espaços e os tempos que conformam as mídias” (MARTÍN-BARBERO, 2008b, p.19). Mas o autor chama atenção que não se trata aqui de um mero processo de dar significação às mensagens, as *ritualidades* se referem aos sentidos produzidos na relação com os interlocutores num movimento de dar conta dos modos de interação e contextos acionados pelos textos, perspectiva que alude claramente a um olhar pragmático. Há aqui uma estreita relação com a ideia de *competência cultural e cotidianidade familiar*, uma vez que esta mediação aciona condições sociais de gosto, posses e saberes de gênero, hábitos de convivência com a cultural oral, letrada, audiovisual etc.

Assim, se as gramáticas discursivas estão nas *tecnicidades*, nas *ritualidades* aparecem as gramáticas de uso. Nessa perspectiva, é possível entender as *ritualidades* como os modos pelos quais *socialidades* são acionadas através dos formatos industriais, já que os consumidores se relacionam com os programas a partir do reconhecimento de valores, hábitos discursivos, práticas sociais. No caso específico do telejornalismo, esse reconhecimento responde pela própria certificação e legitimação das suas enunciações e enunciados. Em todo processo gerativo de sentido do telejornalismo e do jornalismo atuam estratégias discursivas, materiais e expressivas, e também narrativas, de interação com um “outro” pautadas no acionamento de competências de recepção culturalmente partilhadas através das quais se busca legitimação social, condição para a interação proposta.

A partir das formas materiais do telejornal, numa inequívoca aproximação com a ideia de *tecnicidade*, busca-se adesão justamente pelas performances corporais e encenações dos sujeitos de fala, elementos audiovisuais, veiculação ao vivo que configuram temporalidades, modelos de conversação, representações de tipos sociais, espaços e escolhas plásticas relacionados aos modos de vida cotidianos de uma dada coletividade – identificada pela partilha de gostos, hábitos de audiência e de consumo, relações com territorialidades etc. Isso significa que a atuação social do jornalismo, ou pelo menos o reconhecimento social desta, depende de uma certa habilidade em posicionar o público como interlocutor do processo de interação. Como dito, é este movimento de reconhecimento por parte do público dos valores discursivos do jornalismo e do modo com que estes configuram representações de mundo, de sua cotidia-

nidade, que responde pela certificação e legitimação dos programas acolhidos enquanto “jornalísticos” e cujos enunciados são identificados como “verdadeiros”, “reais”, “atuais”, “críveis”.

Pelo exposto, é possível situar o mapa das mediações como uma tentativa de dar conta, do ponto de vista metodológico, dos processos comunicativos, diferenciando-se do modelo matemático da comunicação ao contemplar conjuntamente discursos instituídos, práticas sociais, linguagens e gramáticas, modos de convocação e apropriações cotidianas. Nessa perspectiva, torna-se claro o caminho oferecido por Martín-Barbero que possibilita Itania Gomes (2010, 2011) convocar o mapa das mediações para o estudo do gênero televisivo.

Em *Dos Meios às Mediações*, o gênero se relaciona às mediações da competência cultural e já é concebido não como mero artifício de produção e taxonomia, mas como estratégia de comunicabilidade que atravessa os produtos midiáticos e, pelos textos, aciona a recepção, funcionando como referência de escritura e de leitura. O autor reivindica a imprescindível relação com os diversos contextos sociais, quando sustenta que os gêneros exigem a construção de uma pragmática que pode dar conta de como, pelos textos, eles operam numa comunidade cultural (MARTÍN-BARBERO, 2008a, p.304). Argumento que reaparece em textos posteriores, quando relaciona o gênero ao funcionamento social dos relatos (MARTÍN-BARBERO, 2004a, p. 161) ou quando o concebe como um estratagema da comunicação enraizado na cultura (MARTÍN-BARBERO, 1995, p.65). Nessa perspectiva, consolida sua original e pertinente indagação sobre o lugar do gênero nas análises sobre a comunicação e a cultura:

A consideração dos gêneros como fato puramente ‘literário’ – e não cultural – e, por outro lado, sua redução a receita de fabricação ou etiqueta de classificação nos têm impedido de compreender sua verdadeira função e sua pertinência metodológica: chave para a análise dos textos massivos e, em especial, dos televisivos. (MARTÍN-BARBERO, 2008a, p.304)

Itania Gomes (2011) leva a cabo a proposta ao posicionar gênero televisivo no centro do mapa das mediações. Nesse movimento, assume o pressuposto barberiano de que a dinâmica cultural da TV atua pelos gêneros, mediação fundamental entre lógicas de produção, formatos, competências de consumo e matrizes culturais. Explorando as consequências dessa proposição, a autora defende que, como estratégia de interação, o gênero ocuparia lugar no mapa no ponto de entrecruzamentos onde seria possível investigar relações entre comunica-

ção, cultura e política. O gênero é, assim, entendido como uma categoria cultural<sup>144</sup>.

Pelo mapa, a configuração do eixo diacrônico nos permite incorporar à análise televisiva a preocupação de Martín-Barbero com as diversas temporalidades vividas pelas sociedades a partir da consideração das gramáticas gerativas dos formatos industriais que se articulam a mudanças tecnológicas e a transformações nos modos de sensibilidade, no mercado, nos hábitos de audiência. Pelo eixo sincrônico, o jogo de sentido produzido no diálogo entre estratégias de produção e competências de recepção se configura pelos modos distintos pelos quais a TV incorpora o tempo, os espaços e hábitos da vida cotidiana.

Numa perspectiva metodológica, Itania Gomes (2010; 2011) propõe tomar o gênero como uma categoria capaz de dar conta do processo inteiro da comunicação, considerando suas fundamentais relações com a comunicação, a cultura, a política e a sociedade e pressupondo que tais articulações atravessam os textos midiáticos, sendo, portanto, materializadas nos diversos programas televisivos que dialogam com determinado gênero.

Compreender o gênero como uma categoria cultural e colocá-lo no centro do mapa das mediações tem a vantagem de permitir compreender os gêneros em sua relação com as transformações culturais, numa perspectiva histórica, e a enfrentar o desafio metodológico implicado na ambição de adotar uma visão global e complexa do processo comunicativo. Nesse caso, acreditamos ser fundamental a concepção de mediação, pensada por Martín-Barbero, mas como **mediação na obra**: como uma determinada obra, um determinado programa televisivo, no processo analítico, convoca nosso olhar para o processo cultural do qual participa. (GOMES, I., 2011, p.127)

---

<sup>144</sup> Para operacionalizar o estudo de gênero como categoria cultural, Itania Gomes (2010) recorre ao trabalho desenvolvido por Jason Mittell, que desenvolve uma teoria especificamente voltada para a televisão. Ao buscar construir uma proposta teórico-metodológica de análise do gênero televisivo, Mittell centra-se numa abordagem cultural e discursiva, que considera os gêneros como grupamentos (discursivos) que atuam nos textos, indústrias e audiências através de práticas (culturais) específicas. O autor aposta no conceito de *formação discursiva*, de Michel Foucault, como uma ferramenta analítica a partir da qual formula cinco princípios para a abordagem cultural do gênero: 1. Considerar os atributos específicos do meio; 2. Negociar com especialidades e generalidades, o que implica transcender os limites textuais, contemplando práticas culturais de audiência, de produção, da crítica, da academia, da política, da sociedade; 3. Pautar-se nas genealogias discursivas, ou seja, no exame dos modos pelos quais várias formas de comunicação disputam definições e sentidos sobre o conceito; 4. Situar os gêneros como uma prática cultural de modo a compreender como operam e são construídos na vida cotidiana; 5. E, por fim, posicionar o gênero no interior de amplos sistemas de hierarquias culturais e relações de poder, o que significa estar atento às políticas de identidade, às hierarquias de diferenciação cultural, numa referência explícita ao conceito de *distinção* de Bourdieu (MITTELL, 2001). Quando incorpora tal perspectiva ao seu protocolo de análise de gênero televisivo, Itania Gomes (2010) procura observar o mapa das mediações justamente a partir das materialidades discursivas, ou seja, das disputas discursivas sobre cada uma das instâncias de mediação (*institucionalidade, socialidade, tecnicidade e ritualidade*). A autora busca em Mittell uma possibilidade de dar conta do mapa de Martín-Barbero. Apesar de reconhecer a validade da proposta que vem sendo trabalhada por Gomes, I. junto ao Grupo de Pesquisa Análise de Telejornalismo, esta tese, devido mesmo ao tipo de problema proposto e ao percurso teórico-metodológico construído, não contempla tal abordagem. Busca-se, no entanto, aproximar-se da metodologia desenvolvido atualmente no Grupo, à medida que o trabalho incorpora o mapa das mediações como um território teórico tomado como referência para a abordagem do objeto de pesquisa.

Essa proposta se coloca como referência metodológica do percurso construído por esta pesquisa para a interpretação de formas expressivas do telejornal entendidas como marcas de gênero responsáveis por virtualizar mediações televisivas. Esta tese, contudo, não trata da análise do gênero telejornal, o que demandaria a abordagem do processo comunicativo como um todo, ou seja, a incorporação das diversas articulações evidenciadas pelo mapa das mediações. Busca-se, numa aproximação com a proposta de Itania Gomes, tomar o mapa como referência metodológica para um trabalho de análise de formas expressivas dos telejornais de rede brasileiro, esforço pelo qual esse mesmo mapa é explicitamente considerado sob o ângulo dos formatos industriais.

Nessa perspectiva, o caminho analítico proposto por esta tese se move de modo mais evidente em direção ao eixo sincrônico do mapa, isto é, o foco recai na consideração de formas expressivas dos formatos (os programas telejornalísticos estudados) que se articulam às lógicas produtivas e expectativas de consumo e acionam as mediações de *tecnicidades* e *ritualidades*. Nessa abordagem, torna-se central a consideração das estratégias e dispositivos de linguagem e o modo como estes convocam, interpelam e inserem a audiência no processo de produção de sentidos operado nos e pelos telejornais.

Isso, obviamente, não significa ignorar o eixo diacrônico que sustenta o mapa. As relações com matrizes culturais postas em causa pelas mediações de *socialidades* e *institucionalidades* se não estão sob o foco desta tese, aparecem como sombra. Ao refletir sobre os efeitos de sentido produzidos pela manipulação de dispositivos de linguagem (evidenciados pelo corpo ou por elementos tecnológicos) são acionados vínculos com constituições sociais, valorativas, culturais e simbólicas. Não por acaso o marco zero do exercício analítico proposto na Parte I desta tese partiu dos valores jornalísticos reconhecidos no âmbito das *institucionalidades*, quando relacionamos interesse público e atualidade ao discurso autolegitimador do jornalismo, ou seja, a uma definição da atuação da instituição pactuada publicamente; e também no nível das *socialidades*, mediações que nos permitiram compreender a produção do discurso público sobre a função do jornalismo não como algo dado, instituído, mas enquanto forma cultural construída e reconfigurada permanentemente a partir de apropriações partilhadas no âmbito da vida cotidiana.

Com esse mesmo intuito, as interpretações dos sentidos de atualidade e interesse público a partir de suas diversas articulações com dispositivos expressivos televisuais no marco dos textos estudados buscam promover relações com os discursos sociais do campo e a cotidianidade contemporânea. Jogo interpretativo que tem as manifestações empíricas do gênero

telejornalismo, especificamente três instâncias formais do formato industrial – ou subgênero – telejornal (performance, elementos audiovisuais e transmissão direta) enquanto lugar central de reflexão.

Ao optar pela centralidade das obras na análise, sem reduzir tal movimento a uma apropriação imanente, a afirmação de uma abordagem culturalista em diálogo com estudos de linguagem ganha fundamento e razão de ser. Como modo de operacionalizar os pressupostos neste capítulo apresentados no marco dos estudos culturais, optou-se por uma associação, em sentido estritamente metodológico, com conceitos derivados da semiótica, especificamente de apropriações da pragmática. Para a interpretação do que estou chamando de formas telejornalísticas, resultantes da articulação entre dispositivos televisuais e valores jornalísticos considerados predominantes no telejornal de rede brasileiro, com foco na consideração do eixo sincrônico do mapa das mediações (do diálogo entre lógicas produtivas e expectativas de consumo), tornou-se valiosa a consideração de dois conceitos centrais no processo de análise: textualidade e contexto comunicativo. Tais categorias foram incorporadas no trajeto analítico desta tese como forma de dar conta de associações entre elementos da instituição jornalismo, das lógicas produtivas, da cotidianidade, das audiências e estratégias discursivas inscritas no marco textual. O movimento foi a favor de uma abordagem que considere as mediações materializadas a partir dos textos televisivos, mas que não se limite a uma abordagem estritamente semiótica destes.

### 1.3 APROPRIAÇÕES SEMIÓTICAS PARA A ANÁLISE DOS FORMATOS

No percurso de pesquisa desenvolvido no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, tenho assumido o diálogo entre os estudos culturais e os estudos de linguagem como ponto de convergência das discussões sobre produtos e linguagens midiáticas, especialmente os estudos sobre gênero, em consonância com reflexões iniciadas por Itania Gomes (2002) e Janotti Jr. (2006). Tal articulação tem sido construída historicamente no campo dos *cultural studies* – seja, num primeiro momento, pela aproximação com perspectivas estruturalistas, ou, posteriormente, com a teoria dos signos e da interpretação – na busca por instrumental metodológico para operacionalizar abordagens da comu-

nicação e da cultura<sup>145</sup>.

A década de 1970, quando o foco dos estudos culturais, influenciados pelo conceito gramsciano de hegemonia, centrava-se nas relações entre poder, cultura e sociedade deflagradas pelos meios massivos, marca a aproximação com a semiologia de matriz saussuriana, particularmente a partir de *Mitologias* (1957), de Roland Barthes. O interesse pelas questões relativas à linguagem, contudo, já aparece em um das obras fundadoras dos estudos culturais, *Marxismo e Literatura*. Nela, Raymond Williams (1979) abraça a crítica feita pelo formalista russo Mikhail Bakhtin (1999) à concepção filosófica e linguística representada pela tradição saussuriana, afirmando a centralidade do caráter polissêmico da linguagem e do sentido dialógico da comunicação para a compreensão das relações entre linguagem e ideologia como esferas que se articulam à recepção.

E se as relações entre texto e leitor é uma preocupação dos estudos culturais à medida que seus objetos são concebidos pelo diálogo estabelecido com o público, o que pressupõe reconhecimento do aspecto ativo dos sujeitos sociais e da cultura por eles construída, a investigação de Umberto Eco (1979; 1986; 1991) em direção à relação dialética entre interpretação e objeto textual é outra importante referência para o dimensionamento do lugar do receptor no processo de consumo cultural. Em *Encoding/decoding in television discourse*, marco do tratamento que os estudos culturais vão dar ao diálogo entre comunicação, linguagem e sociedade para a investigação do consumo televisivo, Hall (2003), apesar de não resistir à semiologia estruturalista quando afirma a centralidade da noção de código em referência aos sistemas convencionais que operam na produção de sentido, reconhece, a partir de Eco, que as correspondências entre produção, circulação, recepção e reprodução não são previamente estabelecidas, mas construídas no processo de *decodificação*<sup>146</sup>.

A perspectiva de Eco, especialmente aquela assumida no texto *Para uma investigação semiológica sobre a televisão* (1979), também influenciou as pesquisas dos estudos culturais quando estes se voltam para os problemas da recepção. Nesse artigo, parte-se da premissa de que se, num processo comunicativo, deve-se reconhecer como um texto dialoga com um receptor a partir de um código partilhado, o que a análise semiológica precisa definir são os

<sup>145</sup> Uma discussão mais detalhada sobre os momentos em que os estudos culturais se apropriaram de perspectivas dos estudos de linguagem pode ser encontrada em Gutmann (2005).

<sup>146</sup> Um dos problemas dessa apropriação teórica diz respeito ao uso da palavra “decodificação” para se referir às leituras feitas pelos receptores. O termo, ainda apegado ao Modelo Matemático, fruto da noção de código, sugere um ato único que se desloca da ideia de produção de sentido (GOMES, 2004). Por outro lado, ainda que seja considerada a intencionalidade de Hall de fazer referência à decodificação como produção de sentido, um segundo questionamento se refere mais explicitamente à própria noção semiótica de código, que vai marcar as apropriações feitas, neste momento, sobre a noção de texto.

sistemas de significação do receptor presumidos pelo emissor<sup>147</sup>.

Mas o diálogo dos estudos culturais com os estudos de linguagem, até então, ainda não conseguiu dar conta da compreensão de algo que parece caro às abordagens culturalistas: o funcionamento midiático na sua vinculação com a cultura e a sociedade. Quando o diálogo com a semiótica se revela como abordagem de inspiração estruturalista ou mesmo com a semiótica de linhagem peirceana, percebe-se uma forte tendência em considerar os textos e a linguagem com base na ênfase à análise dos códigos.

Reconhece-se que as discussões desenvolvidas sobre a relação texto-leitor, a partir da semiótica da interpretação, buscaram entender como se processam as relações de cooperação entre essas duas instâncias como estratégias que estão postas no texto. Nesse diálogo com os estudos de linguagem, contudo, é fundamental responder a uma importante demanda da investigação culturalista: a relação entre os textos (o que já implica a atuação de um receptor textual) e os contextos culturais a partir dos quais a enunciação se dá. Para o nosso propósito, refiro-me especificamente ao estudo dos processos comunicativos a partir dos formatos industriais.

Diante desse quadro, o esforço aqui empreendido quando se evocam referências semióticas como elementos de operacionalização analítica, principalmente em relação à abordagem de gênero midiático, é em direção à possibilidade de contemplar relações entre textos e contextos, em conjunto com relações entre textos e receptores, como forma de compreender a linguagem telejornalística pragmaticamente, ou seja: “como lugar de instanciação dos sentidos segundo princípios e regras formuladas dentro dela mesma de acordo com os contextos ético-socioculturais por ela mesma descritos” (PINTO, 2002, p.10).

E se o esforço metodológico desta pesquisa é fazer funcionar a abordagem dos gêneros televisivos tomando referenciais dos estudos de linguagem enquanto ferramentas operacionais para a análise dos processos comunicativos deflagrados por formas telejornalísticas encontradas no marco textual, sem reduzir tal tarefa a uma abordagem imanente, faz-se necessário apresentar a noção de texto adotada, bem como desenvolver um operador analítico que nos parece central para a discussão proposta. Nesse movimento, são fundamentais para o percurso analítico executado por esta tese dois conceitos de inspiração pragmática: textualidade e con-

---

<sup>147</sup> A partir daí, seria possível ir a campo para perceber como as mensagens são, de fato, recebidas por indivíduos concretos, tarefa não mais pertinente à semiótica. Incumbidos de tal tarefa, Morley e Brunson (1999) buscaram contemplar a análise das estratégias impostas pelas estruturas internas do texto, concebidos como mapas de leitura para os supostos espectadores, e o contexto cultural dos receptores reais, tomados enquanto sujeitos sociais. O trabalho dos autores marca, nos estudos culturais, um modo de pensar como o espectador é fisgado pelos textos levando em conta elementos de caráter ideológico, sem se restringir, portanto, às mensagens e códigos.

texto comunicativo, os quais são apresentados a seguir.

### 1.3.1 Textualidade

Ao considerar o telejornalismo um gênero televisivo (GOMES, I., 2010; 2011), pressupõe-se que uma análise sobre programas telejornalísticos demande contextualização em relação ao jornalismo, à televisão, à sociedade e à cultura. Isso, no entanto, não implica uma análise que privilegie os contextos em detrimento das obras, ao contrário, o esforço em direção à interpretação de formas telejornalísticas tem como foco de análise as materialidades dos telejornais estudados de modo a compreendê-los como produtos culturais específicos. Essa abordagem parte da consideração de marcas contextuais encontradas no próprio texto, o que necessariamente nos impõe o alargamento do conceito de texto em direção ao que Paolo Fabbri (1999) denomina de textualidade.

Em uma das suas obras mais importantes, *La Svolta Semiotica*<sup>148</sup>, o semioticista italiano formula a noção de textualidade, baseada num entendimento mais ampliado do conceito de texto, de modo a evitar a análise imanente calcada na decomposição da linguagem em unidades semióticas mínimas e sustentada nas ideias de signo e código (FABBRI, 1999). Ao contrário, são consideradas articulações com os diversos universos de sentido da cultura, reconstruídos e, portanto, interpretados no interior de organizações específicas de sentido, ou seja, nas textualidades. Dessa forma, aquele sentido de estratégia de comunicabilidade, caro à proposta de Martín-Barbero, desemboca em Fabbri numa reconfiguração da noção consolidada até então de texto, assim como de signo, significado e código.

O próprio título da sua obra, “o giro semiótico”, anuncia a tentativa de virada em relação à semiótica em curso que vem dos anos 60 e é distinguida pelo autor em duas correntes: 1. A semiologia representada por Saussure e Barthes (a semiótica de tradição humanista), a qual se aproxima da crítica à ideologia dominante, ou seja, das conotações culturais, sociais e ideológicas da burguesia sobre a língua; e 2. A semiótica representada por Peirce e Eco (denominada de paradigma semiótico), que representa uma espécie de história estrutural do signo. Para Fabbri, se, pela primeira tradição, a noção de texto era subjugada a uma predominância dos sistemas linguísticos, pela segunda, mesmo na tentativa de buscar uma reconfiguração de

---

<sup>148</sup> Na tese, é utilizada a tradução da obra em espanhol, *El Giro Semiotico* (1999).

tal noção, posicionando o texto – seja literário ou em referência às produções dos meios massivos – como modelo principal dos funcionamentos semióticos, cai-se, mais uma vez, numa reflexão do tipo linguístico. De modo a demonstrar a crítica desenvolvida pelo autor, tomo como base apropriações feitas pelos estudos culturais dessas duas correntes dos estudos de linguagem.

Quando se aproxima da semiologia saussuriana, a partir de Barthes (1957), os estudos culturais se apropriam de uma noção de texto que se restringe a uma unidade fechada de análise das práticas sociais subjugadas a uma gramática à priori, cujos sentidos estariam dados de modo completo no seu interior. Aqui, a semiologia deriva da ideia de que, em determinada cultura, há vários sistemas de signos e que estes são pensados como sistemas semióticos organizados e auto-suficientes. O problema é que, de acordo com essa perspectiva, todo sistema de significações é traduzido por um sistema supremo de signos que é a língua. Ao falar de signos ocultos na língua e através dela (o princípio do mito), a semiologia apropriada por Barthes aparece como crítica das conotações ideológicas, isto é, como um instrumento para a revelação dos signos de uma determinada ideologia. É através dessa abordagem que os estudos culturais vêem na semiologia uma ferramenta capaz de desconstruir o conjunto de conotações culturais, sociais e ideológicas que a burguesia, vista como a ideologia dominante da época, instituiu.

A forte alusão à noção de código linguístico, como aquilo que põe em relação um significante e um significado, contudo, implica limites às abordagens textuais, pois leva em conta apenas o sentido reconhecido com base em um código de referência – mais tarde caracterizado por Umberto Eco como “sentido de dicionário” – e desconsidera a existência de elementos extralinguísticos na composição do significado dos termos. As discussões sobre a produção de sentido avançam nessa direção e passam a abarcar uma série de outras abordagens que não se limitam à noção de signo a partir de um léxico pensado como uma designação apriorística de um significado.

Contrariando a perspectiva saussuriana, Bakhtin (1999) assume que a produção de sentido não ocorre ao modo de um dicionário, mas a partir da troca comunicativa entre os interlocutores em contextos sociais, concepção que impõe a necessidade da análise dos signos numa perspectiva pragmática em referência às situações sociais concretas de uso da linguagem em que a enunciação ocorre. Tal abordagem marca a apropriação do conceito de polissemia ou multiacentualidade pelos estudos culturais, concebida como característica que um signo tem de se prestar a vários significados a partir do contexto em que ocorre a situação

comunicativa, o que oferece uma compreensão da comunicação como um fenômeno dialógico, pressupondo ênfase no processo de interação entre os sujeitos comunicativos. Essa contribuição é fundamental, por exemplo, para a abordagem proposta por Jesús Martín-Barbero, quando ele busca entender os fenômenos comunicacionais em articulação com o cultural a partir da noção de processo comunicativo. A apropriação do texto, portanto, ganha outros contornos quando insere as expectativas e usos do leitor como condição da produção de sentido.

Tal perspectiva é incorporada pelos *cultural studies* justamente a partir das investigações de Umberto Eco sobre a relação entre interpretação e objeto textual, trazidas inicialmente em *Obra aberta*, de 1962, e discutidas mais tarde em *Lector in Fabula*, de 1979, fundamentais para o redimensionamento do lugar do receptor no processo de consumo cultural dos textos (chamados pelo autor de “leitura”). Como já citado, a obra de Eco aliada ao conceito de polissemia é central, por exemplo, para Stuart Hall (2003) pensar o processo comunicativo com base na articulação entre quatro momentos distintos e dependentes, produção, circulação, distribuição/consumo e reprodução, assim como para os primeiros trabalhos dos estudos culturais em direção à pesquisa empírica de recepção.

Em Umberto Eco, o significado dos textos articula-se aos quadros de referência do leitor e a mensagem é tomada como um sistema de signos, cujo significado muda em função dos códigos<sup>149</sup>, os quais são utilizados pelo receptor para a interpretação através de sua enciclopédia (representação potencialmente infinita das regras de leitura dos textos). A noção de enciclopédia articula-se à ideia de repertório cultural, chave para a argumentação a favor do papel ativo do receptor que, com base nos referenciais de saberes que acumula, preenche as lacunas deixadas pelo autor no texto. É, inclusive, nesse lugar, sintetizado pela expressão “leitor modelo”, que Eco (1984) ampara sua noção de texto, pensado como uma expansão de um sistema de signos que existe a partir do momento em que é atualizado por um possível intérprete.

Essa posição se afasta de uma semiologia do tipo barthesiana e se volta para a noção de reenvio do signo com base em uma tradição distinta da de Saussure, inaugurada por Charles Sanders Peirce. Nessa corrente, a teoria do signo é uma semiótica, um estudo de todos os tipos de signo, e não apenas um estudo dos signos através da linguagem verbal e humana. Em Peirce, há uma catalogação de signos e de suas possibilidades de combinação com base na noção de semiótica ilimitada que caracteriza o signo como aquilo que “estar por”, como ponto de partida que me leva a outro e a outro signo, e não como uma entidade de dupla face. Nessa

<sup>149</sup> Em Umberto Eco (1979), o código é um sistema de convenções comunicativas que constituem as regras de uso e organização de vários significantes (1979, p.372).

direção, Eco se empenha, inicialmente, em classificar os tipos de signo e segue com o estudo das maneiras de passar de um signo a outro, movimento definido pela própria ideia de reenvio do signo que ocorre através do modelo da inferência, identificado como o modo de por para funcionar os signos no marco textual.

A relação com o receptor/intérprete, que não se coloca em Peirce como sujeito empírico, mas como uma espécie de função do processo de interpretação, é central para a definição de signo, principal conceito da teoria peirceana. Desse modo, se o signo somente é tido enquanto signo quando interpretado, é possível entender a significação e a interpretação como movimentos dependentes e indissociáveis, o que implica considerar que todo e qualquer texto demanda um determinado leitor que recorre a processos de inferências para atualizar seu sentido<sup>150</sup>. Uma consequência de tal pressuposto está na sobreposição de uma semiótica do sistema de significação a uma semiótica da prática textual, pois esta não colocaria em crise uma semiótica de códigos, já que é no texto que se dá a produção de sentido. Assim, apesar da consideração do lugar construído para o receptor nas mensagens na perspectiva de entender a produção de sentido como fruto de uma troca comunicativa, ainda é forte a noção de texto como categoria mínima de análise de onde é possível, de forma imanente, dar conta dos sentidos produzidos para um determinado leitor. Ou seja, a convocação de articulações no interior dos textos culturais, mesmo não se restringindo a uma gramática, limita-se à consideração do lugar da recepção no desvendamento dos significados.

Isso explica por que as noções de signo e código são vistas por Fabbri (1999) como os dois grandes obstáculos epistemológicos para a compreensão dos fenômenos comunicacionais. Para ele, a semiótica não deve se limitar à noção de signo, seja o percebido através de um léxico (designação apriorística de um significado), seja através de uma enciclopédia (reconstrução da significação com critérios do tipo cultural). Ao argumentar que os signos são estratégias como qualquer outra para fazer funcionar o sentido, posiciona seu horizonte teórico como uma indagação científica dos sistemas e processos de significação e se coloca a favor de uma semiótica mais ampla, reivindicando a consideração dos estilos semióticos de vida, o que inclui valores partilhados socialmente, e das culturas.

---

<sup>150</sup> Em obras posteriores, ao retomar a questão do papel ativo do leitor nos processos de significação, Umberto Eco (1993) chama a atenção para as possibilidades e limites da interpretação. Argumentando contra o que considera um uso perverso da ideia de semiose ilimitada, ele se dedica a discutir as formas de limitar o alcance das interpretações possíveis e identifica certos tipos de leituras denominadas “superinterpretações”. Eco sustenta que a semiótica peirceana não levaria à conclusão de que as interpretações não têm critérios, já que o texto, como algo que pressupõe o leitor, possui configurações internas que indicam os limites das possíveis leituras. Portanto, a intenção do leitor (*intetio lectoris*) se articularia à intenção do próprio texto (*intetio operis*): “a iniciativa do leitor consiste basicamente em fazer uma conjectura sobre a intenção do texto” (1993, p. 74).

Não se pode decompor a linguagem em unidades semióticas mínimas para recompô-las depois. (...) Diferentemente, podemos criar universos de sentido particulares para reconstruir em seu interior organizações específicas de sentido, de funcionamentos de significado (...). Só por este caminho se pode estudar essa curiosa realidade que são os objetos, os objetos que podem ser ao mesmo tempo palavras, gestos, movimentos, sistemas de luz, estados de matérias, etc., ou seja, toda a nossa comunicação (FABBRI, 1999, p.41).

O obstáculo epistemológico do conceito de signo estaria ligado à imagem que temos sobre o que relaciona os signos entre si, o equivalente semiótico da “gramática linguística”. Fabbri argumenta que, ao sustentar a organização da gramática semiótica pela ideia de código, a noção de signo se associa a uma gramaticidade imaginada como codificação, em que a própria existência dos signos e da comunicação se relaciona à existência de um código subjacente regulador de suas possibilidades e limites.

A imagem de códigos como sistema de elementos mínimos e regras de funcionamento, própria da semiótica dos anos 1960, resulta justamente no entendimento, incorporado pelos estudos culturais a partir de *Encoding/decoding in television discourse* (HALL, 2003), de que a decodificação não seria apenas uma operação de compreensão, mas uma ação politicamente necessária de ruptura com os chamados “códigos dominantes”. Nessa mesma direção, também reside a perspectiva de código revista por Umberto Eco, quando admite que as correspondências entre codificação e decodificação não são previamente estabelecidas, mas construídas e atualizadas pelo e no processo de consumo cultural com base em repertórios culturais das diferentes audiências e em regras de usos estabelecidos pelos textos. Contudo, mesmo nesta forma reconfigurada pela corrente peirceana, a noção de código parece ineficaz para a análise dos processos de produção de sentido.

Para Fabbri (1999), a própria semiótica caiu numa contradição quando recorreu, mais uma vez, à noção de código para evitar que o sentido da obra aberta fosse confundido com a ideia de superinterpretação. Ou seja: quando Eco, a partir de Peirce, sustenta que um signo remeteria a outros e a outros, ele volta a introduzir, na semiótica, uma dimensão tradicional de racionalidade, baseada no conceito de código, para controlar a fuga irresistível dos signos que remetem incessantemente a outros (FABBRI, 1999, p.35). Em um sentido mais amplo, o problema detectado por Fabbri, tanto na concepção saussuriana quanto na peirceana, está em explicar toda a semiótica via conceituação do signo e, por sua vez, de código:

(...) a questão não está em esmiuçar toda a noção de signo, mas pensar que os signos são estratégias como qualquer outra, os lexemas são estratégias

semióticas como qualquer outra, necessários para utilizar a língua, para fazer funcionar o sentido, para articular a significação. (FABBRI, 1999, p.36).

Tais programas de investigação são contrapostos à contribuição de Louis Hjelmslev (1975) – para Fabbri, no fundo, o convite saussuriano – pela qual os signos são construídos historicamente e variam de acordo com os diferentes contextos nos quais estão implicados. Ao conceber o signo a partir dos planos da expressão e do conteúdo, sendo cada um deles manifestos por uma forma e uma substância, pressupõe-se uma relação recíproca, mas não coincidente<sup>151</sup>. A função semiótica é responsável por relacionar justamente uma forma de expressão com uma forma de conteúdo, o que impossibilita uma análise da substância por si (HJELMSLEV, 1975). Nessa perspectiva, o que está em jogo são os sistemas e processos de significação, e não simplesmente os signos, entendidos enquanto simples estratégia, como qualquer outra, para fazer funcionar o sentido. Fabbri (1999) propõe uma abordagem das produções de sentido através das substâncias de expressão, movimento que não equivale à separação dos diferentes significantes (visuais, auditivos etc.), mas de levar em consideração seu caráter sincrético e mostrar as transferências e os passos discursivos entre distintas manifestações sensíveis.

O autor utiliza a metáfora “la caja de los eslabones que faltan” – que pode ser traduzido como “a caixa dos elos perdidos” – para falar da difícil conexão entre o plano da teoria e do método descritivo e da sua força heurística, reivindicando um projeto semiótico que inclua uma antropologia geral e se preste aos estilos semióticos da vida e das culturas. Nesse intuito, propõe discutir o conceito de texto de modo ampliado e, para isso, recorre à noção de textualidade. Em sua argumentação, Fabbri valoriza o caráter discursivo dos textos e integra a enunciação, tomada como instância particular através da qual a interação emissor-receptor se inscreve no discurso, ao seu aparato metodológico. A incorporação da noção de textualidade, portanto, leva o analista a privilegiar os jogos enunciativos configurados pelos produtos estudados.

Ao falar de textualidade, o autor aproxima a noção de texto do conceito de discurso. Ora, se a ideia fundamental da enunciação sustenta que em textos semióticos de diferentes tipos – na música, no cinema, na televisão etc. – há simulacros de interação inscritos no próprio discurso, Fabbri vai criticar a separação entre uma sintaxe e uma semântica, que estariam “dentro do

---

<sup>151</sup> Enquanto a substância do conteúdo se refere às ideias que circulam num dado contexto sociocultural, a de expressão se relaciona às materialidades pelas quais as formas se manifestam. A substância é resultante da forma, a qual corresponde justamente às relações que produzem sentido a partir da substância do conteúdo ou expressão materializadas (HJELMSLEV, 1975).

texto”, e uma pragmática, que se colocaria “fora do texto”. Sua reivindicação se volta para uma pragmática inscrita semanticamente no texto, cuja função seria “mostrar como um texto (literário, visual, etc.) cria sua própria contextualização interna” (1999, p.86). Isso implica considerar que os textos, enquanto textualidade, contêm seus próprios princípios de comunicação, ou seja, eles não são simplesmente uma representação de um dado estado do mundo, mas de muitos estados do mundo, entre os quais se encontra este estado específico que é o fato de estar em comunicação com alguém em um determinado tempo e lugar. Uma abordagem pragmática seria, para o autor, uma forma de lidar com essas condições de comunicação do texto, condições estas pelas quais se interessa a análise executada por esta pesquisa.

A articulação feita com tal perspectiva semiótica aponta para a preocupação com as estratégias de produção de sentido que atravessam os textos, o que pressupõe atenção para o processo de leitura, sem desconsiderar questões contextuais relativas ao âmbito da cultura inscritas no objeto analisado enquanto textualidade. Isso por que os processos comunicativos televisivos são mais amplos e complexos do que os conteúdos que os manifestam. Esses processos incluem as instâncias de produção e recepção e os contextos que as formam, os meios técnicos, vistos enquanto materialidades culturais, os discursos específicos que atravessam os programas (jornalísticos, publicitários, ficcionais etc.), os produtos televisivos (as manifestações de gênero) e o emaranhado de linguagens sonoras e visuais que os expressam.

Nessa perspectiva, o “giro” proposto por Fabbri parece sedimentar o terreno teórico-metodológico para a abordagem proposta por esta tese no nível das textualidades, apropriadas a partir das formas expressivas do telejornal, tendo como referência o mapa das mediações. De modo a operacionalizar a abordagem analítica, a noção de contexto comunicativo desenvolvida a seguir se mostrou profícua no processo de interpretação das articulações de dispositivos expressivos com valores discursivos, vistas a partir das situações conformadas por relações sincrônicas entre as esferas de produção e reconhecimento dos formatos estudados, os telejornais.

### **1.3.2 Contexto Comunicativo**

Para a abordagem dos telejornais enquanto textualidades, levando em conta relações que respondem pelas estratégias comunicativas empregadas em suas conformações, foi preci-

so buscar um segundo referencial que funcione mesmo enquanto operador analítico e possibilite apropriações do mapa das mediações (fundamentalmente do eixo sincrônico) a partir dos formatos. Concebido numa perspectiva pragmática, o contexto comunicativo (RODRIGUES, 1995; GOMES, I., 2007; GUTMANN, 2006a) é o lugar configurador da comunicabilidade televisiva, por isso apropriado, no percurso analítico desenvolvido por esta tese, enquanto instância central de observação das trocas comunicativas e, por consequência, do processo de produção de sentido dos telejornais estudados. O conceito tem sido explorado e desenvolvido desde o trabalho de mestrado (GUTMANN, 2005) como um profícuo operador para a análise dos processos comunicativos deflagrados no marco de programas jornalísticos televisivos<sup>152</sup>.

No interior das textualidades televisivas, o contexto comunicativo compreende os *enunciadores* (representados pelas figurativizações dos programas), os *enunciatários*<sup>153</sup> (a audiência presumida que também atua como sujeito comunicativo) e as circunstâncias espaciais e temporais nas quais o processo comunicativo ocorre. “São os modos como os emissores se apresentam, como representam seus receptores e como situam uns e outros em uma situação comunicativa concreta” (GOMES, I., 2007, p.19). Em relação aos telejornais, os sujeitos enunciadores têm os mediadores (apresentadores, repórteres, correspondentes e comentaristas) enquanto representações empíricas, e os sujeitos enunciatários referem-se às posições construídas para a audiência posta enquanto interlocutora primeira dos programas, mas que também pode adquirir figurativizações nos textos pela representação de uma fonte de informação.

Entende-se que a discussão do telejornal enquanto lugar de interação entre instâncias de produção e reconhecimento da notícia demanda a compreensão da situação criada em cena no momento da transmissão a partir das performances dos sujeitos de fala e da conformação de um espaço-tempo responsáveis por posicionar o suposto interlocutor, também, enquanto ator dos jogos enunciativos propostos. Desse modo, sustenta-se que pela observação dos contextos comunicativos construídos nas e pelas textualidades é possível fisgar elementos contextuais, referentes aos papéis assumidos pelas instâncias de produção e reconhecimento, bem

---

<sup>152</sup> Pela perspectiva metodológica desenvolvida no âmbito do Grupo de Pesquisa Análise do Telejornalismo da UFBA, juntamente com mediadores, temática e pacto sobre o papel do jornalismo, o contexto comunicativo compõe o quadro de operadores para a análise do modo de endereçamento de um programa telejornalístico em referência ao seu estilo e à relação proposta para e com a audiência (GOMES, 2007). Desde a pesquisa de mestrado (GUTMANN, 2005), a noção de contexto comunicativo tem despertado particular interesse da autora no que se refere às interações propostas com a audiência e ao modo de posicioná-la enquanto sujeito comunicativo no interior dos programas.

<sup>153</sup> As denominações *enunciadores* e *enunciatários*, termos originários da teoria da enunciação, referem-se aos sujeitos do processo comunicativo. No esquema de papéis definidos tradicionalmente pela teoria da enunciação, o *enunciador* e o *enunciatário* não se confundem com o autor e leitor empíricos, definem-se sim como sujeitos semióticos (seres do discurso) que correspondem às vozes construídas *pelo* texto ou às instâncias que substituem *no* texto o produtor e receptor reais.

como sobre as situações conformadas, que acionam partilhas ideológicas e culturais, para a ambientação da troca comunicativa.

Numa dimensão pragmática da comunicação, a partir da consideração do contexto, são identificados os sentidos que um enunciado adquire em função das configurações de atores, ações, lugares, momentos e razões que constituem uma dada enunciação. Portanto, se, como sustenta Rodrigues (1995), o significado da enunciação de um enunciado está diretamente relacionado a uma situação, isto é, a um determinado contexto enunciativo criado por relação interlocutiva (1995, p.27), entende-se que a compreensão do contexto comunicativo de um programa telejornalístico pressupõe a interpretação de como o sujeito que tem voz reconhece o outro (o espectador) e o posiciona no texto. Isso por que a situação encenada, que ambienta todo o processo comunicativo e estabelece as regras do jogo para os interlocutores da ação, propõe sempre um lugar para o telespectador (GUTMANN, 2006a).

Enquanto situação comunicativa, o contexto se relaciona à constituição de lugares de fala, posições assumidas pelos sujeitos do discurso responsáveis por agenciar os sentidos do tipo de interação proposta (BRAGA, 1997). O conceito de lugar de fala é usado em referência ao espaço social e discursivo em que uma ação adquire sentido, ou seja, é a posição construída e ocupada por sujeitos discursivos de modo a constituir uma situação, ou melhor, um contexto comunicativo. Lugar de fala e contexto não são sinônimos, mas mantêm uma relação de interdependência. Se o contexto é a situação, o cenário discursivo proposto no processo comunicativo, o lugar de fala é o “ângulo proposto estruturalmente pela fala para ‘ver’ a realidade – ou mais exatamente, segundo o qual a realidade se constitui em sentido” (BRAGA, 1997, p.113).

Por essa perspectiva, o reconhecimento dos sentidos produzidos pelas trocas comunicativas, em nenhuma hipótese, é redutível à determinação de um código. Ao contrário, para interpretarmos a produção de sentidos dos textos midiáticos, nesses termos, é preciso pressupor todo um conjunto de saberes partilhados e reconhecidos, valores de natureza contextual que servem para o analista como um quadro, uma moldura de sentido no interior do qual se projetam as trocas comunicacionais (RODRIGUES, 2010, p.142). A compreensão das situações comunicativas e conseqüentemente dos seus jogos de sentidos têm relação com a compreensão do mundo vivido pelos interlocutores em cena, “experiência física e cognitiva, individual e colectiva, próxima e longínqua, fazendo por conseguinte intervir os mecanismos da memória” (RODRIGUES, 2010, p.146). Pressupõe-se, portanto, uma experiência comum, partilhada que norteará o reconhecimento das construções de posições e conformações espa-

ço-temporais materializadas nos diversos expedientes significantes de linguagem (corpo, performance, fala, cenário, transmissão direta, cor, enquadramentos de câmera, desenhos das vinhetas etc.).

Tal realidade alimentada pelos valores contextuais acionados nas e pelas cenas comunicativas é altamente dinâmica, estando em constante alteração no decurso dos processos comunicacionais, pois se configura enquanto uma relação estratégica, estudada por esta tese no marco do telejornal, um dos programas televisivos mais ricos para o estudo das estratégias comunicativas dos dispositivos de mediação tecnológica no domínio da informação (RODRIGUES, 2010, p.148). Se tomarmos os telejornais de rede brasileiros como referência, a estratégia comunicativa, convocada pelo contexto, pode ser compreendida como modo de gerenciar a garantia de validade de uma espécie de discurso universal, reconhecido socialmente frente a um público diverso. Afinal, as relações dialógicas propostas, seja a partir do diálogo explícito (da fala) e da performance, seja pela convocação de uma determinada postura do interlocutor via enquadramento de câmera, cor, agrupamento de *takes* etc., são empregadas de modo a criar uma espécie de quadro social de referência. Diversos dispositivos (os elementos expressivos de linguagem são os que nos interessam) intervêm no modo como os telejornais constroem e legitimam um discurso cotidiano proferido regularmente, num intervalo de tempo específico, sobre o desenrolar dos acontecimentos que consistem a trama da atualidade. Tal relação estratégica destina-se justamente a garantir reconhecimento cultural.

Pelo exposto, entende-se que a apropriação do contexto comunicativo como um operador metodológico para a análise dos processos comunicativos deflagrados pelos telejornais sugere um olhar na direção da cena criada no e pelo texto – entendido enquanto textualidade – através do modo como os sujeitos se apresentam e posicionam seus interlocutores, configurando lugares de fala, tempo e espaço determinados. O contexto comunicativo é justamente a situação discursiva que se realiza a partir do reconhecimento, por parte do programa, do seu receptor, da sua competência cultural e daquilo que é partilhado com ele (tempo, espaço, interesses comuns pela notícia). Nessa perspectiva, através do contexto, procura-se entender como o programa constrói posições, como ele descreve e põe em relação seus interlocutores numa determinada dimensão espaço-temporal, movimento que, como se verá a seguir, vincula-se às disputas discursivas, que respondem por relações de poder propostas por este subgênero.

## **2 DE VOLTA AOS TRAJETOS: FORMAS EXPRESSIVAS DO TELEJORNAL CONTEMPORÂNEO (MARCAS DE GÊNERO, LUGARES DE MEDIAÇÃO)**

As discussões apresentadas por esta tese se amparam no entendimento do telejornalismo enquanto instituição social, cujos discursos autolegitimadores são constituídos numa perspectiva histórica, de modo articulado a sua dimensão de forma cultural, o que pressupõe a consideração das apropriações feitas pela esfera de consumo em determinados contextos socioculturais (WILLIAMS, 1997). Baseado nessa perspectiva, o capítulo anterior apresentou o território teórico-metodológico que fundamentou os trajetos analíticos desta pesquisa e, ao mesmo tempo, foi consolidado, aos olhos do analista, a partir desse movimento interpretativo do objeto empírico. Daí porque esta segunda parte da tese é denominada de RASTRO METODOLÓGICO. Partindo do processo analítico detalhado na primeira parte do trabalho, buscou-se refletir sobre pressupostos teóricos e metodológicos no marco das textualidades de modo a propor um caminho, inspirado no mapa das mediações (MARTÍN-BARBERO, 2008b), para a análise de formas televisuais relacionadas aos valores de atualidade e interesse público que caracterizam o telejornal contemporâneo.

Resta, agora, tornar mais claro o vínculo entre as partes I e II da tese. A reflexão que se segue, portanto, tem um caráter conclusivo à medida que as formas expressivas do telejornal de rede brasileiro identificadas nos trajetos analíticos são posicionadas enquanto lugares de mediação. Ao propor um olhar sobre o objeto empírico tendo o mapa das mediações como referência metodológica, a tentativa é promover uma aproximação com a proposta de Itania Gomes (2011) para a identificação e interpretação de formas características do telejornal contemporaneidade tomadas como marcas deste formato ou subgênero televisivo. O telejornal é, assim, entendido como um formato industrial relacionado ao gênero televisivo telejornalismo que convoca, através de formas televisuais, articulações entre lógicas de produção, competências de consumo e matrizes culturais. Nesse intuito, este capítulo remete aos achados já apresentados nos trajetos analíticos agora vistos sob a perspectiva do mapa das mediações, o qual é apropriado a partir da consideração dos formatos. Isso implica na abordagem do diálogo sincrônico entre lógicas produtivas, textualidades e competências da audiência.

As articulações entre dispositivos televisuais e valores autolegitimadores do campo jornalístico interpretadas nos capítulos analíticos desta pesquisa constituem o que estou denominando de formas materiais e simbólicas do telejornal, cujo processo de produção de sen-

tido ancora-se no reconhecimento de práticas, relações e situações da vida cotidiana. É a partir deste vínculo com a cotidianidade do espectador, o suposto “cidadão brasileiro”, que tais formas se impõem enquanto regime de visualidade, constituindo uma camada de mediação cultural, o que sugere disputas discursivas. Interessa-nos, especialmente, o modo com tal regime emerge pelas *tecnicidades* e *ritualidades* que atravessam os formatos no movimento sincrônico de interação entre lógicas de produção e de reconhecimento. Tal interesse evidencia a centralidade da ideia de contexto comunicativo para a análise proposta, lugar que, na perspectiva dos formatos industriais, é possível trabalhar o eixo sincrônico do mapa para a interpretação do modo como materialidades relacionadas a valores discursivos do jornalismo, especificamente os de atualidade e interesse público, constituem gramáticas do telejornal, propondo determinadas apropriações para a audiência.

As três dimensões expressivas da TV – transmissão direta, performance dos sujeitos de fala e elementos do audiovisual – que funcionaram como norteadores de análise deste trabalho são aqui compreendidas sob o olhar das *tecnicidades*, as quais se atualizam no interior das textualidades e cujo processo de produção de nexos simbólicos junto à audiência é visto na perspectiva das *ritualidades*. As formas expressivas do telejornal emergem deste duplo vínculo mais evidente entre *tecnicidades* e *ritualidades*, vínculo este configurado com base na ideia de partilha social, seja da experiência temporal, de uma situação, papel ou espaço característico da vida cotidiana. Isso porque os efeitos de sentido de interesse público e atualidade produzidos pelos e nos programas dependem do seu reconhecimento cultural por parte da instância de consumo.

Pelos resultados obtidos na análise, entende-se que o sentido de notícia configurado pelo reconhecimento social dos valores de atualidade e interesse público, como qualidades específicas do discurso jornalístico, valem-se de estratégias formais marcadas pela exploração do corpo dos mediadores e suas performances, do uso do registro audiovisual e das possibilidades de articulação e organização sequencial da imagem e som. Tais materialidades, constituídas por elementos visuais, sonoros, gestuais, verbais, são estrategicamente operadas de modo a forjar um contexto comunicativo responsável por posicionar seus atores como sujeitos dotados de legitimidade e autoridade para a construção de enunciados críveis, verossímeis, partilhados enquanto reais por uma dada comunidade de sentido. Tal processo se ancora na possibilidade da troca comunicativa ser constituída, ainda que simbolicamente, no tempo simultâneo de transmissão dos programas.

O momento comum de exibição e consumo do telejornal de rede brasileiro é referência

para suas construções noticiosas, sejam aquelas produzidas no tempo mesmo de exibição ou pré-gravadas. Mas o que está em jogo não é a mera possibilidade tecnológica de veiculação quase que simultânea de um determinado conteúdo, e sim o modo como este formato industrial se apropria de tal capacidade, faz do ao vivo uma forma de expressão da notícia. Assim, ainda que uma determinada notícia não esteja sendo transmitida no mesmo tempo de veiculação do telejornal, o esforço é sempre forjar essa proximidade temporal numa espécie de pacto implícito com a audiência, constantemente convocada a se inserir no mesmo espaço-tempo vivido pelos sujeitos de fala. A ideia de partilha temporal é fundamental para nos colocar não apenas num mesmo momento vivido conjuntamente, mas num espaço comum, mesmo que de maneira virtual. Isso possibilita a constituição de tempo presente (*o aqui e agora* da notícia), mas também de presença (*eu, tu, aqui e agora*), aspecto fundamental para a geração de sentido de instantaneidade, simultaneidade, conversação, participação, vigilância e revelação concebidos por esta pesquisa como correlatos semânticos dos valores de atualidade e interesse público.

Nessa mesma direção, a possibilidade de reproduzir em som e imagem em movimento provas sobre o que se diz a partir do *arché* televisivo, o que inclui, além da transmissão ao vivo, conformações visuais operadas por movimentos e enquadramentos de câmera, valorização sonora do registro, especialmente do áudio captado *in loco*, bem como a organização desses expedientes significantes numa determinada sequencia narrativa, faz dos dispositivos de linguagem televisiva mediadores significantes de cotidianidade e, portanto, daquilo que partilhamos como “real” num dado momento. Os expedientes audiovisuais operados pelo telejornal dão forma ao que se pode chamar de quadros de mundanidade partilhados por uma dada comunidade numa determinada época e lugar e, nesse aspecto, agem na configuração do que se entende por notícia. Assim, a possibilidade de representar simbolicamente o referente da fala através do áudio e imagem e da articulação entre ambos no tempo “ao vivo” de apresentação responde pela geração de efeitos de sentido de revelação do dito, do suposto poder de vigilância do telejornal, do tempo presente e de presença que fundam trocas dialogais e posições para os sujeitos participantes do processo comunicativo.

Ao lado da veiculação direta e dos elementos expressivos do audiovisual atua o corpo dos sujeitos de fala também como dimensão material e simbólica de mediação dos valores de atualidade e interesse público, entendidos como construções culturais que necessariamente se vinculam à vida cotidiana. Correlatos semânticos desses valores legitimados socialmente como “do jornalismo” são convocados pelas interações entre corpos reais que performatizam determi-

nadas posições sociais para si e para os sujeitos interlocutores do programa. Por meio da sua presença física, os sujeitos de fala de um telejornal (apresentadores, repórteres, comentaristas e fontes) encarnam papéis responsáveis por conformar situações que sugerem um determinado enquadramento social para o “outro”. Definidos os papéis dos sujeitos comunicativos, presentes fisicamente ou virtualmente, é possível estabelecer os jogos de sentidos propostos pelo telejornal.

Essas *tecnicidades* constituem modos de configurar valores discursivos – interessa-nos especificamente os de atualidade e interesse público – a partir da linguagem televisiva, mediação que, a princípio, refere-se às relações entre o formato telejornal e suas lógicas de feitura. Mas se o processo de geração de sentido que atravessa os formatos industriais não se limita às estratégias da esfera produtiva, pois depende do reconhecimento cultural que, no marco das textualidades, se dá numa relação sincrônica entre lógicas de produção e reconhecimento, é pelas *ritualidades* que se observam os movimentos de interpelação acionados em direção à audiência. Como dito no capítulo anterior, enquanto pelas *tecnicidades* são configuradas gramáticas do telejornal, nas *ritualidades* estão as gramáticas de uso por parte dos telespectadores.

Os modos de organização da transmissão direta, dos elementos audiovisuais, do corpo são *tecnicidades* que se impõem como camadas de mediação juntamente com as *ritualidades* pelas quais o telejornal constrói laços de sentido com a audiência. Este movimento é fundamental para a legitimação do processo comunicativo do telejornal e de seus enunciados, cujo reconhecimento e adesão pública são construídos pela reprodução de situações, relações, atuações e personagens da vida cotidiana. E se os efeitos de sentidos de atualidade e interesse público, fundamentais para o credenciamento social do programa enquanto “jornalístico”, dependem de como o “outro” é convocado a se posicionar no jogo comunicativo configurado nas e pelas textualidades, o contexto comunicativo apresenta-se como operador fundamental para a observação das *ritualidades* e *tecnicidades* a partir da apropriação analítica dos formatos industriais.

## 2.1 CONTEXTO COMUNICATIVO DO FORMATO: RELAÇÃO ENTRE PRODUÇÃO E RECONHECIMENTO DA NOTÍCIA NAS TEXTUALIDADES

A análise dos telejornais de rede indica que a produção de efeitos de sentido de atualidade e interesse público a partir do uso de dispositivos da linguagem televisiva está ancorada

numa troca comunicativa regida por posicionamentos construídos para os sujeitos enunciatários a partir de performances convocadas pelos enunciadores, geralmente figurativizados por corpos que falam diretamente à audiência num espaço-tempo comum. Esse movimento de falar ao telespectador – próprio das enunciações televisivas – valida o próprio enunciado de modo a credenciá-lo enquanto “jornalístico”. A diferença em relação a outras formas de interação com o espectador via corpos falantes visualmente expostos na tela – num programa de auditório, num anúncio publicitário ou mesmo na telenovela – está justamente no tipo de posição construída para o “outro”. Isso porque a legitimidade da atuação dos mediadores do telejornal – apresentadores, repórteres, comentaristas e fontes – depende da existência de um sujeito que pactue com a troca dialogal proposta na posição de interlocutor.

A situação comunicativa pela qual se estabelece o diálogo com o suposto espectador, que no telejornal se dá “olho no olho”, tem a transmissão direta não apenas como elemento de conformação do momento presente, mas de presença. Ou seja, a *tecnicidade* possibilita que, a partir dos jogos interativos propostos no “agora” da apresentação, crie-se um espaço simbólico comum partilhado pelas instâncias de produção e reconhecimento. Tais interações apóiam-se nos atos performáticos deste primeiro sujeito do discurso (o apresentador enquanto narrador central ou macronarrador do telejornal) responsável por construir posições para os interlocutores no diálogo proposto.

Ao performatizar a condução do programa, os apresentadores desempenham papel de ancoragem discursiva, forjando, através da presença ao vivo, coesão entre os distintos e dispersos segmentos que compõem o telejornal. O espaço-tempo comum é constituído justamente pelo processo de interação entre apresentadores, outros mediadores posicionados em distintos locais geográficos e a audiência. Através da unidade temporal (*agora*), conferida pela exibição no momento presente, e espacial, pelo lugar simbólico de interlocução (*aqui*), são estabelecidas relações com o “outro”, constantemente convocado a re-experimentar, a cada dia, através e naquele mesmo momento, uma temporalidade que lhe é familiar porque diversa, segmentada, cíclica, como a própria temporalidade social, num ambiente conformado por atos conversacionais que reproduzem situações e atores da vida cotidiana.

Na conformação da cena de apresentação do telejornal, se a transmissão direta nos alça a um tempo comum, lugar simbólico de encontro, os elementos relativos à imagem e ao som (cor, enquadramento de câmera, formas gráficas, áudio ambiente, trilha sonora etc.) materializam o espaço tátil de ancoragem. A sede do telejornal é o estúdio cujos elementos cenográficos – apresentadores, bancada, telas e telões, computadores, jornalistas, imagem do globo

terrestre, do mapa mundi – o constituem como espécie de via de acesso ao mundo exterior. Quando este cenário é confundido com o próprio ambiente de produção da notícia (a redação), o sentido que se pretende evocar é justamente o de permanente vigilância e revelação das coisas do mundo, como se o telejornal nos dissesse “olha, estamos em estado de alerta constante”, ao mesmo tempo em que se promove a proximidade com o público que tem sua experiência de recepção simbolicamente atrelada ao momento de produção das notícias.

Diferentes noticiários demarcam um espaço reconhecível pela audiência como “do telejornal” ao recorrerem a esses mesmos elementos cênicos de constituição espacial, ainda que de maneiras distintas. Os diferentes cenários se equivalem à medida que conformam, aos olhos do espectador, o lugar da enunciação. Erige-se, assim, o lócus de ancoragem do processo de mediação proposto. Ao se conformar na condição de enunciador-pai das coisas do mundo, o telejornal não é concebido como algo que acontece *alhures*, mas como forma de mediação.

Da bancada, que remete ao lugar de comando e também de autoridade e expertise, além de corporificar o sujeito enunciador, sendo identificado como a representação primeira do programa, o apresentador agencia a delegação da fala para os outros sujeitos narradores – repórteres, comentaristas, correspondentes –, função que reforça seu lugar de comando. A aparição desses outros sujeitos de fala posicionados em distintos espaços geográficos, cuja unidade simbólica se faz via interação no tempo presente de exibição, amplifica o efeito de sentido de onipresença do telejornal, que da sua sede nos lança a diversas e distintos espaços.

A presença do mediador em cena – figurativização do próprio telejornal – é marca típica dos noticiários de rede nacionais e estratégia imprescindível para as relações construídas com seu suposto interlocutor. Apesar de, historicamente, a figura do jornalista ter sido construída enquanto “não eu” na busca pelo apagamento da condição de sujeito de modo a representar uma espécie de elemento ventríloquo porta voz da emissora, é possível indicar, com base na pesquisa feita com os 15 telejornais de rede, uma forte tendência de construção de apresentadores *personas*, sujeitos implicados no discurso que se apresentam em estado de simbiose com o programa, ou seja, é porta voz do telejornal mas também se coloca enquanto “eu”. A exploração do corpo em cena como forma de performatizar a notícia tem sido marca de atuação não só dos apresentadores, mas também dos repórteres cuja aparição antes se reduzia ao corpo imóvel, mero elemento visual de presença no local do acontecimento. Através da assumida configuração de uma *persona*, agora o repórter utiliza sua presença física não apenas para se mostrar *in loco*, mas como dispositivo expressivo de interpretação do dito, como elemento de configuração da própria notícia.

Interlocutor primeiro do telejornal e, portanto, das personificações dos apresentadores e repórteres, o sujeito enunciatário age virtualmente como endereçado da fala. Sua posição comunicativa vincula-se justamente ao lugar construído para os sujeitos de fala. Se aos mediadores cabe o lugar de autoridade, daquele que detém o conhecimento, seus endereçados são posicionados como alguém que busca no telejornal referências para a construção de quadros interpretativos sobre as coisas do mundo. Esse acordo tácito entre aquele que sabe e aquele que quer saber perpassa todo o processo enunciativo dos programas. Seja do estúdio, de uma entrada ao vivo ou de uma reportagem pré-gravada, impera o sentido de copresença pela atuação do mediador que, através do sistema gestual e audiovisual do corpo midiaticizado, olha, movimenta-se e se projeta corporalmente em nossa direção, faz o espectador se aproximar ou se afastar do seu corpo e espaço pelos enquadramentos de câmera e explora modalizações verbais de convocação de um suposto interlocutor virtualmente atuante.

Mesmo que a partir de posições hierarquicamente distintas, busca-se construir não só um espaço-tempo comum, mas uma mesma condição de sujeito para enunciadores e enunciatários. Apresentadores, repórteres e público são alçados à condição de cidadãos brasileiros (pais, trabalhadores, clientes de banco, voluntários, consumidores etc.), o que é explícito, por exemplo, nos momentos em que o mediador se dirige ao espectador colocando-se, pelo texto verbal, no lugar de fala de cidadão: “*nós mulheres, nós, brasileiros, nossa reação aqui (...)*”, “*nós podemos estar pagando mais (...)*”. Tal qualidade de ator de uma mesma esfera cultural que partilha interesses comuns não destitui o lugar de autoridade do enunciadore pai, o telejornal. Assim, apesar da cumplicidade retórica cada vez mais presente nos programas convocada pelas simulações de situações de conversa entre sujeitos enunciadores e enunciatários, o contexto comunicativo dos telejornais é caracterizado por lugares discursivos diferenciados, ainda que inseridos numa mesma condição social.

Com base na situação comunicativa encenada pela apresentação do estúdio, mas que se estende pelas demais unidades gravadas e ao vivo, o telejornal se posiciona enquanto sujeito onipresente, macronarrador dos fatos. Dessa forma, é interlocutor aquele que se permite ser interpelado por essa “instância de revelação das coisas do mundo”. A interação proposta entre “aquele que tudo sabe e tudo vê” e “aquele que não sabe e quer ver” depende do *status* de confiança conferido a este formato ou subgênero. Isso significa que a produção de sentido do telejornal gira em torno de um intermitente processo de conferência de legitimidade e autenticidade ao dito cuja aderência por parte da instância de consumo é condição. A análise dos noticiários demonstrou que as posições hierarquicamente definidas de autoridade para o sujei-

to enunciatário e daquele disposto a ser informado para o sujeito enunciador são marcas da constituição do contexto comunicativo desse subgênero, configuradas contemporaneamente por formas de aproximação e cumplicidade entre essas distintas partes, estratégia presente na maioria dos programas (13 dos 15 analisados).

O entendimento do processo comunicativo acionado pelo telejornal implica, a princípio, na identificação desse contexto, fundamental para o desvendamento dos sentidos produzidos e reconhecidos pela audiência. As formas do telejornal podem ser entendidas enquanto dimensões materiais do contexto comunicativo e das interações a partir dele propostas, movimento que reproduz, no interior das textualidades, o que Goffman (2005), a partir de William Thomas, identifica como “definição de situação”. Central no pensamento sociológico para a discussão sobre o modo como as pessoas orientam suas ações na vida cotidiana, o conceito se refere ao processo pelo qual os sujeitos dão sentido a uma determinada situação social de modo a adequar suas ações a um determinado contexto. As definições de situações, ao contrário de ser um processo mental, são construções sociais permeadas por relações de poder, que poderiam ser traduzidas como disputa por legitimidade quando discutidas no marco dos telejornais.

Identificado o contexto que norteia o processo comunicativo instaurado pelo subgênero telejornal, ainda que se reconheça haver distintas situações comunicativas no interior de cada um dos programas que se relacionam com seus modos específicos de endereçamento, é possível desvendar os sentidos acionados pela relação entre dispositivos televisuais e valores jornalísticos, os quais pressupõem vínculo entre instâncias de produção e reconhecimento. O interesse desta pesquisa foi justamente refletir sobre esses vínculos simbólicos, tendo nas *tecnicidades* e *ritualidades* dimensões de observação da produção do sentido de notícia no marco do formato industrial socialmente reconhecido como telejornal. O que estou falando aqui, portanto, é de uma situação comunicativa comum que orchestra as relações entre as esferas de produção e consumo ao nível do subgênero, colocando-se como marca de gênero, como lugar de mediação através do qual é possível encarnar papéis e situações da vida cotidiana.

## 2.2 ENTRE *TECNICIDADES* E *RITUALIDADES*: FORMAS CONTEMPORÂNEAS DE ATUALIDADE E INTERESSE PÚBLICO

A constituição do tempo-espaço dos relatos do telejornal explorado como correlato ao tempo-espaço da vida cotidiana pressupõe usos de determinadas formas televisivas cujos significados remetem à ideia de partilha social. Formas materiais e simbólicas do telejornal, concebidas nesta pesquisa a partir da relação entre *tecnicidades* e *ritualidades*, são fundamentais na construção do contexto comunicativo que orienta o jogo interativo proposto com a audiência. Entendido o tipo de situação que ambienta a troca comunicativa, é possível desvendar formas expressivas dos valores de interesse público e atualidade – princípios de reconhecimento e legitimação do discurso jornalístico – que emergem na contemporaneidade enquanto marca de linguagem do telejornal de rede brasileiro.

A apropriação da transmissão direta, na apresentação dos programas, nas unidades denominadas de ao vivo ou nas reportagens pré-gravadas, aparece como uma das principais marcas formais dos telejornais nacionais. Enquanto modo de constituição da notícia, o ao vivo faz referência aos momentos de aparição do repórter no local geográfico ou simbólico do acontecimento no tempo de apresentação do programa. Mas o sentido de concomitância temporal possibilitado por essa *tecnicidade* também pode ser conformado no interior das reportagens. As unidades ao vivo e pré-gravadas que compõem uma edição do programa se fazem, simbolicamente, no tempo de exibição e consumo, o que torna imprescindível o processo de ancoragem ao vivo do telejornal construído na e pela cena de apresentação do estúdio. Essa *tecnicidade* constitui mediação do tempo presente ao aproximar a duração do momento vivido pelos sujeitos enunciadoreis à duração do momento vivido pelos enunciatários durante o processo de consumo.

Nesse processo de geração de sentido de concomitância temporal, que norteia as enunciações do telejornal, quando às ações vividas de modo concomitante pelo mediador e espectador é articulada uma terceira ação – a do fato mesmo reportado – são produzidos efeitos de instantaneidade relacionados ao culto da velocidade, da imediatez, próprio do sentido social do tempo na contemporaneidade. Contudo, como a veiculação do programa nem sempre coincide com o tempo do acontecimento narrado, a transmissão direta do telejornal (materializada pela apresentação do estúdio e aparição ao vivo do repórter em localidades externas ao estúdio) se impõe como forma de projeção do instante do fato no momento presente. O sujeito mediador – apresentador ou repórter – personifica através do seu corpo que fala e se projeta

em direção a um suposto interlocutor, naquele instante de exibição, o tempo do fato enunciado. Isso pode ser feito através de interpelações verbais de tempo presente (intenso uso do gerúndio ou de expressões como *agora, neste momento* etc.) ou imagens e som do acontecimento passado sobrepostas à narração.

A virtualização do instante do fato no interior de material pré-gravado e editado, cuja exibição e consumo se dão no intervalo temporal da apresentação do programa, é operada pelo recurso de edição denominado *sobe-som*, pelo qual se aumenta o som ambiente de uma cena, silenciando a narração do repórter, de modo a projetar a duração do tempo do fato reportado no intervalo de transmissão direta da matéria. Essa é uma forma bastante característica do telejornal projetar, no tempo de recepção do programa, um instante passado.

A possibilidade de projetar o instante da ação passada no tempo presente de exibição é uma forma bastante característica do telejornal. Com esse manejo das possibilidades tecnológicas televisivas, é possível alçar o espectador para o tempo-espaço do acontecimento de modo a construir relações simbólicas de atualidade e interesse público. Além do efeito de simultaneidade e imediatez da enunciação, convoca-se sentido de vigilância e revelação como se, ao telejornal, fosse instituído o poder de estar em todos os lugares, ao mesmo tempo, naquele mesmo instante, atuando como aquele que tudo sabe e tudo vê para demonstrar o dito. Esse movimento aciona também um sentido de participação ao posicionar o espectador no lugar de testemunha dos fatos narrados, lugar essencial para a atribuição de autenticidade e legitimidade aos enunciados e enunciações dos programas.

Nessa mesma direção, tem ganhado espaço nos telejornais nacionais um formato de reportagem que se diferencia da estrutura clássica, que parte de uma ação passada vivida por terceiros para repercutir causas e desdobramentos, sendo caracterizada por um tipo de composição na qual o processo de apuração vivida por cinegrafista e repórter no momento de gravação dá forma à notícia. Pelo manejo da fotografia e áudio gravados *in loco*, tipo de montagem que privilegia uma ação cronológica e atuação performática do repórter, que se inclui no relato enquanto *persona* (figurativização do telejornal que se faz confundir com sua pessoa), colocando-se como sujeito da ação narrada, e não simples observador, é possível promover efeitos de instantaneidade e simultaneidade, bem como de participação, vigilância e revelação a partir de material gravado e editado anteriormente à exibição. Nesse caso, simulações do presente e da presença de um terceiro sujeito (que não é fonte e nem repórter, mas atua como ator do discurso, à medida que é posicionado como testemunha-cúmplice do dito) se apresentam como condição da história de modo a virtualizar não simplesmente o momento do fato enun-

ciado, mas o tempo real da apuração, concebendo um relato em que o começo, o meio e o fim da sua produção parecem coincidir com o começo, o meio e o fim de sua recepção.

A montagem pautada no ordenamento cronológico de ações construídas pela perspectiva do repórter nos leva a acompanhar tais ações no tempo, suposto, do seu desenvolvimento, movimento que requer um acordo tácito entre mediador e interlocutor. Este, apesar de saber que aquilo não acontece no tempo mesmo de exibição, permite ser alçado ao tempo vivido pelo repórter posicionando-se, ou melhor, participando do relato enquanto cúmplice da situação vivida pelo sujeito de fala. Assim, de modo conjunto aos sentidos de simultaneidade e instantaneidade, imperam os de conversação, uma vez que a performance do repórter se vale da explícita convocação – pela fala e pelos gestos – ao interlocutor, e participação, quando o endereçado é posto no lugar de cúmplice. Ao mesmo tempo, também transitam nesse formato de apresentação da notícia os sentidos de vigilância e revelação que fazem do telejornal, através da figura do repórter, sujeito capaz de viver o acontecimento *in loco*, em referência a um dado poder de “estar no mundo” para revelar e, portanto, dar sentido àquilo que partilhamos como “real”.

Portanto, além de forjar concomitância temporal entre o *aqui e agora* do fato enunciado e o *aqui e agora* da enunciação, o manejo da transmissão direta atrelada à performance dos mediadores e elementos audiovisuais favorece a reprodução de temporalidades, espaços, situações e ações cotidianas. Esse tempo vivido cotidianamente através de ações distintas postas de modo simultâneo (apresentação e produção do programa, atuação dos repórteres e fontes, experiência do espectador) é, a princípio, materializado pelas figurativizações do turno de exibição, referência de momento comum entre enunciadore e enunciatários. O espaço-tempo vivido simultaneamente entre mediadores do telejornal e espectadores torna-se referência para as escolhas plásticas do programa, cujas cores e formas gráficas presentes nos cenários e vinhetas de abertura são inspiradas no turno de exibição. As cores quentes para os noticiários diurnos e frias para os noturnos funcionam como mediadores simbólicos de temporalidade, o que é ratificado pelas formas de interlocução operadas pelos sujeitos mediadores quando enfatizam verbalmente esse momento comum vivido cotidianamente. Para além dos cumprimentos “*bom dia*” e “*boa noite*”, termos como “*agora*”, “*neste momento*”, bem como a indicação do horário (“*agora são 7h32 pelo horário de Brasília*”), agem como formas significantes do tempo partilhado entre as instâncias comunicativas.

A experiência temporal que marca o processo comunicativo instaurado pelo telejornal se vincula ao sentido de momento comum vivido cotidianamente entre programa e audiência, não se resumindo à ideia de *aqui e agora*, mas de *eu, tu, aqui e agora*, o que, por sua vez, cria

espaço simbólico pela interação entre as partes do discurso. Os sentidos de presente e copresença se vinculam também ao valor de revelação, quando a ideia do *eu, tu, aqui e agora* constitui o próprio lócus simbólico do acontecimento. É como se a ilusão de acesso direto à notícia – partilhada pelas instâncias comunicativas – dependesse mesmo desse processo de subjetivização de corpos falantes expostos na tela, cujas performances convocam corpos implícitos (os espectadores interlocutores) a virtualizarem determinados papéis.

Os nexos simbólicos referentes a uma noção de pertencimento que relaciona as dimensões de produção e reconhecimento da notícia são constituídos, a princípio, na e pela cena de apresentação do estúdio, cujos sentidos dependem justamente da ideia de *estar juntos, aqui e agora* performatizada pela presença visual dos corpos dos mediadores. A apresentação do telejornal também representa lugar de ancoragem da mediação, através do qual diversos e distintos fragmentos discursivos são projetados numa mesma duração temporal (a da transmissão dos programas). As dissonâncias de tais elementos são assim superadas pela configuração de uma unidade simbolizada materializada através da presença física dos apresentadores na condução da enunciação.

Assim, os efeitos de atualidade e interesse público do telejornal relacionam-se não simplesmente ao sentido de presente, mas principalmente de copresença, pois dependem da existência – ainda que simbólica – de um interlocutor que credencie o processo de enunciação e seus enunciados enquanto críveis, atuais, relevantes. Isso explica a ênfase dada, na apresentação dos programas, à convocação do “outro” por explícitos chamamentos verbais (“Boa noite para você”, “O que você faria se...”, “Olá!”, “Veja como fica o tempo...”, “Entenda o que muda...”, “Não saia daí...” etc.), performance corporal que se projeta em direção à câmera, enquadramentos da imagem que distanciam e aproximam o olhar do espectador produzindo determinadas posições e ênfases argumentativas no diálogo.

A moldura visual promovida pelos enquadramentos de câmera através da qual o sujeito enunciatário se relaciona com os corpos falantes tem sido explorada pelos telejornais enquanto *tecnicidade* de configuração de posições para os sujeitos enunciatários no processo dialogal. Esta tese destaca, pelos menos, quatro tipos de efeitos de sentido deflagrados pela posição da câmera responsáveis por dar forma à situação de conversa acionada pelos apresentadores: distanciamento, aproximação, ênfase argumentativa e inclusão do enunciatário na cena. Os planos e movimentos de câmera, em articulação ao texto verbal e posicionamentos corporais dos mediadores, são assim apropriados como estratégias visuais para atos conversacionais. Essas formas visuais de interpelação características da cena de apresentação do tele-

jornal virtualizam posições para enunciatários e enquadramentos discursivos, vistos na parte analítica do trabalho e agora sintetizados pelo quadro abaixo:

ENQUADRAMENTOS DE CÂMERA	ATOS VIRTUALIZADOS
Plano Americano (apresentador enquadrado na altura do busto ou da bancada)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Distanciamento e formalidade entre as partes do diálogo de modo a demarcar autoridade do mediador em relação ao enunciado.</li> </ul>
Primeiro Plano (apresentador enquadrado na altura do ombro)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Proximidade em relação à audiência, que é interpelada de maneira mais explícita pela postura corporal do apresentador. Movimento de aproximação física com o interlocutor busca cumplicidade em relação ao dito.</li> <li>• Ênfase argumentativa. Ratifica lugar de autoridade sobre o que se fala de modo a salientar um determinado enquadramento ao dito via texto verbal. Atua como modalizador discursivo para produção, por exemplo, de sentido de indignação, reprovação, entusiasmo etc.</li> </ul>
Plano Geral (apresentadores enquadrados juntos num plano aberto que permite a visualização do cenário)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sugere efeito de inclusão do sujeito enunciatário no contexto comunicativo ao configurar cena de conversação entre os apresentadores e entre estes e o suposto espectador.</li> </ul>
<i>Travelling</i> (movimento de câmera que se descola de um ponto a outro)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Reproduz deslocamento e proximidade espacial do interlocutor em relação ao cenário da troca comunicativa. Marca as situações de abertura e fechamento do telejornal, que simulam o encontro físico e a despedida, movimentos de caráter mais duradouro, entre apresentadores e seu suposto interlocutor.</li> </ul>
<i>Zoom in e zoom out</i> (movimento de aproximação e afastamento de câmera)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Configuram sentidos de mudança temática e pausa. Marcam situações de aproximação e afastamento transitórios entre os sujeitos comunicativos durante as passagens de bloco do telejornal.</li> <li>• Movimento de afastamento do sujeito enunciatário (<i>zoom out</i>), quando este sai de uma posição de maior cumplicidade (apresentador em PP) em direção ao lugar de ouvinte da fala. Isto demarca o lugar de autoridade ao mediador que vai sendo enquadrado em PA.</li> <li>• Movimento de aproximação do enunciatário (<i>zoom in</i>), que é levado da posição de mero ouvinte da fala em direção ao lugar de cúmplice do dito.</li> <li>• Inclusão do sujeito enunciatário na cena comunicativa, quando se promove o deslocamento da imagem centrada na figura de um condutor para</li> </ul>

	<p>um plano mais aberto, pelo qual são visualizados outros mediadores e o ambiente físico do programa (o cenário).</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Ênfase argumentativa. Produção de evidência de um determinado enquadramento temático (ênfase não apenas ao que se fala, mas ao como se fala). Convocação da proximidade do sujeito enunciatário (<i>zoom in</i>) em direção ao corpo do apresentador forja situação de proximidade ao representar movimento de persuasão do destinatário.</li> </ul>
--	--

A exploração do plano geral indicado no quadro acima enquanto dispositivo significativo de uma situação de conversa aparece como nova forma expressiva dos telejornais de rede brasileiros. O sentido de *estar juntos, aqui e agora*, característico do contato entre enunciadores e enunciatários, tem sido conformado por interações entre os próprios apresentadores, o que independe das corriqueiras interpelações verbais mais explícitas a um *tu*. Nesse movimento, a visualização conjunta dos dois mediadores na bancada de apresentação em plano geral se constitui em estratégia formal de produção de sentido de conversação, participação e tempo presente. O contato estabelecido entre apresentadores inclui o espectador como um terceiro interlocutor da fala. Visualizados juntos, os apresentadores podem estabelecer uma explícita troca dialogal, quando conversam na bancada, ou implícita, quando um sujeito fala (apresentador 1) e os outros ouvem (apresentador 2 e audiência), estratégia que insere o telespectador numa mesma instância discursiva do segundo mediador. Nos dois casos, o sentido que se pretende instaurar é justamente o de conversa cotidiana.

O espaço de interação conformado pela performance dos sujeitos de fala e enquadramentos de câmera articulados à transmissão direta caracteriza também os momentos em que os apresentadores partilham a condução do relato com outros mediadores posicionados em locais externos à bancada de apresentação. Através de telões ou do uso de janelas que dividem a tela ao meio, a presença desses outros corpos (outros apresentadores, correspondentes, comentaristas ou repórteres) em interação com os apresentadores da bancada funda um mesmo ambiente virtual, metáfora espacial do presente. Além de efeito de atualidade, amparado na concomitância de ações de sujeitos posicionados em espaços físicos distintos, também são produzidos sentidos de conversação, constituindo uma atmosfera de discussão sobre os fatos enunciados, e vigilância, quando são englobados outros espaços ao espaço físico de apresentação do telejornal de modo a forjar uma aura de ubiquidade.

Contemporaneamente, esse sentido de onipresença e permanente vigilância do jornalismo ganha forma nos telejornais de rede brasileiros pelo intenso uso de dispositivos tecnológicos amadores de captação de imagem e áudio. As apropriações desse recurso pelos programas provocaram uma inversão poética na estratégia de autenticação dos relatos audiovisuais que tinha a qualidade técnica da imagem e áudio como critério de noticiabilidade. De modo contrário, essa mesma legitimidade tem sido evocada pelos usos de imagem e som identificados pela baixa qualidade técnica. As apropriações de registros audiovisuais amadores acabam por inaugurar um novo padrão estético para as reportagens do telejornal. São imagens tremidas, com pouca nitidez e variação cromática, áudios com baixa qualidade, enquadramentos imprecisos, planos desfocados, inclusão da data de gravação e do *time code* na tela, marcas características do modo de gravação caseiro, agora incorporadas pelas instâncias de produção dos programas. Observa-se aqui a *tecnicidade* instaurando um novo modelo de visualidade para os noticiários televisivos que tem na baixa qualidade do registro estratégia de autenticação dos enunciados e também critério de noticiabilidade, quando a possibilidade de captação de uma determinada ação torna-se a própria notícia.

Gravações feitas por sistemas de segurança, celular, câmeras escondidas, quando incorporados pelos programas, constituem valiosa estratégia de validação do dito. Ao reproduzir a ação noticiada por imagem de uma câmera de segurança ou do celular de um “cidadão”, por exemplo, inserindo-a no interior do relato noticioso junto ao material gravado pela emissora, o telejornal aposta num duplo movimento: confere ao registro amador *status* de verdade, legitimando o material audiovisual produzido por outrem, ao mesmo tempo em que se apropria de tais imagens para autenticar seus próprios enunciados. Os usos desses registros gravados *in loco* no momento real da ação buscam projetar o espectador ao instante do fato narrado, bem como forjar uma aura de onipresença para o telejornal, sujeito que *tudo sabe e tudo vê*.

Essa forma audiovisual aqui denominada de poética da imagem amadora, quando apropriada enquanto prova indicial do dito, atua na produção de sentido de tempo presente, vigilância, revelação e inclusão do sujeito enunciatário no processo comunicativo. Ou seja, a projeção no tempo presente da ação ocorrida no passado coloca o telespectador enquanto testemunha ocular do fato narrado ao mesmo tempo em que, simbolicamente, amplia o acesso do telejornal ao mundo, dando-lhe *status* de vigília constante e poder de revelação. Através desses outros olhares, o telejornal se espalha pelo tecido social, reproduzindo modos de visibilidade do mundo contemporâneo. Há aqui a incorporação do *ethos* da própria sociedade, quando o modo de organização da vida social aparece articulado aos dispositivos tecnológicos de

gravação, que vigiam e desvelam a vida ordinária: o cotidiano dos moradores de um mesmo prédio, de estabelecimentos comerciais, dos filhos nas creches etc. Assim, o desejo de visibilidade instaura-se como capaz de conferir credibilidade ao programa pela interpelação do sujeito enunciatário enquanto testemunha dos fatos narrados.

A legitimidade das coberturas telejornalísticas foi construída, historicamente, pela presença do corpo do mediador no local – geográfico ou simbólico – do acontecimento. Junto às imagens do fato narrado, que representam um corpo implícito do programa *in loco*, a presença do repórter, seja nas unidades pré-gravadas ou ao vivo, funciona como elemento simbólico de autenticidade. Pela análise dos telejornais de rede que compõem o corpus desta pesquisa, é possível afirmar que a inserção do espectador no tempo-espaço do acontecimento depende menos da concomitância temporal entre fato e sua veiculação e da proximidade geográfica com o lugar da ação narrada do que de performatizações operadas pelos repórteres e cinegrafistas. Nessa perspectiva, o tipo de atuação do repórter em cena – bem como os enquadramentos utilizados para emoldurar as imagens e a exploração do áudio ambiente – respondem pelas construções de sentidos de presente, copresença e presença *in loco*. Isso significa que, através da exploração de expedientes gestuais, verbais, sonoros e visuais conduzida pela atuação dos mediadores em cena, é possível configurar simbolicamente o tempo-espaço do acontecimento mesmo que haja deslocamentos temporais e geográficos em relação ao fato.

O modelo de atuação consagrado do repórter é caracterizado pela seriedade e sobriedade da sua postura diante da câmera, distanciamento em relação à ação narrada e ao seu interlocutor num esforço de constituir uma espécie de “não eu”, figurativização do telejornal que reporta o que viu e ouviu de modo supostamente imparcial. As análises dos telejornais de rede demonstraram, contudo, que, assim como tem ocorrido com os apresentadores, o repórter também pode se constituir como *persona* no interior das reportagens, o que lhe confere um novo lugar de fala. Neste caso, o sujeito narrador não mais aparece apenas como repórter (aquele que nos conta sobre algo que ocorreu com terceiros), mas como ator (sujeito da ação que se inclui no relato). Assim como ocorre com os usos das gravações amadoras, observa-se aqui uma inversão poética para um mesmo efeito pretendido: autenticidade dos relatos. No lugar de observador imparcial dos fatos, papel assumido até então como pressuposto de construção de credibilidade, o mediador agora se constrói enquanto ser social que vive os fatos e, por isso, é autorizado a discorrer sobre eles.

Nessa perspectiva, o corpo do mediador enquanto expediente de performatização da notícia aparece como uma nova forma de certificação dos relatos noticiosos dos telejornais e

consequente construção de credibilidade, em contraposição à forma, ainda hegemônica, de construção do repórter como uma figura imparcial que se esforça para distanciar-se da ação narrada e de seu interlocutor utilizando seu corpo apenas como indício de presença no local do acontecimento. Foi possível identificar nas análises papéis assumidos pelo mediador que se contrapõem e respondem por tipos distintos de posicionamentos construídos para o telespectador (sujeito enunciatário). De um lado, o repórter atua como *persona*, ao se incluir enquanto sujeito implicado na ação narrada por ele, de outro, atua como ventríloquo, mero veículo de passagem, narrador da ação que, apesar de testemunhar o fato, não se coloca enquanto sujeito.

Essas posições de *persona* e ventríloquo gerenciam posicionamentos construídos para o interlocutor, identificados por esta pesquisa enquanto sujeito testemunha e sujeito cúmplice. Uma terceira posição, a de sujeito personagem, é forjada pelo uso das fontes enquanto figuras representativas do cidadão brasileiro, neste caso, pela atuação desses corpos falantes, o sujeito enunciatário supostamente se vê representado no telejornal. Além de se relacionarem com os valores de participação, simultaneidade e conversação, pois se conformam no processo de interação no tempo presente, o que indica diferentes níveis de interpelação do sujeito endereçado, as construções de posições para os sujeitos comunicativos agem na produção de sentido de revelação, quando tornam o corpo do mediador dispositivo de interpretação do fato noticiado. Tais posições encarnadas pelos sujeitos enunciadore e enunciatários durante o processo de produção e reconhecimento da notícia, já exemplificadas e interpretadas na parte analítica desta pesquisa, são sintetizadas pelo quadro a seguir:

SUJEITO DE FALA (REPÓRTER OU FONTE)	SUJEITO ENUNCIATÁRIO (INTERLOCUTOR VIRTUAL)
<p><b>REPÓRTER VENTRÍLOQUO</b></p> <p>Postura distanciada do repórter em relação ao fato e ao seu interlocutor. Representação de uma suposta figura neutra. Ênfase na demonstração daquilo que é noticiado.</p> <p>Performance contida, reduzidos movimentos corporais, referência verbal ao acontecimento em si. Enquadramento de câmera em PA durante a passagem valoriza o local do acontecimento como estratégia de demonstração do dito e autenticação da cobertura “in loco”. Atua como “não eu”.</p>	<p><b>TESTEMUNHA</b></p> <p>Lugar de observador do fato representado de modo a validá-lo enquanto acontecimento noticioso.</p> <p>Enunciatário não está implicado no discurso, sendo colocado no lugar daquele que presencia/testemunha o que é revelado pelo repórter.</p>

<p>Autenticação do relato narrado pelo repórter se pauta na demonstração e comprovação daquilo que é dito no texto verbal a partir de intensa valorização de sonoras, imagens e áudio referentes ao fato.</p>	<p>Para se engajar enquanto espectador de um telejornal, o que significa reconhecer o valor jornalístico do relato, o enunciatário é convocado a testemunhar, no sentido de ver, comprovar, aferir, atestar, verificar ou mesmo presenciar aquilo que é reportado.</p>
<p><b>REPÓRTER <i>PERSONA</i></b></p> <p>Postura próxima do repórter em relação ao interlocutor. Mediador se inclui na ação narrada, torna-se personagem do relato e dialoga de modo mais explícito com o espectador.</p> <p>Uso da performance para a configuração de uma <i>persona</i> que se faz presente no espaço-tempo do acontecimento a partir da interpretação daquilo que é dito via texto verbal. Figurativização do telejornal se confunde com representação pessoal do repórter, que corporifica um sujeito social. Atua como “eu”.</p> <p>Processo de certificação do relato não se limita a demonstração e comprovação do dito através de sonoras, imagens e áudio referentes ao fato, pauta-se na atuação do repórter. Sua performance o coloca não apenas enquanto anunciador do fato, mas enquanto sujeito implicado na ação narrada. Sentido de fazer crer se vale da performatização do enunciado pelo corpo do mediador.</p>	<p><b>CÚMPLICE</b></p> <p>Sujeito testemunha o fato narrado na posição de cúmplice, o que implica maior interação com o repórter e ação por este relatada ou “vívida”.</p> <p>Enunciatário é convocado a partilhar a ação vívida pelo repórter, não como mero observador, mas como interlocutor cooperante alçado ao espaço-tempo do acontecimento pela performance do sujeito de fala.</p> <p>Para se engajar enquanto interlocutor do repórter <i>persona</i>, o enunciatário é levado ao lugar de cúmplice, co-ator daquilo que está sendo performatizado no processo de transmissão direta da reportagem, o que constrói simbolicamente um mesmo <i>aqui e agora</i> para enunciadador e enunciatário.</p>
<p><b>FONTE CIDADÃO COMUM</b></p> <p>Sujeitos fontes representam o “cidadão comum” (a trabalhadora doméstica, o micro empresário, o estudante, a dona de casa etc.), funcionando como atores da história narrada pelo repórter. Fonte testemunha, sofre ou ilustra a ação reportada.</p> <p>Papel construído a partir do depoimento verbal dado ao repórter inserido num contexto que ratifica seu lugar de fala (trabalhadora doméstica de dentro de uma cozinha, por exemplo) e por imagens de ações cotidianas (varrendo a casa, lavando os pratos etc.). Nas sonoras, fonte enquadrada em um dos cantos da tela de modo a dirigir seu olhar para o repórter que atua no discurso enquanto interlocutor da fonte e do enunciatário.</p>	<p><b>PERSONAGEM</b></p> <p>Personagem da ação narrada via identificação com a representação do “cidadão comum” performatizada pelo corpo da fonte de informação.</p> <p>Participação do sujeito enunciatário é forjada no interior das reportagens pela representação e suposta identificação com um sujeito social, atuante na reportagem enquanto elemento de certificação do dito.</p>

<p>Fontes postas como dispositivos de comprovação daquilo reportado pelo mediador. Apesar de se buscar autenticação pela identificação com o público, as fontes desempenham função mais ilustrativa e testemunhal, do que representativa do espectador. São utilizadas como forma de revelação e comprovação da versão apresentada pelo telejornal.</p>	<p>A legitimidade dada aos relatos pelo sujeito enunciatário passa pela suposta identificação com a figurativização de uma situação social vivida pela fonte cidadão comum, o que não implica em efetiva participação/representação do espectador no discurso. No processo de engajamento enquanto interlocutor do telejornal prevalece o lugar de aferição e averiguação do dito.</p>
---	--

Identifico aqui relações entre *tecnicidades* – as diversas formas de organizar os recursos expressivos de imagem, som, corpo, transmissão direta – e *ritualidades*, quando esses dispositivos são acionados na configuração de posicionamentos fundamentais para o reconhecimento dos relatos enquanto notícias. Nas posições configuradas para o enunciatário a partir das performances dos sujeitos de fala, apesar de o telespectador ser colocado enquanto interlocutor do discurso, ratifica-se o lugar daquele que está submetido à voz da autoridade figurativizada pelos corpos dos repórteres, apresentadores, correspondentes e comentaristas. Pelas *ritualidades* que atravessam o telejornal, portanto, não foi possível identificar possibilidades efetivas de participações no sentido de confronto de ideias e debate público. Os posicionamentos construídos para os enunciatários se constituem em estratégia de credenciamento do discurso. Isto é: enquanto forma de sentido, tais posições se relacionam mais ao valor de revelação, quando convoca o interlocutor a validar os relatos noticiosos, seja na posição de testemunha, de cúmplice ou de personagem.

Interessa a esta tese a análise do processo comunicativo acionado pelo telejornal com base na articulação entre valores discursivos e o gerenciamento da linguagem televisiva. Pelo manejo de *tecnicidades* são articuladas nos e pelos telejornais formas materiais e culturais num espaço-tempo comum, sugerindo aos sujeitos comunicativos uma mesma dimensão de pertencimento, o que constitui *ritualidades*, os nexos simbólicos entre os atores sociais. Pelas textualidades telejornalísticas são assim configurados laços de pertencimento que dão sentido às coisas que habitam nosso ambiente social na atualidade (o meu país, a minha cidade, os meus hábitos de consumo etc.). Nesse processo de interação contínua, imprescindível para a articulação dos programas com a cotidianidade do “cidadão” (ou melhor, de uma determinada construção do “cidadão brasileiro”), são constituídos quadros de referência de uma noção comum de realidade (não enquanto algo exterior ao telejornal, mas enquanto o próprio telejornal) que respondem pelo vínculo entre instâncias de produção e consumo da notícia.

Fundamental na produção de sentidos de atualidade e interesse público que atravessa o

telejornal é a adesão, por parte do espectador, às regras do jogo, aos posicionamentos e modos de condutas simbólicos estabelecidos pelo contexto comunicativo dos programas que orquestra as trocas comunicativas propostas. Cabe aqui a remissão ao pensamento de Goffman (2005), quando ele se apropria de termos da teoria do teatro para discutir representações do sujeito na vida cotidiana. Pelo telejornal, os sujeitos comunicativos são configurados por relações numa dada situação, assim como ocorre nas interações da vida cotidiana em que o ator representa um determinado papel, é visto pelo público (também ator social) e, ao mesmo tempo, é público da peça vista pelo espectador. Nessa perspectiva, entende-se que o contexto comunicativo do telejornal reproduz, no interior das textualidades, uma *definição de situação* (GOFFMAN, 2005). Esta responde pelo acordo tácito entre programa e público em prol da coerência de sentido, o que garantiria reconhecimento social de um programa enquanto formato ou subgênero do telejornalismo. E se a *definição de situação* responde por relações de poder, o que está em jogo na constituição do contexto comunicativo do telejornal é a disputa pela autenticação e legitimidade da enunciação. O reconhecimento dos discursos telejornalísticos enquanto críveis e relevantes para uma determinada comunidade de sentido depende justamente desse jogo de posições que articula telejornal, jornalistas, público e cultura.

O processo de disputa pelo reconhecimento do programa enquanto telejornal (o que implica no reconhecimento dos enunciados enquanto notícia) faz com que os dispositivos televisuais e os valores jornalísticos sejam postos em jogo enquanto estratégias de comunicabilidade. As formas expressivas de instantaneidade, simultaneidade, conversação, participação, vigilância e revelação – correlatos semânticos das noções de atualidade e interesse público – nos dizem sobre o modo como o telejornalismo produz significados enquanto instituição social a partir do reconhecimento sociocultural dos valores que o caracterizam e o legitimam socialmente. As formas do telejornal são, portanto, compreendidas como lugares de mediação pelos quais se configuram representações de sujeitos, ações, discursos e situações da vida cotidiana, que respondem pelo enlace entre lógicas de produção da notícia e competências de recepção.

No âmbito das textualidades, as estratégias comunicativas típicas dos telejornais ganham forma no processo de interação com o espectador. Isso implica considerar que as formas constitutivas do telejornal de rede brasileiro aqui estudadas relacionam-se aos modos de reconhecimento desse subgênero. O esforço desta tese foi justamente identificar e interpretar, no marco do formato telejornal, formas materiais e simbólicas características do jornalismo televisivo, levando em conta articulações entre *tecnicidades*, valores culturais do jornalismo e

*ritualidades* que atravessam as textualidades televisivas (os programas identificados como telejornais).

Pelo exposto até aqui, esta tese corrobora com Dahlgren (1996) ao sustentar que o telejornalismo não se resume a uma construção audiovisual sobre as coisas do mundo, mas se constitui enquanto extensão das interações sociais. Nesse caso, se pensarmos em termos do lugar social no qual a esfera pública se virtualiza na contemporaneidade, é inegável a centralidade deste espaço midiático (segundo Dahlgren, enquanto espaço semiótico e discursivo). Por essa perspectiva, o entendimento do jornalismo televisivo como cenário de interações socio-culturais seria ainda mais amplo e completo do que como mera representação da vida social.

Nosso percurso retorna, portanto, ao ponto de partida, reconvocando Peter Dhalgren de modo a sustentar, agora a partir do resultado das análises articulado ao mapa das mediações, que, no telejornal, os valores culturais de atualidade e interesse público não se relacionam apenas ao conteúdo, mas a processos de subjetivização identificados pelas *ritualidades*, que ganham forma a partir do manejo de *tecnicidades*. A produção de sentido do telejornal observada nas *textualidades* se dá no nível dessa dimensão interativa que “nos leva para o reino dos encontros e discussões das pessoas umas com as outras, com seus modos coletivos de produção de sentido e práticas culturais”<sup>154</sup> (DAHLGREN, 1996, p.18). No telejornal contemporâneo, esse movimento tem sido caracterizado por um maior grau de proximidade entre as instâncias comunicativas, estratégia legítima de geração de sentido de atualidade e interesse público quando, mesmo articulando representações de sujeitos às esferas individuais, pressupõe partilha pública e reconhecimento social.

---

<sup>154</sup> Tradução minha para: “takes us into the realm of people’s encounters and discussions with each other, with their collective sense-making and their cultural practices” (DAHLGREN, 1996, p.18).

## RETA FINAL: REFLEXÕES SOBRE O PERCURSO

O percurso desenhado por esta tese aponta para duas dimensões reflexivas complementares. Por um lado, foi perseguido o objetivo de mapear formas expressivas do telejornal de rede brasileiro que atuam na produção de sentido de atualidade e interesse público e, desta forma, constituem marcas de reconhecimento deste subgênero na contemporaneidade; por outro, buscou-se problematizar o próprio movimento de pesquisa. Ganha relevo aqui uma questão de fundo de caráter epistemológico relativa ao modo como me apropriei do objeto, da teoria e dos pressupostos metodológicos que fundamentaram todo o percurso.

Os resultados da análise do objeto, expostos no capítulo anterior, me levam à crítica da forma hegemônica como o telejornalismo tem sido tratado em grande parte da literatura disponível no Brasil. Observa-se uma lacuna de reflexão sobre esse modo de fazer específico ao lado da dissonância entre discursos e práticas. A bibliografia voltada para o Telejornalismo – refiro-me especialmente às utilizadas no ensino da disciplina, como *Manual de Telejornalismo*, de Heródoto Barbeiro e Paulo Rodolfo de Lima, e *O texto na TV*, de Vera Íris Paternostro – apresenta-se na forma de um conjunto de procedimentos técnicos e normativos que nos dizem o que deve e o que não deve ser<sup>155</sup>. Sobre o uso da imagem no telejornal, por exemplo, Barbeiro e Lima (2002) recomendam que “o repórter cinematográfico deve estudar os melhores ângulos e planos antes de fazer as tomadas, certificando-se de que tudo está sendo gravada com qualidade técnica” (2002, p.70). Já Paternostro (1999) adverte: “a imagem é parte da natureza da TV, e em telejornalismo precisamos casar imagem e informação (1999, p.73). Apesar de acentuarem a imagem como marca do telejornalismo, esses autores a concebem como mero aparato técnico que responderia pelo que entendem por “natureza” da televisão e do telejornalismo.

Na direção contrária a essa perspectiva, ao dar à imagem uma dimensão de *tecnicidade*, traduzida em mediação conforme proposta de Martín-Barbero, esta tese a concebe enquanto construção cultural. Assim como a imagem e os outros elementos constitutivos da linguagem audiovisual, o corpo dos sujeitos de fala e a transmissão direta não são simplesmente da ordem do instrumento, mas da constituição de práticas e modos de reconhecimento cultural. Essa apropriação nos permitiu dar conta de articulações entre inovações discursivas e trans-

<sup>155</sup> Numa reflexão sobre o discurso acerca do telejornalismo brasileiro reproduzido pelos manuais de telejornalismo, Leal (2011) argumenta que tais referências reduzem a prática jornalística a regras e padrões, no lugar de espaço de experiência, apresentando um modo bastante eficaz de não considerar o porquê desse modelo e sua legitimidade. Para o autor, o apego à visão normatizada se traduz em recusa às transformações históricas e culturais (LEAL, 2011).

formações materiais características do telejornal de rede contemporâneo. Ainda tomando a imagem como exemplo, o sentido de *tecnicidade* nos levou a compreender os usos feitos pelo telejornal de registros audiovisuais que, ao contrário do que indicam Barbeiro e Lima (2002), são reconhecidos enquanto autênticos justamente devido à baixa qualidade técnica.

A investigação pautada na análise das materialidades do telejornal sugere um reposicionamento do olhar em relação as suas estratégias formais. Se o telejornal brasileiro foi concebido historicamente pelo esforço de se distanciar da herança radiofônica, marcada pela emotividade e proximidade com o ouvinte, em direção a um estilo mais sóbrio e distanciado do público (REZENDE, 2000), o que supostamente lhe garantiria credibilidade, hoje a disputa por esta mesma autoridade se faz pela inclusão, ainda que retórica, do espectador enquanto interlocutor do programa. Apesar de o discurso normativo sobre o telejornalismo ainda indicar que, na condução do telejornal, cabe agir como sujeito isento que não se confunde com a notícia e nem com um personagem (BARBEIRO & LIMA, 2002), na bancada, nas unidades ao vivo e pré-gravadas dos programas atuam *personas*, jornalistas que se confundem com representações do cidadão brasileiro, sujeitos sociais que se implicam nos relatos e fazem do seu corpo lugar de personificação da notícia. Nessa mesma direção, a apropriação da transmissão ao vivo no telejornal não se reduz à velocidade de transmissão da informação, mas se apresenta como forma de proximidade, de constituição de presença e copresença.

Tais estratégias formais evidenciam um movimento de proximidade em relação ao espectador que não se confunde com perda de autoridade. Muito pelo contrário, a própria legitimação do que se pode chamar de mediação telejornalística se ancora nesse movimento de tornar o espectador interlocutor. Inverte-se aqui a lógica de que o reconhecimento do telejornal depende de sua distinção com base na postura distanciada que evidencia uma espécie de “não eu” que fala sobre os fatos e na validade dos registros audiovisuais cujo reconhecimento de autoria se pauta na qualidade técnica das gravações. O poder de autoridade ainda está em disputa, mas a partir de uma nova lógica: imagens que convocam legitimidade pelo reconhecimento de seu caráter amador, simulações de conversa entre figurativizações do telejornal e interlocutores implícitos de modo a constituir um espaço-tempo comum no momento presente de transmissão, mediadores que se fazem confundir com suas representações pessoais, constituindo, junto ao espectador, representações do cidadão brasileiro.

O estudo dos telejornais demonstrou o modo como disputas por legitimidade, autoridade e credibilidade, pressupostos de credenciamento do discurso jornalístico, relacionam-se aos usos de dispositivos de linguagem televisivos. Essas *tecnicidades* são, portanto, legítimas

no processo de constituição de formas materiais de interesse público e atualidade, cujos nexos simbólicos são conformados pelas *ritualidades*, isto é, pelos modos de interação com os sujeitos enunciatários. A apropriação da transmissão direta pelo telejornal, bem como o uso de performances dos sujeitos, da imagem, do áudio e da montagem no processo de conformação de sentidos relacionados a esses valores jornalísticos remetem a vinculações com a vida cotidiana. Só a partir do reconhecimento de hábitos, práticas, relações, afetos e interesses comuns é possível configurar uma forma cultural dedicada à construção de significados relacionados ao que é concebido como “realidade” por uma dada comunidade de sentido, ou seja, àquilo que dialoga com a *cotidianidade* nos termos de Martín-Barbero.

A própria autenticação da notícia – ou do que se entende por enunciado jornalístico, e não publicitário ou dramático, por exemplo – depende desse processo de interação com a esfera de consumo que transcende o interesse por um determinado tema. Para além do conteúdo, a eficácia simbólica do jornalismo televisivo – seu poder de informar e formar cidadãos como propõem as referências mais básicas sobre a função do jornalismo – está sujeita a vinculações com formas de interação, visualidades e temporalidades relativas à experiência cotidiana.

A análise das formas do telejornal a partir da consideração das mediações que atravessam suas manifestações empíricas apontou para a importância da consideração das configurações de circunstâncias espaço-temporais e posições para sujeitos comunicativos que circunscrevem os jogos de sentidos criados nas e pelas textualidades. Isso significa que a produção de sentido de atualidade e interesse público depende de como o “outro” é convocado a se posicionar no “aqui e agora” conformado no interior dos programas. Essa constatação, extraída do contato analítico com o *corpus* de pesquisa, aponta para a importância do contexto comunicativo como um importante referencial metodológico para a análise dos telejornais.

O caminho metodológico traçado por esta tese, pautado na apropriação analítica do objeto empírico, indica o contexto comunicativo como o lugar onde se pode olhar, no marco das *textualidades*, articulações propostas pelo mapa das mediações entre lógicas de produção e competências de consumo. O contexto comunicativo funcionou como um profícuo operador analítico deste trabalho, possibilitando o desvendamento do formato (telejornal) a partir da consideração de como ele articula lógicas de produção e de reconhecimento através de *tecnicidades* e *ritualidades*, mediações encarnadas no que denominei de formas telejornalísticas. Através da identificação do contexto comunicativo configurado no e pelo telejornal, num esforço de captar marcas comuns aos diversos noticiários analisados, foi possível entender como

se constroem posições e vínculos com o interlocutor, que vão responder pelos sentidos pleiteados pelos programas, movimento que se traduz em disputa de poder.

Nessa perspectiva, quando assume um olhar sobre as formas expressivas do telejornal com base na investigação das relações entre *tecnicidades* e *ritualidades*, lógicas de produção e reconhecimento, numa perspectiva pragmática, no marco das textualidades, esta tese busca não ratificar o peso dado às análises puramente textuais. No sentido contrário, o objetivo perseguido foi em direção ao pretendido refinamento analítico das materialidades das obras pela observação de como marcas expressivas configuram regularidades e reconhecimento cultural. É possível ver, aqui, contribuições para o estudo do gênero telejornalístico com base no mapa das mediações, conforme proposto por Itania Gomes (2010) e desenvolvida atualmente no âmbito do Grupo de Pesquisa em Análise de Telejornalismo da UFBA. A noção de gênero televisivo, quando articulada ao mapa das mediações, apresentou-se enquanto um conceito metodológico fundamental para a identificação das estratégias de comunicabilidade do telejornal que funcionam como elementos de reconhecimento deste subgênero. Nessa aposta, ratifico a intenção de apropriação desse mapa metodológico na perspectiva dos formatos e suas textualidades, o que nos fez privilegiar na análise a abordagem centrada nas *tecnicidades* e *ritualidades*.

Assim como os resultados da análise do objeto em si assinalam a necessidade de aproximar o discurso sobre o telejornalismo das suas manifestações empíricas, o processo da pesquisa caminhou na direção de uma maior articulação entre formulações teóricas e objeto empírico, o que tornou possível desenhar um caminho metodológico para a apropriação dos programas centrado nas noções de contexto comunicativo, textualidade, *tecnicidades* e *ritualidades*. Aqui impera a segunda dimensão reflexiva desta tese, pela qual pretendo defender a produtividade do percurso de pesquisa escolhido. Ao optar por tornar a análise o fio condutor do trabalho, rota mesmo da pesquisa, busquei promover articulações teóricas com base nos achados analíticos. Isso supôs um movimento de idas e vindas ao objeto empírico de modo a desentranhar dele pistas que nos levassem ao amadurecimento de escolhas conceituais, o que explica a forma pouco usual com que esta tese é apresentada, numa tentativa de espelhar este processo.

Propus e, portanto, coloquei em avaliação uma estrutura da tese que subverte o modelo clássico de apresentação de uma pesquisa acadêmica em que se parte primeiro de bases conceituais para, então, aplicá-las ao estudo de um dado objeto. Ao contrário, meu desejo foi trabalhar formulações teóricas e metodológicas no marco do trabalho interpretativo, o que justi-

fica a proposta de partir da análise para, então, rever e desenvolver os referenciais teórico-metodológicos que constituem o que chamo de território dos trajetos analíticos. Por isso, também, o esforço em convocar o objeto empírico na apresentação dos conceitos centrais deste trabalho.

Esse percurso adéqua-se à produção de uma pesquisa de cunho eminentemente analítico que, além dos resultados obtidos pelo estudo do objeto em si (as formas do telejornal contemporâneo), almejou tornar o processo de investigação, também, experiência. Isso porque se acredita na importância de pôr em diálogo fundamentos teórico-metodológicos comumente apropriados pelo campo da comunicação com os objetos do próprio campo – neste caso, refiro-me especialmente aos produtos e linguagens da cultura midiática. Acredita-se ser este um dos caminhos possíveis para a elaboração e amadurecimento de questões epistemológicas, teóricas e metodológicas pelo viés comunicativo.

## REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Afonso. As três faces do Quarto Poder. Trabalho apresentador no GT Comunicação e política do **XVIII Encontro Compós**, Belo Horizonte - MG, 2009.
- BACIN, Miro Luís dos Santos. **A fonte amadora na construção da realidade no telejornalismo**. Tese. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão Gomes; Rev. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BARBEIRO, Heródoto & LIMA, Paulo R. **Manual de Telejornalismo: os segredos da notícia na TV**. Rio de Janeiro: Campus, 2002.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Trad. José Augusto Seabra. Lisboa: Edições 70, 1957.
- BELTRÃO, Luiz. **Jornalismo Interpretativo**. São Paulo: Sulina, 1976.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luiz Costa. (Sel.). **Teoria da Cultura de Massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- BENVENISTE, Émile. **Problemas de lingüística geral II**. Campinas, SP: Pontes, 1989.
- BRAGA, José Luiz. Sobre a conversação. In: FAUSTO NETO, Antonio, Sérgio Dayrell Porto e José Luiz Braga (Org.) **Brasil – Comunicação, Cultura e Política**. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994.
- BRAGA, José Luiz. Lugar de fala como conceito metodológico no estudo de produtos culturais e outras falas. In: FAUSTO NETO, Antonio & PINTO, Milton (Org.). **Mídia e Cultura, Rio de Janeiro**, Diadorim/Compós, 1997, p. 105-120.
- BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. **Uma história social da mídia: de Gutemberg à Internet**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006.
- BUTSCH, Richard. *Five Decades and Three Hundred Sitcoms about Class and Gender*. In: EDGERTON, Gary R. and ROSE, Brian G. **Think outside the box: a Contemporary Television Genre Reader**. USA: The University Press of Kentucky, 2008.
- CAMPELO, Cleide Riva. **Cal(e)idoscorpos: um estudo semiótico do corpo e seus códigos**. São Paulo: Annablume, 1996.
- CARLÓN, Mario. **Sobre lo televisivo: dispositivos, discursos & sujeitos**. Buenos Aires: la-Crujía, 2004.

CASEY, Bernadette; CASEY, Neil; CALVERT, Bem; FRENCH, Liam; LEWIS, Justin. **Television Studies: The Key concepts**. London e New York: Routledge, 2002.

CEBRIÁN, Mariano. **Introducción al lenguaje de la televisión: Una perspectiva semiótica**. Madrid: Pirámide, 1978.

CEBRIÁN, Mariano. La edición en el sector audiovisual. **Zer** - Revista de estudios de comunicación (Komunikazio ikasketen aldizkaria), n. 11, noviembre, 2001.

CHION, Michel. **La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido**. Trad. Antonio López Ruiz. Barcelona: Paidós, 1993.

CORRÊA, Murilo Duarte Costa. O que é o novo? In: **Captura Crítica** – Direito, política e atualidade (Revista do Curso de Pós-graduação em Direito da Universidade Federal de Santa Catarina). Florianópolis: v.2, n.1, jan/jun 2009.

CURRAN, James. The liberal theory of press freedom. In: CURRAN, James & SEATON, Jean. **Power without responsibility**. The press, broadcasting and new media in Britain, 6. ed., London/New Cork, Routledge, 2003, p. 346-362.

DAHLGREN, Peter & SPARKS, Colin. **Communication and Citizenship: journalism and the public sphere**. London and NY: Routledge, 1991.

DAHLGREN, Peter & SPARKS, Colin. **Journalism and Popular Culture**, London, Sage, 1992.

DAHLGREN, Peter. **Television and the Public Sphere, citizenship, democracy and the media**. London: Sage 1996.

DALMONTE, Edson. **Em nome do interesse público: o jornalismo de máscara e o uso de ações ilícitas no telejornalismo**. (Comunicação). In: Seminário Internacional Análise de Telejornalismo: desafios teórico-metodológicos. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, UFBA, 2011.

DANCYGER, Ken. **Técnicas de edição para cinema e vídeo: história, teoria e prática**. Rio de Janeiro, Elsevier, 2003.

DAYAN, Daniel; KATZ, Elihu. **A historia em directo**. Os acontecimentos mediáticos na televisão. Coimbra: Minerva, 1999.

DEUZE, Mark. What is journalism? Professional identity and ideology of journalists reconsidered. In: **Journalism**. London: Sage Publications, 2005, Vol. 6.

DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Ed. 34, 2004.

DUARTE, Elizabeth Bastos. Dos telejornais: reflexões sobre a temporalidade. **Televisão – ensaios metodológicos**. Porto Alegre: Sulinas, 2004.

DUCCINI, Hélène. **La television et ses mises en scène**. Paris: Nathan, 1998.

ECO, Umberto. Para uma investigação semiológica sobre a mensagem televisional. In: ECO, U. **Apocalípticos e Integrados**. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1979.

ECO, Umberto. **O Conceito de texto**. São Paulo: Edusp, 1984.

ECO, Umberto. **Lector in Fabula**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

ECO, Umberto. Tevê: A transparência perdida. In: **Viagens da Irrealidade Cotidiana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ECO, Umberto. **Obra Aberta. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ECO, Umberto. **Interpretação e Superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

EDGERTON, Gary R. and ROSE, Brian G. **Think outside the box: a Contemporary Television Genre Reader**. USA: The University Press of Kentucky, 2008.

EISENSTEIN, Serguei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FABRI, Paolo. **El Giro Semiótico**. Barcelona: Gedisa editorial, 1999.

FABRI, Paolo. Le comunicazioni di massa in Italia: sguardo semiótico e malocchio de La sociologia. **Versus**, n.5, maio/ago, 1973. Disponível em: <<http://www.semioticamente.it/versus/files/fabbri-vs5.pdf>>. Acessado em 12 de março de 2011.

FAHLE, Oliver. Estética da televisão: passos rumo a uma teoria da imagem da televisão. In: GUIMARAES, César; LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Camargos (Org.). **Comunicação e experiência estética**. Belo Horizonte, editora UFMG, 2006. p.190-208.

FECHINE, Yvana. O vídeo como um projeto utópico da televisão. In: MACHADO, Arlindo (Org.) **Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

FECHINE, Yvana. **Televisão e Presença** – uma abordagem semiótica da transmissão direta. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2008a.

FECHINE, Yvana. Performance dos apresentadores do telejornal: a construção do ethos. In: **Famecos**. Porto Alegre, n.36, agosto de 2008b. p.69-76.

FEUER, Jane. Genre study and television. In: ALLEN, Robert C. **Channels of Discourse, Reassembled**. Chapel Hill and London: The University of North Caroline Press, 1992.

FINGER, Cristiane. Telejornalismo: câmera oculta e outros dilemas. **Famecos**. Porto Alegre, n. 34, dezembro de 2007. p.74-77.

FISKE, John. **Television Culture: popular pleasures and politics**. London and New York: Routledge, 1997.

FISKE, John. Popularity and the politics of information. In: DAHLGREN, Peter & SPARKS, Colin. **Journalism and Popular Culture**. London: Sage, 2000. p. 45-63.

FRANCISCATO, Carlos Eduardo. **A atualidade no jornalismo**: bases para sua delimitação teórica. Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2003.

FRANCISCATO, Carlos Eduardo. **A fabricação do presente**. Como o jornalismo reformulou a experiência do tempo nas sociedades ocidentais. São Cristóvão, Ed.UFS; Aracaju: Fundação Oviêdo Teixeira, 2005.

GITLIN, Todd. Bites and blips: chunk news, savvy talk and the bifurcation of American politics. In: DAHLGREN, Peter & SPARKS, Colin. **Communication and Citizenship**: journalism and the public sphere. London and NY: Routledge, 1991.

GOFFMAN, Erving. **A representação do Eu na Vida Cotidiana**. Trad. Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis: Vozes, 2005.

GOMES, Itania Maria Mota. A noção de gênero televisivo como estratégia de interação: o diálogo entre os cultural studies e os estudos da linguagem. **Revista Fronteira**, Vol. 4, nº 2, São Leopoldo, Unisinos, 2002, p.11-28.

GOMES, Itania Maria Mota. **Efeito e Recepção**: a interpretação do processo receptivo em duas tradições de investigação sobre os media. Rio de Janeiro: E-Papers, 2004.

GOMES, Itania Maria Mota. Das utilidades do conceito de modos de endereçamento para análise do telejornalismo. In: DUARTE, Elisabeth Gomes; CASTRO, Maria Lília Dias (Org.). **Televisão**: entre o mercado e a academia. Porto Alegre: Sulina, 2006.

GOMES, Itania Maria Mota. Questões de método na análise do telejornalismo: premissas, conceitos, operadores de análise. In: **E-Compós** - Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, ed. 8., abril, 2007.

GOMES, Itania Maria Mota. O que é o popular no Jornalismo Popular? In: COUTINHO, Eduardo J.; FREIRE FILHO, João.; PAIVA, Raquel. (Org.). **Mídia e Poder**: Ideologia, Discurso e Subjetividade. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

GOMES, Itania Maria Mota. Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero. **Famecos** – mídia, cultura e tecnologia. Porto Alegre, v.18, n.01, janeiro/ abril 2011, p. 111-130.

GOMES, Itania Maria Mota. **Metodologia de Análise de Telejornalismo (II)**: Um protocolo de análise de gênero televisivo como categoria cultural. Projeto de Pesquisa apresentado ao CNPq – Produtividade em pesquisa 2012/2015. Salvador, 2010.

GOMES, Wilson. **Transformações da política na era da comunicação de massas**. São Paulo: Ed. Paulus, 2004.

GOMES, Wilson; MAIA, Rousiley. **Comunicação e democracia**. Problemas & perspectivas. São Paulo: Paulus, 2008.

GOMES, Wilson. **Jornalismo, fatos e interesses**: Ensaios de teorias do jornalismo. Série Jornalismo a Rigor. V1. Florianópolis: Insular, 2009.

GRAMSCI, Antonio. **Obras escolhidas** Trad. Manuel Cruz. Série Novas Direções. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

GUERRA, Josenildo Luiz. O Nascimento do Jornalismo Moderno – uma discussão sobre as competências profissionais, a função e os usos da informação jornalística. In: **Anais 26. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Belo Horizonte, setembro, 2003. São Paulo: Intercom, 2003.

GUERRA, Josenildo Luiz. **O percurso interpretativo na produção da notícia** – verdade e relevância como parâmetros de qualidade jornalística. São Cristóvão: UFS; Aracaju: Fundação Oviêdo Teixeira, 2008.

GUIMARÃES, Luciano. **As cores na mídia**: a organização da cor-informação no jornalismo. São Paulo: Annablume, 2003.

GUTMANN, Juliana Freire. **Jornal da MTV em três versões**: gênero e modo de endereçamento como estratégias de mediação musical. Dissertação. Salvador: Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, 2005.

GUTMANN, Juliana Freire. O Contexto comunicativo como estratégia de mediação musical: considerações sobre o Jornal da MTV. In: **E-Compós**, vol. 6, 2006a.

GUTMANN, Juliana Freire. Quadros narrativos pautados pela mídia: framing como segundo nível do agenda-setting? In: **Contemporanea**, Salvador, v.4, n.1, p.25- 5, jun. 2006b.

GUTMANN, Juliana Freire. Articulações entre dispositivos televisivos e valores jornalísticos na cena de apresentação do Jornal Nacional. In: VIZEU, Alfredo, PORCELLO; Flávio; COUTINHO, Iluska (Org.). **40 Anos de Telejornalismo em Rede Nacional: Olhares críticos**. Florianópolis: Insular, 2009. p.105-121.

HABERMAS, Jurgen. **Mudança estrutural da esfera pública**. Investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa. Trad. Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

HAGEN, Sean. **A emoção como estratégia de fidelização ao telejornal**: um estudo de recepção sobre os laços entre apresentadores e telespectadores do jornal nacional. Tese. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, 2009.

HALL, S. et al. A produção das notícias: o mugging nos media. In: TRAQUINA, Nelson (Org.). **Jornalismo**: questões, teorias e histórias. Lisboa: Vega, 1993.

HALL, Stuart. Codificação/Decodificação. In: HALL, Stuart. **Da Diáspora**. SOVIK, Liv (Org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HARTLEY, John. **Understanding News**. London and New York: Routledge, 2001.

HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HOGGART, Richard. **The Uses of Literacy**. Aspects of working-class life, with special reference to publications and entertainments. London: Chatto and Windus, 1957.

ITTEN, Johannes. **Kunst der Farbe** (Arte das cores). Ravensburg: Otto Maier, 1987.

JANOTTI JR., Jéder. Dos gêneros textuais, dos discursos e das canções: uma proposta de análise da música popular massiva a partir da noção de gênero midiático. In: LEMOS, André et al (Org). **Narrativas midiáticas contemporâneas**: livro da XIV Compós. Porto Alegre: Sulina, 2006.

JENSEN, Klaus Bruhn. **Making sense of the news** – Towards a Theory and an Empirical Model of Reception for the Study of Mass Communication. Denmark: Arhus University Press, 1986.

JONES, Jeffrey P. Beyond genre: cable's impact on the talk show. In: EDGERTON, Gary R. and ROSE, Brian G. **Think outside the box**: a Contemporary Television Genre Reader. USA: The University Press of Kentucky, 2008.

JOST, François. Le Journal Télévisé. In: **Introduction à l'analyse de la télévision**, 2<sup>a</sup>, Ellipses Édition Marketing, 2004. p.75-102.

LAGE, Nilson. **A Reportagem**: teoria e técnica de entrevista e pesquisa jornalística. Rio de Janeiro: Record, 2003.

LEAL, Bruno Souza; VALLE, Flávio Pinto. Informação e imagem no telejornal: reflexões sobre um regime visibilidade. **Intercom** – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação. São Paulo: v.33, n.1, p.129-145, jan./jun., 2009.

LEAL, Bruno Souza. **Do texto ao discurso**: as normas sem história dos manuais de telejornalismo (Comunicação). In: Seminário Internacional Análise de Telejornalismo: desafios teórico-metodológicos. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, UFBA, 2011.

LEFEBVRE, H. **A revolução urbana**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

LUPORINI, Marcos Patrizzi; CARRASCO, Claudiney Rodrigues. O uso da música o telejornalismo-análise dos quatro telejornais transmitidos em rede pela TV Globo. In: **Anais do XVII Congresso da ANPPOM** – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. São Paulo, Instituto de Artes da UNESP, 2007.

MACHADO, Arlindo. **A arte pelo vídeo**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora Senac, 2001.

MAIA, Guilherme. **Elementos para uma poética da música do cinema**: ferramentas conceituais e metodológicas aplicadas na análise da música dos filmes *Ajuste final* e *O homem que não estava lá*. Tese. Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 2007.

MARQUES DE MELO. **A opinião no jornalismo brasileiro**. São Paulo: Universidade Metodista de São Paulo, 1985.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Comunicación Masiva**: Discurso y Poder. Quito: Ciespal, 1978.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social. In: SOUSA, Mauro Wilton de (Org.). **Sujeito, o lado oculto do receptor**. São Paulo: Brasiliense, 1995. p.39-68.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício de Cartógrafo**: travessias latino-americanas da comunicação na cultura. São Paulo: Loyola, 2004a.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, Germán. **Os exercícios do ver**: hegemonia audiovisual e ficção televisiva. São Paulo: Senac, 2004b.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e sociedade. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, (1987), 2008a.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Pistas para entre-ver meios e mediações. In: MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e sociedade. 5 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, (1987), 2008b, p.11-21.

MEDINA, Cremilda. **Entrevista, o Diálogo Possível**. São Paulo: Ática, 2004.

MITTELL, Jason. A cultural approach to television genre. **Cinema Journal**, 40, nº3, Spring, 2001. p. 1-24.

MOLOTCH, H & LESTER, M. As notícias como Procedimento Intencional: Acerca do Uso estratégico de Acontecimentos de Rotina, Acidentes e Escândalo. In: TRAQUINA, Nelson (Org.). **Jornalismo**: questões, teorias e estórias. Lisboa: Vega, 1993.

MORLEY, David & BRUNSDON, Charlott. **The Nationwide Television Studies**. London: Routledge, 1999.

ÖRNEBRING, Henrik & JÖNSSON, Anna Maria (2004) Tabloid Journalism and the Public Sphere. In: **Nordiska konferensen för medie - och kommunikationsforskning**, Reykjavik, 11-13. Augusti, 2001.

PARK, Robert E. A notícia como forma de conhecimento. In: STEINBERG, Charles S. (Org.). **Meios de Comunicação de Massa**, São Paulo: Cultrix, [1940] 1970.

PATERNOSTRO, Vera Íris. **O Texto na TV**. Manual de telejornalismo. Rio de Janeiro: Campus, 1999.

PEREIRA JÚNIOR, Luiz Carlos. **A Apuração da Notícia** - métodos de investigação na imprensa. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

PHELAN, John M. Selling consent: the public sphere as a televisual market place. In: DAHLGREN, Peter & SPARKS, Colin. **Communication and Citizenship**: journalism and the public sphere. London and NY: Routledge, 1991.

PINTO, Julio. **O Ruído e Outras Inutilidades**: ensaios de comunicação e semiótica. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PORTER, Vicente e HASSELBACH, Suzanne. Beyond balanced pluralism: broadcasting in Germany. In: DAHLGREN, Peter & SPARKS, Colin. **Communication and Citizenship: journalism and the public sphere**. London and NY: Routledge, 1991.

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

RODRIGUES, Adriano Duarte. **As dimensões da pragmática na comunicação**. Rio de Janeiro: Diadorim, 1995.

RODRIGUES, Adriano Duarte. **Comunicação e Cultura: a experiência cultural na era da informação**. Lisboa: Editorial Presença, 2010.

RUDIN, Richard; IBBOTSON, Trevon. **Introdução ao Jornalismo – técnicas essenciais e conhecimentos básicos**. Trad. Moisés Santos, Silvana Capel dos Santos, colaboração de Tatiana Castellani. São Paulo: Roca, 2008.

SÁ, Leonardo. O sentido do som. In: NOVAES, Adauto. **Rede imaginária: televisão e democracia**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

SILVA, Fernando Mauricio. **A conversação como estratégia de construção de programas jornalísticos televisivos**. Tese. Salvador: Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, 2010.

SILVA, Karina Araújo. **Videoreportagem em três estilos: análise de um subgênero em formação**. Dissertação. Salvador: Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, 2010.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico**. Trad. Eleonora Bottman. Campinas, SP: Papirus, 1996.

SCHUDSON, Michael. **Discovering the news**. A social history of American newspapers, New York: Basic Books Inc. Publishers, 1978.

SCHUDSON, Michael. Why conversation is not the soul of democracy. **Critical Studies Mass Communication**, vol. 14, 1997, p. 297-30.

SOULAGES, Jean-Claude. A formatação do olhar. In: MACHADO, Ida Lúcia; MARI, Hugo; MELLO, Renato (Org.). **Ensaio em análise do discurso**. Belo Horizonte, UFMG, 2002. p.267-281.

SPARKS, Colin. Goodbye, Hildy Johnson: the vanishing 'serious press'. In: DAHLGREN, Peter & SPARKS, Colin. **Communication and Citizenship: journalism and the public sphere**. London and NY: Routledge, 1991.

SQUIRRA, Sebastião Carlos de Moraes. **Aprender Telejornalismo: produção e técnica**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2003.

TARDE, Gabriel. A opinião e a conversação. In: **A opinião e as massas**. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 79-154.

THOMPSON, Edward Palmer. **The Making of the English Working Class**. New York: Vintage Books, 1963.

TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso**. Trad. Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TRAQUINA, Nelson. A redescoberta do poder do jornalismo: análise da evolução da pesquisa sobre o conceito de agendamento (*agenda-setting*). In: **O estudo do jornalismo no século XX**. São Leopoldo, RS: Unisinos, 2001.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do Jornalismo**. Porque as notícias são como são. Vol. I. Florianópolis: Insular, 2005.

TUCHMAN, Gaye. A objetividade como ritual estratégico: uma análise das noções de objetividade dos jornalistas. In: TRAQUINA, N. (Org.). **Jornalismo: questões, teorias e estórias**. Lisboa: Vega, 1993, p. 74-90.

VALLE, Flávio Pinto; FONSECA, Bruno Henrique Barros. Grafismo do real: reflexões sobre o papel das imagens gráficas no telejornalismo. In: **Anais do Colóquio Internacional Televisão e Realidade**. Salvador: UFBA – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, 2008.

VERON, Eliseo. “Il est là, je lê vois, il me parle”. **Revue Communications**, nº 38, Paris: Le Seuil, 1983.

VERON, Eliseo. **La semiosis sociale**. Barcelona: Editorial Gedisa, 1998.

VERON, Eliseo. Televisão e política: história da televisão e campanhas presidenciais. In: FAUSTO NETO, Antônio; RUBIM, Antônio Albino Canelas; VERON, Eliseo. **Lula Presidente: televisão e política na campanha eleitoral**. São Paulo: Hacker; São Leopoldo, RS: Unisinos, 2003.

WATTS, Harris. **Direção de Câmera**. São Paulo: Summus, 1999.

WATTS, Harris. **On câmera**. São Paulo: Summus, 1990.

WEAVER, Paul H. As notícias de jornal e as notícias de televisão. In: TRAQUINA, Nelson (Org.). **Jornalismo: questões, teorias e estórias**. Lisboa: Vega, 1993.

WHITROW, G. J. **O que é tempo?** Uma visão clássica sobre a natureza do tempo. Jorge Zahar, 2005.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Sociedade: 1780-1950**. Trad. Leônidas H. B. Hegenberg; Octanny Silveira da Mota e Anísio Teixeira. São Paulo: Nacional (1958) 1969.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, (1971) 1979.

WILLIAMS, Raymond. **Television**. Technology and cultural form, 2a, London: Routledge, 1997.

WISNIK, José Miguel. **Som e sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: EDUC, 2000.

## GLOSSÁRIO DE TERMOS TÉCNICOS<sup>156</sup>

**BG** (*background*): no que se refere especificamente aos elementos próprios do sistema de áudio, ou seja, em relação à parte sonora de um programa televisivo, o termo inglês *background*, conhecido pela sigla BG, designa toda espécie de ruído, músicas, vozes existentes por trás da gravação de áudio, que acompanham a fala do mediador ou da fonte de informação.

**BLOCO**: as partes (segmentos) que dividem um programa televisivo. Cada bloco, normalmente, fica entre dois intervalos comerciais.

**CABEÇA**: é a chamada da reportagem anunciada pelo apresentador no estúdio para introduzir a notícia.

**CÂMARA NA MÃO**: efeito específico mais utilizado em cinema, pelo qual o cinegrafista faz movimentos mais livres com a câmara, de modo a simular possíveis tremidas ou perdas de foco.

**CHAMADA**: texto sobre os assuntos de destaque de um programa televisivo, transmitido dentro da programação da emissora como uma espécie de anúncio.

**CHAMADA DE BLOCO**: texto lido antes do intervalo comercial sobre as notícias do bloco seguinte do programa.

**CLOSE OU CLOSE-UP**: plano fechado na cabeça de uma pessoa. Também chamado de *primeiríssimo plano* (PPP).

**CONTRA PLONGÊ** (câmera baixa): é a tomada de baixo para cima.

**CORTE**: uma mudança instantânea de uma imagem para outra.

**CRÉDITO**: identificação com os nomes de repórteres, entrevistados, cidades, estados ou países, que aparece nas reportagens, *stand-ups* e entradas ao vivo, e dos profissionais que trabalham no programa veiculada no final da edição.

**EDIÇÃO**: montagem do áudio e imagem de uma reportagem. O termo também é utilizado para denominar o produto final do telejornal que vai ao ar.

**ENQUADRAMENTO DE CÂMERA**: o recorte da imagem que aparece na cena, o que está sendo focalizado pela câmara do cinegrafista.

**ESCALADA**: Refere-se às manchetes que abrem o programa e são proferidas pelos apresentadores do telejornal.

**FADE**: recurso de edição. Transição gradual entre uma cena e um fundo neutro: *fade in* (aparecimento gradual da cena) e *fade out* (desaparecimento gradual da cena).

---

<sup>156</sup> Os termos deste Glossário tiveram como referência os livros de Vera Íris Paternostro (1999), Harris Watts (1990, 1999), Guilherme Jorge Rezende (2000) e Ken Dancyger (2003), que constam nas referências desta tese.

**FAST:** recurso de edição que serve para acelerar a imagem.

**FUSÃO:** recurso de edição que se refere à transição gradual de uma cena para outra. O efeito é produzido por uma superposição de um *fade out* com um *fade in*.

**GERADOR DE CARACTERES (GC):** uma espécie de máquina de escrever eletrônica usada para inserir título, créditos, legendas sobre a imagem.

**GRADE:** conjunto de programas e intervalos comerciais distribuídos de forma específica, que define a programação de uma emissora.

**IMAGENS DE COBERTURA:** nos telejornais, são as imagens utilizadas para cobrir o áudio (normalmente, o *off*) da matéria.

**LOCUÇÃO:** narração.

**MONTAGEM:** o mesmo que edição. Grosso modo, pode ser entendida como uma compilação de imagem e áudio.

**NOTA PÉ:** nota lida pelo apresentador, do estúdio, após a exibição de um VT, que traz informação complementar ou que faltou à reportagem.

**OFF:** É a narração colocado sobre a imagem, ou seja, quando o sujeito de fala não aparece na tela.

**PANORÂMICA (PAN):** movimento de câmera no qual esta se move em torno do seu próprio eixo (horizontal, vertical ou oblíquo).

**PASSAGEM do repórter:** gravação feita pelo repórter na qual sua imagem aparece. A passagem é inserida no meio da reportagem.

**PLANO AMERICANO (PA):** personagens aparecem no vídeo da cintura para cima.

**PLANO DETALHE:** objeto ocupa todo o espaço da tela.

**PLANO GERAL (PG):** serve para identificar o local onde acontece o fato. No PG, cenários e personagens são visualizados.

**PLANO MÉDIO (PM):** um pouco mais fechado do que o PG, destaca um objeto ou pessoa na cena. Se for uma pessoa, ela é vista de corpo inteiro frente ao cenário.

**PLANO SEQUÊNCIA:** tipo de plano em que a filmagem (ou gravação) é uma ação contínua sem cortes.

**PLONGÊ (câmera alta):** é a tomada de cima para baixo.

**PRIMEIRO PLANO (PP):** enquadra a pessoa da altura dos ombros (ou um pouco abaixo) para cima.

**PROGRAMAÇÃO:** organização em sequência dos programas e intervalos comerciais de uma emissora de TV.

**QP:** quadro parado. É usado em fotos e quase sempre em finais de sonora.

**SOBE-SOM:** momento no VT em que o som é inserido ou o seu volume é aumentando.

**SONORA:** termo usado para designar uma fala da entrevista na qual a imagem da fonte aparece.

**STAND-UP:** quando o repórter faz uma gravação no local do acontecimento para transmitir informações sobre um fato. Nesse tipo de material pré-gravado, normalmente, o mediador aparece de pé, em plano americano, e permanece no vídeo durante todo o *stand-up*. Também pode ser chamado de boletim.

**TAKE OU TOMADA:** designa uma única gravação do plano. Mudar um *take* significa substituir uma imagem por outra.

**TILT:** movimento de câmera no eixo vertical. É a panorâmica de cima para baixo ou de baixo para cima.

**TRAVELLING:** quando a câmera se desloca; movimentação lateral da câmera (direita/esquerda) ou para frente e para trás (aproximação/afastamento).

**TRILHA SONORA:** música e efeitos sonoros que podem compor a parte sonora da matéria, vinheta ou mesmo os momentos de apresentação do programa.

**VINHETA:** marca a abertura ou intervalo de um programa televisivo. Normalmente é composta de imagem gráfica e música.

**VT:** o mesmo que videoteipe, mas também usado para se referir à matéria ou reportagem telejornalística.

**ZOOM:** objetiva de distância focal variável que pode provocar um movimento de aproximação de um objeto ou pessoa (*zoom in*) ou de afastamento de um objeto ou pessoa (*zoom out*).