

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS**

**Programa de Pós-Graduação em Comunicação**

**Efeito de tudo ver:**

Imagens, transparências e autenticidade no telejornalismo

João Luis de Pinho Carvalho

Belo Horizonte

2010

João Luis de Pinho Carvalho

## **Efeito de tudo ver:**

Imagens, transparências e autenticidade no telejornalismo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Márcio de Vasconcelos Serelle

Belo Horizonte

2010

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

C331e Carvalho, João Luis de Pinho  
Efeito de tudo ver: imagens, transparências e autenticidade no telejornalismo /  
João Luis de Pinho Carvalho. Belo Horizonte, 2010.  
139f.

Orientador: Márcio de Vasconcelos Serelle  
Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.  
Programa de Pós-Graduação em Comunicação

1. Imagens (Filosofia). 2. Telejornalismo. 3. Autenticidade (Filosofia). 4.  
Transparência. 5. Narrativa (Retórica). I. Serelle, Márcio de Vasconcelos. II.  
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação  
em Comunicação. III. Título.

CDU: 070:654.197

**Efeito de tudo ver:**

Imagens, transparências e autenticidade no telejornalismo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

---

Prof. Dr. Márcio de Vasconcellos Serelle (orientador) – PUC Minas

---

Prof. Dr. Julio César Machado Pinto - PUC Minas

---

Prof. Dr. Bruno Souza Leal - UFMG

Belo Horizonte

2010

## **AGRADECIMENTOS**

À minha família, pelo apoio incondicional, paciência e incentivo.

Ao Serelle, pela orientação, dedicação, paciência e competência exemplar.

Aos professores do programa, pelos preciosos ensinamentos e dedicação.

Aos colegas de sala, pelas conversas, descontraídas e sérias, e por compartilharem as angústias do processo.

A todos que acompanharam esta jornada, mesmo que a distancia, com pensamentos positivos e, quando possível, com palavras de incentivo.

À Marina, pelo apoio, paciência, companheirismo e carinho.

## RESUMO

Este estudo procurou refletir sobre o papel das imagens técnicas na narrativa do telejornal, estabelecendo um possível repertório delas a partir da base contratual de autenticidade que nos quer fazer crer que o mundo ali visto é exatamente o mundo em que vivemos. Busca-se investigar como a imagem é lida e trabalhada dentro de um contexto específico. Dessa forma, vê-se a comunicação, mesmo em um meio transmissivo e massivo, como um processo dinâmico entre o contexto e as instâncias participantes, que exigem um compartilhamento de valores mínimos entre elas e o reconhecimento das intenções de seus participantes. As imagens do telejornal têm sua leitura atrelada, portanto, a um contrato de leitura de autenticidade que supõe uma ligação direta entre a narrativa e o mundo. Dentro da concepção, majoritária, da teoria implícita, a imagem serve como uma superfície objetiva autenticadora do aparelho discursivo telejornalístico. Foram identificadas diversas marcas enunciativas das imagens que buscam trazer o “efeito de real” e o “efeito de tudo ver” à narrativa do telejornal e a partir delas dois grandes grupos foram estabelecidos para o repertório imagético. No primeiro grupo, percebe-se um modelo mais próximo de uma transparência da narrativa clássica cinematográfica, em que as marcas discursivas se apagam. Já no segundo grupo, as marcas demonstram a presença da câmera através de uma forma de captar aparentemente mais espontânea, que gera imagens mais precárias. As marcas desse grupo (oriundas do que chamamos de narrativa do acaso do “ao vivo pleno”) vêm estabelecendo um novo modelo de realismo audiovisual, em comparação com o modelo do audiovisual clássico.

Palavras-chave: imagem; telejornal; autenticidade; transparência; narrativa.

## ABSTRACT

This study search to think the role of technical images in the narrative of television news, establishing a possible repertoire images basis on the reading contract of authenticity, that would have us believe that the world that is seeing there is just like the world we live. This dissertation investigate how the image is read and worked within a specific context. In these sense the communication is seen, even in a transmissive and massive medium, as a dynamic process between the context and the agencies involved, which require a minimum of share values between them and the recognition of the minimum communication intentions of its participants. The images of television news have their reading linked on a reading contract of authenticity that assumes a direct link between the narrative and the world. In the majority conception, call implicit theory, the image serves as an objective validator for the discursive device of the television news. We identified several brands of enunciation on the images that seek to bring the "reality effect" and the "effect of all seeing" to the narration of the news and from them two major groups were established to the repertoire of images. In the first group, we see a model closer to a transparency of classical narrative cinema, in which the discursive marks fade. In the second group, the marks show the presence of the camera through a form of capture images that seems more spontaneous, through images more poor. The marks of this group (derived from what we call the narrative of chance from the "full live") seem to establish a new model of visual realism when compared to the classic model of audiovisual.

Key words: image, television news, authenticity, transparency, narrative

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: Demonstração de perplexidade ao cartão vermelho de Suplicy.....	75
FIGURA 2: <i>Display</i> sobre dados econômicos do <i>JN</i> .....	77
FIGURA 3: <i>Display</i> sobre médico baleado em assalto no Rio de Janeiro <i>RTVN</i> ..	77
FIGURA 4: <i>Display</i> do <i>JC</i> em matéria sobre a qualidade da água.....	77
FIGURA 5: Imagem plana do <i>JN</i> .....	83
FIGURA 6: O estúdio completo só é visto ao fim do <i>RTVN</i> .....	84
FIGURA 7: A imagem mais comum do estúdio do <i>RTVN</i> .....	84
FIGURA 8: No <i>JC</i> , a redação é vista de maneira parcial.....	84
FIGURA 9: Entrevista de José Roberto Guimarães “ao vivo” também estabelece um não lugar.....	85
FIGURA 10: Passagem da matéria do caso Lina Viera.....	86
FIGURA 11: <i>JN</i> : matéria sobre a desapropriação. Explosões.....	88
FIGURA 12: <i>RTVN</i> : matéria sobre a desapropriação. Tiros.....	88
FIGURA 13: <i>JC</i> : matéria sobre a desapropriação. Explosões.....	88
FIGURA 14: Belas imagens de copos de cachaça permeiam a matéria.....	90
FIGURA 15: A pinga escorrendo para a câmera, quando a repórter “joga uma para o Santo”.....	91
FIGURA 16: “Imagem-olho” da matéria do <i>JC</i> .....	97
FIGURA 17: “Imagem-olho” da matéria do <i>RTVN</i> .....	97
FIGURA 18: “Imagem-olho” da matéria do <i>JN</i> .....	98
FIGURA 19: Chegada de De Federico ao aeroporto.....	98
FIGURA 20: Imagens exibidas no <i>JN</i> e no <i>RTVN</i> .....	99
FIGURA 21: “Imagem restrita” “ao vivo” .....	100
FIGURA 22: “Imagem restrita” gravada.....	101
FIGURA 23: Imagem exibida no <i>RTVN</i> e no <i>JN</i> .....	103
FIGURA 24: As câmeras de celular seguem a aluna sendo escoltada por PMs...	104
FIGURA 25: A subjetiva da “aluna”: primeiro sobe a rampa...	104
FIGURA 26: ... depois entra na sala ...	105
FIGURA 27: ... e em seguida vai ao banheiro.....	105
FIGURA 28: O repórter entra em “cena”.....	108

FIGURA 29: ... vira.....	108
FIGURA 30: ... e continua o texto.....	108
FIGURA 31: Matéria do <i>RTVN</i> .....	109
FIGURA 32: Matéria do <i>RTVN</i> .....	109
FIGURA 33: Matéria do <i>RTVN</i> .....	109
FIGURA 34: Caminho da 1ª personagem da matéria.....	110
FIGURA 35: Sequência de imagens.....	110
FIGURA 36: Sequência de imagens.....	111
FIGURA 37: Matéria sobre a obesidade.....	111
FIGURA 38: Matéria sobre o reajuste das aposentadorias.....	111
FIGURA 39: “Imagens genéricas e de corte” que antecedem a entrevista.....	113
FIGURA 40: Imagens da entrevista.....	113
FIGURA 41: Tabela em matéria do <i>RTVN</i> .....	114
FIGURA 42: Tabela em matéria do <i>JN</i> .....	114
FIGURA 43: Simulação de algo sem imagem na matéria do <i>JN</i> .....	115

## LISTA DE QUADROS

QUADRO 1: <i>Incipit Rede TV News</i> .....	56
QUADRO 2: O comentário no <i>RTVN</i> se encontra no título dado a algumas matérias.....	76
QUADRO 3: Transcrição de parte da matéria do <i>JN</i> .....	87
QUADRO 4: Transcrição de parte da matéria do <i>JN</i> .....	91
QUADRO 5: Transcrição de parte da matéria do <i>JN</i> .....	94
QUADRO 6: Transcrição de parte da matéria do <i>RTVN</i> .....	96
QUADRO 7: Transcrição de matéria do <i>JN</i> .....	101

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>1 A OBJETIVIDADE DO APARELHO JORNALÍSTICO.....</b>	<b>13</b>
1.1 Contratos e promessas comunicacionais.....	13
1.2 O <i>topos</i> de autenticidade.....	20
1.3 O contrato de autenticidade no campo jornalístico: paradigma informacional e objetividade.....	30
1.4 A imagem técnica como traço e paradigma do discurso jornalístico.....	38
<b>2 O PENSAMENTO DE SUPERFÍCIE EM LINHA DO TELEJORNAL E SUAS TRANSPARÊNCIAS.....</b>	<b>45</b>
2.1 A narrativa do telejornal.....	45
2.2 O <i>incipit</i> do telejornal.....	52
2.3 A narrativa em “tempo presente”, a estética do acaso e suas transparências.....	59
2.4 Tipologias da imagem televisiva.....	63
2.5 O pensamento de superfície em linha.....	68
<b>3 REPERTÓRIO DE IMAGENS E SINTAXE TELEJORNALÍSTICA.....</b>	<b>73</b>
3.1 Recorte empírico.....	73
3.2 Montagem, enquadramento e áudio.....	80
3.3 Repertório de imagens.....	93
3.3.1 <i>Imagens precárias</i> .....	93
3.3.2 <i>Os subgrupos das “imagens precárias”</i> .....	96
3.3.3 <i>Subgrupo das imagens controladas</i> .....	106
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>116</b>
REFERÊNCIAS.....	123

## INTRODUÇÃO

Vivemos em um mundo em que as imagens circulam e penetram cada vez mais em nossas vidas cotidianas. O processo de midiatização (BRAGA, 2006) catalisou a multiplicação das imagens na sociedade, tornando-as centrais na comunicação midiática, ajudando, assim, a transformar nossa maneira de interagir e de construir a realidade social. Apesar da importância das imagens midiáticas na comunicação contemporânea, elas têm sido interpretadas, de maneira geral, de modo semelhante uma das outras, independentemente de sua especificidade e de seu contexto. Mas uma imagem publicitária possui um *status* e uma especificidade distinta de uma imagem telejornalística. Portanto, é preciso, para compreender melhor as mídias contemporâneas, modelos interpretativos que distingam os diferentes tipos de imagens que circulam em nossa sociedade, colocando-as em seus contextos comunicacionais e investigando suas bases contratuais e promessas.

Neste trabalho, buscamos identificar e analisar, a partir do estudo de uma semana de três telejornais brasileiros (*Jornal Nacional*, *Jornal da Cultura* e *Rede TV News*), um possível repertório de imagens do jornalismo televisivo, baseado nas estratégias da enunciação e em seus efeitos de real. Para isso, utilizamos diversas correntes teóricas de variadas áreas que, acreditamos, pudessem contribuir para uma análise mais complexa do nosso objeto. Procuramos as contribuições de autores ligados à teoria literária (ISER, BARTHES), à teoria do cinema e da imagem (CARROLL, XAVIER, FLUSSER), à teoria do jornalismo (TRAQUINA, WEAVER), à teoria do telejornalismo e da análise de discurso entre outras, sempre com o devido cuidado nas apropriações de teorias distintas ao campo em que ao nosso objeto se circunscreve. O arcabouço teórico desenvolvido serviu de base para a análise do recorte empírico, de onde retiramos nossas categorias de imagens. O que buscamos foi, portanto, não a criação de categorias predeterminadas e estáticas, mas sim a identificação das recorrências na enunciação do telejornal, demonstrando, de certa maneira, o caráter convencional da transparência telejornalística e de suas imagens.

No primeiro capítulo, desenvolvemos a concepção do contrato de leitura televisivo de modo a compreender a comunicação massiva da TV de maneira dinâmica e contextualizada. Estabelecemos um conceito um pouco particular de contrato de leitura, usando parte das concepções de Charaudeau (2007) e parte das concepções de Jost (2003) sobre a televisão. Vemos, nesse trabalho, o contrato de leitura como uma convenção social tácita que estabelece um terreno comum para as instâncias que participam do processo comunicacional das mídias massivas. Entre os diversos contratos de leituras possíveis (que podem ser sobrepostos e se tornar nuançados), o telejornal se insere próximo do que chamamos de *topos* de leitura de autenticidade, que estabelece uma expectativa do discurso como verdadeiro para além do texto, com uma aproximação estreita entre o significante e seu referente - na maneira como Barthes (2006) entende os termos. Para Silverstone, a maior conquista da mídia factual contemporânea, na qual podemos incluir os produtos telejornalísticos, é “sua capacidade de nos convencer de que o que ela apresenta realmente aconteceu” (SILVERSTONE, 2002, p.67). Na instância produtiva, de acordo com essas expectativas, são utilizadas estratégias discursivas que procuram efeitos de autenticidade; entre elas, diversos recursos narrativos e imagéticos ajudam a estabelecer os “efeitos de real” (BARTHES, 2004a, p.178), que levam a uma leitura objetiva da imagem e do texto, dando a ilusão de apagamento do significante, ou de sua eliminação “para fora do discurso ‘objetivo’, deixando de confrontar-se aparentemente o ‘real’ com sua expressão” (BARTHES, 2004a, p. 178).

Ainda no primeiro capítulo, procuramos traçar um breve histórico da construção do contrato de leitura de autenticidade e do discurso jornalístico. Tentamos demonstrar também como suas características foram se moldando de acordo com o contexto filosófico e histórico. Para isso, usamos, com as devidas restrições, a referência do trabalho de Lennard J. Davis (1996) sobre a matriz comum dos discursos do romance (*novel*) e do jornalismo na Inglaterra. Nesta trajetória fica claro como a emergência da objetividade como valor discursivo se dá pelo desenvolvimento da secularização da sociedade. Dessa forma, o paradigma informacional se estabelece baseado na objetividade, criando a forma narrativa do jornalismo contemporâneo. Por fim, procuramos mostrar como a fotografia, produto

da mesma voga positivista que desenvolveu o discurso jornalístico contemporâneo, encaixou-se no jornalismo, emprestando, em um certo sentido, a lógica de aparelho (FLUSSER, 2002) para a narrativa jornalística.

No segundo capítulo, partindo da análise de Paul H. Weaver (1998), descrevemos as principais características da narrativa telejornalística, tais como: a maneira como o telejornal se estrutura no tempo; sua tendência para a personalização; a procura por encaixar o fato relatado na estrutura de enredo; a função do repórter como um enunciador objetivo; o trabalho com os dois registros semióticos - a imagem e o som (a relação palavra e imagem) - e a tendência para a espetacularização. Neste ponto, trabalhamos com um conceito diferente do usado por Weaver ou mesmo do sentido de espetáculo de Guy Debord (1972). Usamos a perspectiva de Jean-Louis Comolli (2008), no qual o espetáculo audiovisual é aquele produto que sacia o desejo de tudo ver do espectador. Assim, o telejornal, com base no contrato de autenticidade, supostamente, torna-se um aparelho capaz de nos mostrar o mundo como ele é, nos transformando em “senhores audiovisuais do mundo” (STAM, 1985, p. 76).

Outra característica do jornal televisivo, e também da televisão em geral, analisada na pesquisa é a transmissão “ao vivo”. Nela, alguns autores (MACHADO, 2001) identificam a verdadeira especificidade da linguagem televisiva. Esse tipo de transmissão inaugurou um tipo de narrativa em “tempo presente” que diminuiu a possibilidade de correção e manipulação por parte das instâncias produtivas, tornando-se, com isso, o “ao vivo” uma potência autenticadora. Arlindo Machado identifica uma verdadeira poética do “ao vivo”, que estabelece uma estética do acaso, em que a perda de foco, de objetivo e a falta de linearidade entre os planos tornam-se parte da narrativa. Porém, o que notamos é que apenas uma parte dos telejornais realmente é feita “ao vivo”. E a parte em “tempo presente” da transmissão é das mais controladas, com imagens bem feitas e estrutura narrativa rígida. Baseando-se nessa observação, identificamos dois tipos de “ao vivo”: o pleno, que constrói sua narrativa junto com o evento narrado; e o potencial, em que a estética do acaso e seus imprevistos são apenas uma potencialidade, uma virtualidade.

Por fim, no segundo capítulo, realizamos um breve levantamento de autores que analisaram as imagens do telejornal, alguns criando categorizações. Entre os

analisados estão novamente Charaudeau (2007) e Jost (2004) e principalmente Beat Münch (1992) e sua crítica ao que ele chama de “teoria implícita”, que considera apenas a imagem em sua função referencial. Essas análises, porém, se mostraram insuficientes e ligeiras por não tensionarem de maneira mais profunda as relações da imagem com o conceito de transparência, objetividade, o caráter enunciativo da imagem.

No terceiro capítulo, através da análise do *corpus* empírico, sistematizamos nosso repertório de imagens e suas funções na narrativa do telejornal. Estruturamos nossa tipologia primeiramente através de uma análise de elementos da narrativa audiovisual como o enquadramento, a montagem e o som, trilhando um caminho semelhante, mas tomando as devidas restrições, ao de Ismail Xavier (1977) em seu estudo sobre a transparência e a opacidade da narrativa do cinema. Usamos esse caminho, traçado por Xavier, de maneira a deixar claras as semelhanças e diferenças entre a linguagem cinematográfica e a linguagem televisiva.

Por fim, concebemos nosso repertório dividido em dois grandes grupos que se diferenciam de acordo com o tipo de transparência que suas imagens atualizam. No primeiro grande grupo, ao qual chamamos de “imagens precárias”, percebemos uma transparência pela falta de cuidado com a imagem de rigor em sua construção e por uma aparente espontaneidade na captação das imagens. Ou seja, uma transposição da estética do acaso do “ao vivo pleno” em “tempo presente” para as imagens gravadas. As “imagens precárias” estão cada vez mais disseminadas na sociedade, através das facilidades tecnológicas de captação e circulação das imagens.

O segundo grande grupo, o mais comum nos telejornais, chamamos de “imagens controladas”, que demonstram maior apuro nas imagens, uma utilização mais complexa de seus elementos. São imagens que se aproximam de uma estética e lógica da transparência do cinema clássico. Notamos, assim, que se Ismail Xavier apontava para um certo modelo de realismo audiovisual calcado na decupagem clássica em modos narrativos que tendem à transparência, hoje a precariedade e a falta de controle surgem como um novo modelo de realismo.

## 1. A OBJETIVIDADE DO APARELHO JORNALÍSTICO

### 1.1 Contratos e promessas comunicacionais

Os pactos comunicacionais, a relação que os textos estabelecem com a realidade e o imaginário socialmente compartilhado entre as instâncias envolvidas nos processos de comunicação, mudam através do tempo junto com os valores sociais. Assim, o que conhecemos, hoje, como discurso jornalístico, sua forma, seu conteúdo e seu vínculo estabelecido com a realidade imediata, é construído a partir de um certo tipo de relação, um modo de leitura, que pressupõem, tanto do mecanismo de produção quanto do de recepção, uma ligação estreita do texto com o real. Uma lógica de leitura que surge junto com a secularização da sociedade e a maior influência do cientificismo da filosofia positivista.

A comunicação, seja ela midiática ou interpessoal, é ao mesmo tempo um processo social e de linguagem. Isso significa que o sentido que surge no processo comunicacional advém da relação entre os aspectos languageiros e culturais. Sendo assim, o texto (em seu sentido amplo) não deve ser analisado sozinho, fora de seu contexto, já que todo ato comunicativo é realizado dentro de determinados limites ou parâmetros, histórico e culturalmente estabelecidos. Esses parâmetros servem para regulamentar os discursos, bem como criar bases comuns para se estabelecer condições mínimas de comunicação e sociabilidade.

Juntos, eles constituem valores compartilhados que funcionam como uma “mente comunitária” guiando o sentido do discurso. Esse conceito, elaborado por Peirce, consiste em um conjunto de crenças e valores culturais compartilhados, que definem uma comunidade e conseqüentemente seus signos e suas linguagens, por isso, fundamental na constituição do processo de semiose.

A semiose é a possibilidade *a priori* de um comum, pela pressuposição de uma dimensão comunitária, habitada por uma quase-mente. Este termo é um refinamento teórico peirceano, que visa a descrever não exatamente o falante de carne e osso participante comunicacional, e sim o “lugar”, a configuração topológica na trama das relações de sentido em que se dá a interpretação. Deste modo, o conceito de quase-mente – que não deixa de

evocar as regras comunitárias denominadas “jogos de linguagem” por Wittgenstein – converte a determinação pessoal do falante em pura determinação signica, de natureza lógico-interpretativa. Ou seja, uma espécie de “mente comunitária” ou, mais apuradamente, um *commens* (abreviação latina de “mente comunitária”). (SODRÉ, 2006, p. 92).

Há, aí, uma preocupação em se estabelecer a conexão entre o externo e o interno do discurso, ou seja, entre o situacional e o linguageiro na construção de sentido. Assim, a perspectiva dos pactos considera os sujeitos como “em comunicação”, inseridos em um processo em constituição constante entre as partes, “capazes de reconhecer reciprocamente o papel de interlocutor assumido por um e por outro” (FRANÇA, 2006, p. 69).

E para reconhecer o outro como interlocutor participante do processo comunicativo é preciso pressupor nele uma intencionalidade mínima. O “ato de linguagem” (CHARAUDEAU, 2007) é feito com diferentes (e múltiplos) objetivos pelos envolvidos e para começá-lo é necessário reconhecer, pelo menos, uma intencionalidade “superficial”, ou primeira, do interlocutor. Ou seja, para poder se comunicar é preciso saber minimamente com quem se está comunicando, por que se está comunicando, onde se está falando. Assim, o contrato de comunicação é construído através das cointencionalidades em certos contextos. Essas intencionalidades, no caso do jornalismo, se forjam na busca de uma verdade e na relação que esta busca constrói entre o texto e a realidade socialmente construída.

O sentido no ato comunicativo é dado através de um duplo processo de “transformação” e “transação”. O sujeito transforma o mundo em “mundo significado”, ordenando-o através de categorias expressas em formas. Assim ele nomeia, classifica, narra, argumenta, modaliza o mundo e suas ações através da linguagem. No outro lado deste processo, o sujeito precisa dotar o “mundo significado” (CHARAUDEAU, 2007) de sentido de “significação psicossocial”. Ou seja, dar-lhe sentido de acordo com parâmetros sociais e psicológicos de seu(s) interlocutor(es).

O processo de transação consiste, para o sujeito que produz um ato de linguagem, em dar uma significação psicossocial a seu ato, isto é, atribuir-lhe um objetivo em função de um certo número de parâmetros: as hipóteses sobre a identidade do outro, o destinatário-receptor, quanto a seu saber, sua posição social, seu estado psicológico, suas aptidões, seus interesses etc.; o efeito que pretende produzir nesse outro; o tipo de relação que

pretende instaurar com esse outro e o tipo de regulação que prevê em função de parâmetros precedentes (CHARAUDEAU, 2007, p. 40).

Ou seja, de acordo com esse conceito, os sujeitos envolvidos no processo de comunicação possuem duas “faces” (FRANÇA, 2006). Na primeira face eles são “seres sociais” (FRANÇA, 2006), que se reconhecem como parceiros do processo, ao mesmo tempo comunicantes e interpretantes, e limitados pela topologia social em que se inscreve cada ato comunicativo. Na outra face, eles são “seres de fala” com objetivos e estratégias próprias que influenciam as escolhas da linguagem usada, dentro das “restrições” que a face social impõe (FRANÇA, 2006). Estas faces determinam e são determinadas uma pela outra, de maneira dinâmica e praticamente simultânea, durante o ato comunicativo. O que significa dizer que elas são indissociáveis durante a situação de comunicação, os atos comunicativos, sendo sua separação muito mais uma ferramenta didático- teórica do que própria ao fenômeno da comunicação.

Mas nos processos de comunicação de massa, como no caso da televisão e outras mídias transmissivas, os sujeitos encontram-se em instâncias separadas. As mídias são processos comunicacionais diferidos e difusos (BRAGA, 2007), ou seja, que permitem atingir um maior número de pessoas e uma abrangência geográfica maior, instaurando ao mesmo tempo, na lógica transmissiva dos meios massivos, um fosso entre produção e recepção, que torna a comunicação menos dinâmica e “controlável”. Assim, os produtores trabalham com um “destinatário-alvo”, e criam várias estratégias que imaginam que possam trazer esses múltiplos sujeitos da recepção para sua intencionalidade. Essas estratégias, porém, nem sempre funcionam como intencionado, e muitas vezes a instância de recepção faz usos e interpretações inesperados do texto, através do que Eliséo Veron (2004) chamou de “gramáticas da recepção”, assim no plural, pois elas consistem nas lógicas próprias do leitor/ telespectador, que podem fugir das intenções da instância de produção.

Mesmo com as diversidades de sentido colocadas pelas gramáticas da recepção é preciso um nível mínimo de parâmetros comuns entre as duas instâncias para se estabelecer uma comunicação. E, como dissemos, são as intencionalidades da relação do texto com a realidade que parecem forjar grande parte desses “parâmetros” nos contratos midiáticos. O que cada texto pretende e sua

consequente relação com o mundo são as bases para a construção do próprio texto pela instância produtora, além de fundamentar a ressignificação por parte da instância receptora.

Para François Jost (2003; 2004), o gênero funciona como uma interface entre as instâncias da produção e da recepção com os modos de leituras e os processos de transformação e transação. Para ele, os programas televisivos são interpretados em relação a três grandes mundos (o lúdico, o ficcional, e o autêntico) que “[...] definem ao mesmo tempo atitude ou a intenção de quem produz o documento e do que o telespectador pode esperar” (JOST, 2003, p. 19, tradução nossa).<sup>1</sup> A maneira como cada gênero televisivo se insere em relação a esses mundos direciona as leituras e exigências do receptor. O que significa dizer que um filme de ficção não será visto com as mesmas exigências e expectativas de um telejornal ou um *talk show*.

É preciso dizer, porém, que para François Jost, as mídias, e particularmente a televisão funcionam através do modelo da promessa, uma “vertente heurística” que lhe parece mais adequada, para explicar o fenômeno da comunicação midiática transmissiva. Para Jost (2004) a noção de contrato de leitura não é adequada para explicar o processo comunicativo da televisão, por este conceito necessitar de um conhecimento comum entre os participantes das bases contratuais, ou pelo menos a possibilidade de ajustar preceitos comuns. Na televisão e nas mídias transmissivas em geral, o contrato seria imposto pela instância de produção ou pelo texto, que procura cooptar o telespectador para sua intenção. Em outras palavras, para se estabelecer um contrato ficcional é necessário que os participantes do processo comunicativo saibam o que é ficção e aceitem a intenção ficcional imposta pela produção. Para ele, quanto mais abrangente o público, mais diversificado e diluído os valores dos contratos de leitura se tornam. Como exemplo, ele aponta para a percepção de Umberto Eco, que, ao alcançar um público maior em um de seus livros de ficção, passou a receber cartas que criticavam seu texto com bases em valores não ficcionais. Assim, para Jost, o contrato de leitura só pode se estabelecer em um

---

<sup>1</sup> “[...] définissent à la fois l’attitude ou l’intention de celui qui adresse le document et ce que l’espectateur peut en attendre.”

acordo, coassinado entre as partes dentro de uma comunicação que haja reciprocidade, algo impossível na comunicação televisiva.

Mesmo em uma perspectiva de contrato mais semiótica, associada por Jost (2004) às análises de Eliséo Veron (2004), em que o contrato se estabelece através das marcas do texto, criando uma relação virtual entre o leitor ideal e o enunciador, não são satisfatórias para explicar a comunicação televisiva. Para François Jost, não há marcas no texto que garanta a qual contrato ele pertença ou qual a relação deste texto com a realidade. Um enunciado de um jornal pode perfeitamente ser usado em uma ficção, por exemplo. Sendo assim, a simples forma do enunciado não estabelece a ficcionalidade do texto.

Para François Jost, o modelo interpretativo da promessa é mais ajustado à comunicação televisual. Esta perspectiva está baseada nas informações extratextuais fornecidas pela produção dos programas e das empresas televisivas e nas promessas associadas aos diversos gêneros. Os produtores associam seu programa a um gênero, através de entrevistas e de divulgações, estabelecendo assim uma promessa em relação à sua emissão ligada à constituição do respectivo gênero (uma comédia promete rir, um programa “ao vivo” uma maior autenticidade, um programa de auditório brincar etc.). Pode-se inclusive associar ou readequar o programa a diversos gêneros, assim despertando o interesse do telespectador. O que acontecesse com frequência, como Jost aponta, é uma associação falsa, ou ambígua, de um programa a um certo gênero. Ao espectador resta assistir ao programa para verificar se a promessa foi cumprida ou não. É uma lógica, como admite o próprio autor, extremamente mercadológica e que não deixa de compartilhar alguns preceitos do paradigma do pacto de leitura. Afinal, é preciso saber o que é um gênero para conhecer sua promessa e as instâncias de produção devem fazer um trabalho de convencimento do telespectador para que este aceite a associação dos programas ao respectivo mundo televisivo e gênero.

O sentido do gênero é dado no modelo da promessa pela forma como eles se situam em relação aos três mundos da televisão. Esses mundos são “terrenos comuns” compartilhados entre todas as instâncias do processo comunicativo da televisão.

As emissoras, os programadores, os mediadores como os telespectadores comunicam-se porque eles se situam em um terreno comum. Esse terreno comum, construído por aquilo que eu denomino os mundos da televisão, confere sentido aos gêneros televisuais. Mas esse sentido, longe de ser estável, varia no curso das migrações que conhecem os gêneros, da concepção dos programas até sua recepção (JOST, 2004, p. 31).

São três os mundos concebidos por Jost (e que serão vistos adiante mais detalhadamente): o fictício, o lúdico e o autêntico, que incorporam diferentes crenças da forma como o texto pode se ligar à realidade. Esses valores exigem um conhecimento prévio de todos os envolvidos no processo, já que todo texto (audiovisual ou não) é “[...] produzido em função de um tipo de crença visada pelo destinador; em contrapartida, ele só pode ser interpretado por aquele que possui uma idéia prévia do tipo de ligação que o une à realidade” (JOST, 2004, p. 33).

A concepção de contrato de leitura que iremos utilizar neste trabalho se assemelha ao que Jost identifica e chama de “terreno comum”, ou seja, aqueles valores mínimos compartilhados que estabelecem a relação do texto com a realidade socialmente construída. Nesse nosso conceito, o contrato não emana do texto ou é imposto por este (mas, sim, deixa marcas nele); ele tampouco é construído de uma relação particular entre o texto e o leitor ou o autor. O contrato de leitura perpassa todo o processo comunicativo, balizando-o de maneira a dar um sentido mínimo. Os pactos de leituras constituem diferentes maneiras em que o texto se relaciona com a tríade (identificado por Wolfgang Iser na relação dos “atos de fingir”, mas presente em outros tipos de textos): o fictício, o imaginário e a realidade. Entendemos, assim, “contrato” com o sentido mais próximo do utilizado por Rousseau (2000), enquanto uma convenção que guia as relações individuais com a sociedade. E a base para o estabelecimento dessa convenção é a cultura, e, por isso, o contrato é tão fluido e de difícil determinação quanto à própria identificação dos valores culturais.

Os primeiros teóricos da televisão, ao pensarem a mídia sob a perspectiva do pacto de leitura, descreviam uma televisão com uma clara divisão entre dois tipos de programa: os de ficção e os informativos. Para Umberto Eco (1984), porém, esta dicotomia poderia ser verdadeira para descrever a televisão em seus primórdios, mas não mais. A “Paleotevê”, como Eco denominou este período, funcionava como uma janela para um mundo distante e exótico. A televisão mostrava o que não

estava ao alcance do telespectador, o que lhe era diferente. Mas havia duas formas de mostrar esse mundo exótico. A primeira era através do pacto ficcional, em programas que adotavam o “como se”, ou seja, mostrava-se um mundo que podia ou não ter ligações diretas com o momento histórico e político fora da televisão, mas que tinha de manter a ilusão que a história se desenrolava sem a presença do aparato televisivo. O pacto ficcional colocava, na televisão, a transparência de linguagem e da transmissão do aparelho como norma. Assim, os atores envolvidos não poderiam olhar para a câmera.

A segunda forma de programas se baseava no pacto informativo. A televisão nesses programas era janela não para o mundo fictício, um “como se”, e sim para um mundo que aconteceria independente dela. Sua obrigação era dizer a verdade, no sentido de ser verificável por qualquer um, seguir critérios de relevância e proporção e separar o comentário da informação. A transmissão se tornava um pouco mais consciente, um enunciador se mostrava e falava diretamente para a câmera, porém, em sua maior parte, Umberto Eco aponta para uma construção narrativa parecida com a ficção. Nesses programas a televisão era um mediador entre o mundo “real” exótico e o telespectador.

Já em sua nova fase, chamada por Umberto Eco de “Neotevê”, a televisão passa a falar mais sobre si e do seu contato com o telespectador do que sobre o mundo exterior. A TV deixa de ser uma janela para um mundo exótico e se transforma em uma janela para um mundo endótico e autóctone. As fronteiras entre informação e ficção são nubladas e a sociedade, seus atores políticos e eventos passam por um processo de midiatização para se conformar à linguagem televisiva. O domínio da forma televisiva se torna um fator importante para uma projeção social, seja dos atores ou dos rituais sociais. A confiabilidade e a veracidade passam para o ato de enunciação. O que podemos perceber na televisão contemporânea é uma exacerbação de certas características da “Neotevê”; os valores de espelho e janela para o mundo exótico da “Paleotevê” se transformaram em retórica e parecem ser estratégias discursivas e efeitos de linguagem em certos momentos específicos na atual televisão.

## 1.2 O topos de autenticidade

Afastando-se de um modelo dicotômico entre realidade e ficção, Wolfgang Iser (2002) propõe uma tipologia de atos de fingir que atuam de maneira relacional com a tríade fictício, imaginário e realidade. Através da seleção, da combinação e da relação e do desnudamento, o texto transgride os limites dos elementos usados nele, retirados do imaginário e da realidade. Essa transgressão ocorre de várias formas, como a determinação de elementos difusos do real e do imaginário, a retirada do contexto e o estabelecimento de novas relações de sentido entre os elementos textuais. O autor lembra também que os atos de fingir e seus modos de relacionar são social e historicamente situados. Portanto, o fictício é “uma travessia de fronteiras” (ISER, 1999 p. 68) em que os elementos textuais duplicados do mundo imaginário e do mundo da realidade empírica interagem na criação de um outro mundo que inclui e exclui os outros. Em outros termos, criam-se novos espaços (virtuais) para a realização do jogo ficcional.

Iser faz sua reflexão pensando no que há de ficcional nos textos de ficção, mas podemos dizer que todo texto trabalha também com a tríade do ficcional, do imaginário e da realidade, mas através de diferentes tipos de transgressões. Essa tríade está presente nas narrativas do cotidiano, mas também no texto jornalístico e nas narrativas audiovisuais. A maior diferença entre os textos ficcionais e os outros tipos, principalmente o texto jornalístico, está no ato de desnudamento. Na ficção, o desnudamento é fundamental para as pretensões ficcionais (é preciso saber que é um jogo ficcional para jogá-lo). “Esse autodesnudamento assinala que o mundo do texto não é de fato um mundo, mas para fins específicos deve ser considerado como tal” (ISER, 1999, p. 72). Em outros tipos de textos como os jornalísticos e em algumas narrativas ligadas ao contrato de autenticidade na televisão, o desnudamento não ocorre. Não há um apontamento para o texto, para um mundo que “de fato não é”. Esses textos querem ser transparentes e apontam para o mundo fora do texto. A rigor, todo texto é um “como se”, mas a ficção estabelece um segundo “como se”, que revela o caráter fabular e fictício da linguagem.

O modelo de Iser tem como referência a literatura, mas os atos de fingir e os mundos criados pela relação destes estão presentes em qualquer tipo de narrativa.

Nas narrativas audiovisuais, porém, a transparência, o apagar da linguagem, é um valor forte que perpassa os diversos tipos de narrativas e de mundos criados pelo texto audiovisual. Isto não quer dizer que toda narrativa audiovisual é transparente, mas que a opacidade não é um valor forte do campo até mesmo pela forte relação entre a imagem e o objeto, ou seja, entre os elementos do texto e as coisas que eles representam. O desnudamento se torna um jogo entre a transparência e a opacidade, entre parecer ser não sendo.

François Jost (2003) estabelece três mundos que representam maneiras diferentes do texto televisivo se relacionar com a realidade e, podemos dizer também, com o imaginário. Os mundos balizam a leitura e a feição dos textos, sejam eles audiovisuais ou escritos. Eles se fundam no tipo de crença que cada texto carrega, construída em sua relação com a realidade.

Em outros termos, um documento, no sentido amplo, que seja escrito ou audiovisual, é produzido em função do tipo de crença visada pelo destinador e, em retorno, ele não pode ser interpretado por quem o recebe sem uma ideia prévia do tipo de ligação que o une à realidade (JOST, 2003, p. 19, tradução nossa).<sup>2</sup>

Em outras palavras, esses mundos servem como parâmetro de três maneiras: como o texto pode se referenciar ao mundo externo a ele, ao imaginário e ao ficcional. Esses três mundos, já citados anteriormente, são: o fictício, o lúdico e o autêntico. O mundo fictício funciona de acordo com suas próprias regras. Não tem que (mas pode) ter correspondência entre o que mostra e o mundo exterior ao texto. Sua linguagem se estabelece em um “como se”, que é autoevidenciado criando o parêntese da ficcionalidade. O mundo lúdico, do jogo e da brincadeira, também funciona com suas próprias regras, mas exige que os personagens que participam do jogo, bem como seu desenvolvimento, de fato existam em algum lugar e em algum momento. Ele pode se pautar pelo eixo verdade e mentira, através de perguntas que podem remeter também ao mundo exterior ao jogo. Já o mundo

---

<sup>2</sup> “En d’autres termes, un document, au sens large, qu’il soit écrit ou audiovisuel, est produit en fonction d’un type de croyance visé par le destinataire et, en retour, il ne peut être interprété par celui qui le reçoit sans une idée préalable du type de lien qui l’unit à la réalité.”

autêntico é aquele que realiza uma conexão “direta” com o mundo exterior à mídia, sendo seu discurso todo trabalhado também pelo eixo verdade e mentira.

Esses três mundos são, portanto, modos de leituras preexistentes ao texto, que são social e historicamente construídos e compartilhados, o que consideramos neste estudo como contrato comunicacional. São “saberes” tácitos profundamente enraizados que determinam as maneiras de construir e ler os textos. Sobre este aspecto, eles servem de “terreno” (JOST, 2003) para a produção de sentido e significado.

[...] as emissoras, os programadores, os mediadores como os telespectadores comunicam-se porque eles se situam em um terreno comum. Este terreno comum, constituído por aquilo que eu denomino os mundos da televisão, confere sentido aos gêneros televisuais (JOST, 2004, p. 31).

Esses modos de leituras produzem formas ao longo do desenvolvimento de uma certa cultura televisiva, que facilitam a identificação do “terreno” em que se está trabalhando, ou, em outras palavras, permitem saber o contrato em que se está inserindo o programa. Essas formas são completamente arbitrárias e de fácil manipulação, além de mutantes, porém existentes. Se pensarmos nos telejornais, vê-se que esse é um dos formatos mais codificados da televisão. Há pouca variação entre os telejornais do mundo, que podem ser descritos de maneira simplificada, “[...] em primeiro plano enfocando pessoas que falam diretamente para a câmera (posição *stand-up*), sejam elas jornalistas ou protagonistas: apresentadores, âncoras, correspondentes, repórteres, entrevistados etc.” (MACHADO, 2001, p. 104).

A noção de gênero é central no modelo de promessa desenvolvido por François Jost. A promessa contida em cada gênero regula a interface entre os mundos televisivos, os leitores e os produtores. Uma comédia promete fazer rir, assim ela se relaciona de maneira mais próxima os *topoi* lúdico e fictício. Mas o que define os gêneros televisivos? Quais os limites e quais suas relações com outros gêneros discursivos? Essas questões não chegam a ser discutidas por Jost, que não explica, por exemplo, se uma reportagem é um gênero em si, ou se o telejornal como um todo é de fato um gênero.

Iremos, portanto, usar a perspectiva desenvolvida por Itania Gomes (2007), que está ancorada na concepção dos estudos culturais, que veem o jornalismo enquanto instituição social e uma forma cultural. Enquanto instituição, Itania Gomes entende o jornalismo como portador de uma função pública e possuidor de certos valores que o acompanham em suas diversas manifestações midiáticas. Como função pública do jornalismo, a autora identifica o estabelecimento de um debate público, a função de vigilância pública, o direito de liberdade de expressão e o compromisso com o interesse público. A função pública pressupõe uma série de valores narrativos que acompanham o jornalismo como a imparcialidade e a objetividade. Mas Gomes lembra que a função e os valores jornalísticos são social e historicamente determinados e nem sempre o jornalismo cumpre sua função, já que ele é motivo de disputas econômicas, políticas, culturais e sociais que podem deturpar sua função.

Já o jornalismo enquanto forma cultural significa uma maneira específica de trabalhar a notícia, que também é determinada pela mídia:

De modo imbricado com suas configurações como instituição social, o jornalismo se configura também como uma forma cultural. No caso do telejornalismo, acreditamos que, para entendê-lo, é preciso compreender a notícia como forma cultural específica de lidar com a informação e o programa jornalístico televisivo como uma forma cultural específica de lidar com a notícia na TV (GOMES, 2007, p. 10).

Itania Gomes então considera a notícia como um gênero discursivo que carrega um conjunto de convenções, que ajudaram a configurar a instituição jornalística, convenções como a noção de imparcialidade e objetividade, distinções entre fato e ficção, informação e entretenimento. Para definir o gênero, Gomes usa a concepção do teórico Klaus Bruhn Jesen que considera o gênero:

[...] uma forma cultural que apresenta a realidade social em uma perspectiva própria e, ao fazer isso, implica formas específicas de percepção e usos sociais do conteúdo. Assim o gênero estabelece um modo de comunicação ou, mais especificamente, uma situação comunicativa entre o emissor e o destinatário (JESSEN *apud* GOMES, 2007, p. 11).

Dentro do nosso modelo de contrato, iremos considerar o telejornalismo enquanto um formato televisivo que atualiza os valores do jornalismo. Assim o

conceito de telejornalismo funciona como interface entre o telespectador e os produtores em relação aos contratos televisivos. Muito mais do que o gênero da notícia, a concepção de uma manifestação do jornalismo específica para a televisão parece funcionar como uma conexão entre os valores do jornalismo, do contrato de autenticidade da TV e os envolvidos no processo comunicativo do telejornal.

O que consideramos contratos comunicacionais, baseados nos mundos descritos por Jost, não são categorias rígidas e excludentes, mas *topos* que possibilitam nuances. Dessa forma, os programas e os textos de maneira geral podem inclusive transitar entre os diferentes *topoi* dentro da mesma emissão. Assim, programas como *reality shows* se encontram entre os *topoi* de autenticidade, lúdico e ficcional, bem como alguns programas de entrevista. Já os jogos de futebol, por exemplo, se encontram entre os *topoi* lúdico e de autenticidade. No caso dos telejornais, mesmo muitas vezes adotando estratégias e marcas enunciativas de outras mídias, e até mesmo de outros formatos, há uma maior rigidez em relação à sua forma e à interface com o contrato de leitura. Isso talvez se deva pela função social atribuída a emissões jornalísticas da televisão (e ao jornalismo de maneira geral) na construção da realidade social. Não é o caso de desprezar o papel da literatura, do cinema e de outras formas de expressão, assumidamente ficcionais, na construção dessa realidade.

No entanto, o jornalismo tem um papel particularmente importante nesse contexto, de supostamente retratar a realidade, enquanto outras modalidades discursivas transitam com maior clareza para o leitor/espectador entre mundos reais e ficcionais. Esta crença lhe confere uma posição privilegiada de mais “verdadeiro” do que os outros (BECKER, 2005, p. 45).

Por isso, os telejornais podem ser considerados programas mais próximos do pólo do contrato de autenticidade. Eles muitas vezes pretendem e se autointitulam como uma verdadeira janela para o mundo, que mostra a realidade como ela é. Mas Matos (1991) nos lembra que essa janela tem também a característica de uma vitrine que mostra, expõe, seduz, liga o interior e o exterior, mas ao mesmo tempo reflete um pálida imagem de nós. E por isso a consideramos autêntica, porque nos identificamos, não apenas com quem é semelhante, mas com os repórteres, os apresentadores, autoridades, e qualquer um em que nos vemos refletidos. A

pretensão é de mostrar o objeto mundo para que possamos nos ver refletidos nesse objeto.

O autêntico, nesse contexto, é aquilo que é fidedigno, o que é verdadeiro no sentido de ser intersubjetivamente verificável. Como não há, em geral, como o telespectador verificar a veracidade do que a TV narra, o senso comum passa a ser um moderador da autenticidade da televisão e quanto mais próximo o assunto do telespectador maior sua rigidez no controle do que é verdadeiro. Talvez, por isso, a “Neotevê” tenha se desenvolvido no sentido de se fazer sentir cada vez mais próxima do telespectador e este cada vez mais presente na tela. Assim, aquilo que é autêntico na TV deve possuir algum nível de ancoragem com o mundo reconhecido social e simbolicamente como real. A narrativa do *topos* da autenticidade é aquela que não transita apenas na imaginação, no fabular e no imaginário, mas que possui uma ligação estreita com o mundo empírico. O programa ficcional (com o desnudamento do “como se”) pode ter um valor de autêntico em sua narrativa, mas para isso é preciso ancorar a história no mundo fora do texto. Isso acontece, por exemplo, quando a narrativa se diz baseada em fatos reais. O autêntico passa, assim, pela persuasão de que há uma estreita ligação da enunciação com o mundo, de uma quase não representação, mas registro. François Jost afirma que aos textos influenciados por esse modo de leitura é necessário um exercício da prova. “O mundo real é a referência das emissões que tem verdadeiras asserções que dão informações para melhorar o conhecimento e que revelam em última instância um exercício da prova” (JOST, 2003, p. 21, tradução nossa).<sup>3</sup> O contrato de autenticidade não é exclusivo do telejornal, já que vários tipos de programas são permeados e influenciados por ele.

Por não ter como haver um sistema de verificação, a autenticidade é, na mídia contemporânea, um valor retórico. Silverstone (2002) identifica a retórica como uma dimensão da mídia e um meio para análise da mesma. Retórica para ele é um exercício de persuasão, uma técnica de convencimento, que, no caso da mídia factual, tenta convencer de sua capacidade de representar o mundo, ou até de ser o mundo. É preciso lembrar que enquanto exercício de persuasão a retórica é, como

---

<sup>3</sup> “Le monde réel est la référence des émissions qui tiennent de vraies assertions, qui nous donnent des informations pour améliorer la connaissance et qui relèvent, en dernière instance, d’un exercice de la preuve.”

lembra Silverstone, “uma mão aberta” (SILVERSTONE, 2002) que deixa o espaço o telespectador se deixar convencer ou não pela retórica midiática.

Consideremos, contudo, a que é talvez a mais fundamental conquista retórica de nossa mídia contemporânea, na verdade de todas as mídias, sobretudo a factual: sua capacidade de nos convencer de que o que ela representa realmente ocorreu. Tanto o noticiário como o documentário levantam pretensões semelhantes. Como assinala Michael Renov (1993, p. 3) elas podem ser expressas como “Acreditem em mim, eu sou o mundo” (SILVERSTONE, 2002, p. 67).

A retórica da autenticidade passa por toda uma série de mecanismos de convencimento, como o uso de especialistas, a identificação com o telespectador, o apelo ao senso comum, efeitos enunciativos e convenções de representações, um equilíbrio entre o familiar e o novo, entre o esperado e o inesperado. A imagem é uma maneira de ajudar na persuasão, uma certa âncora, mas ela não está sozinha na narrativa, já que ela por si só é “não-confiável” (SILVERSTONE, 2002)<sup>4</sup>. Toda a estrutura midiática, o aparato televisivo e o fluxo narrativo da televisão se juntam para servir de prova da verdade autêntica da enunciação.

A necessidade de prova do contrato de autenticidade pode ser também percebida na narrativa histórica, sendo um de seus “embreantes” (BARTHES, 2004b). De acordo com Barthes, o historiador precisa buscar fontes, referências, testemunhos em outros lugares que lastreiem sua própria narrativa, realizando, assim, um trabalho de “escuta” em busca de provas. Nesse processo, ele começa a fazer uso do que Collingwood (1975) chamou de “imaginação histórica”, que funciona como uma imaginação dedutiva, que leva o pesquisador a ler e interpretar suas fontes sob a perspectiva do discurso histórico, para em seguida tecer sua narrativa.

Sem ela [*a imaginação histórica*], o historiador não disporia de qualquer narrativa para adornar. A imaginação – essa “faculdade cega mas

---

<sup>4</sup> Essa desconfiança na imagem (e principalmente na imagem técnica) surge, em nossa sociedade, através de uma corrente teórica neoplatônica, inserida principalmente nas instituições escolásticas, mas que já encontra seus ecos na sociedade em geral. Com isso é necessário cada vez mais recursos narrativos e midiáticos para convencer da veracidade das imagens e de suas narrativas. Do ponto vista semiótico esta desconfiança talvez não se ponha, pois, em sua primereza, a imagem e suas semelhanças com o objeto não cause nenhuma desconfiança enquanto sua ligação com o próprio. A imagem técnica é sempre imagem de algo.

indispensável”, sem a qual (como Kant mostrou) não poderíamos perceber o mundo à nossa volta – é indispensável, da mesma maneira para a história. É ela que, atuando não caprichosamente, executa todo o trabalho de construção histórica (COLLINGWOOD, 1975, p. 298).

Ao tecer sua teia narrativa, o historiador usa essa imaginação de maneira “restritiva”, dentro do que se entende por método e por narrativa histórica, que exige, entre outras coisas, explicitar as referências e os resultados da busca realizada. Na construção deste texto, surge na enunciação o “sujeito objetivo” (BARTHES, 2004b) do historiador, que anula a “pessoa passional”, através do uso do efeito de real, ou seja, o esvaziamento das marcas do enunciante, algo muito semelhante ao que acontece na narrativa jornalística.

Apesar de a narrativa histórica e a jornalística possuírem um processo de escuta e usarem de uma imaginação apriorística, elas fazem isso de maneiras distintas, a começar pela distância dos dois discursos do evento relatado. Enquanto, na história, é impossível entrar em contato com o objeto da narrativa, o jornalista pode inclusive relatar, dependendo da mídia usada, de forma simultânea ao evento. Isso acarreta diferenças na profundidade conceitual, na abstração, na forma e na autoridade do enunciador em relação ao evento narrado. Outra diferença é a circulação das narrativas, já que seus processos de legitimação institucional são distintos. O discurso histórico circula, prioritariamente, no âmbito mais rígido das instituições escolásticas, já o jornalístico passa por um processo mais diferido, difuso e cotidiano.

A lógica enunciativa do contrato de autenticidade é o da imediaticidade (*immediacy*), presente em diversas manifestações comunicacionais humanas. Cada mídia, porém, desenvolve suas particularidades e marcas para produzir os efeitos de verdade e dar a sensação de testemunho para a recepção, às vezes remediando as técnicas de outras mídias (BOLTER; GURSIN, 2000). “O dispositivo é o que determina variantes de realização no interior de um mesmo contrato de comunicação” (CHARAUDEAU, 2007, p. 70). Na televisão, a incorporação da imagem ao texto jornalístico (herdado do rádio), por exemplo, é o que caracteriza, em primeira instância, o dispositivo.

O telejornal é feito, de maneira geral, com textos que trabalham na articulação da palavra com a imagem para criar o sentido. As estratégias de enunciação para

dar “efeito de autenticidade” passam primeiro por certas convenções no modo de captação e constituição da imagem, da entrevista e da edição. Em seguida, na combinação desses elementos em sequência, que também segue certas “regras” que visam ajudar na ilusão de janela para o mundo.

A edição promove o encadeamento de seqüências num raciocínio lógico, construindo uma realidade perfeitamente harmônica. Imagens e entrevistas autenticam o que está sendo dito em *off*, a cabeça do locutor reforça as informações. Tudo é montado para que o telespectador não tenha dúvidas de que o discurso a que ele assiste é o real, e não uma elaboração deste (BECKER, 2005, p. 62).

A maneira que esse encadeamento é realizado na edição, as formas como as imagens são produzidas, quem dá depoimento, tudo isso busca o “efeito de real”. Este conceito, desenvolvido por Roland Barthes (2004) para o contrato ficcional na literatura, consiste nos atos de linguagem que buscam aproximar o significante de seu referente, dando a ilusão de apagamento do significado. Ou seja, modos de apagar a mediação, dar também a sensação de objetividade e imparcialidade. O “efeito de real” foi identificado por Barthes na literatura realista em momentos em que o texto se tornava transparente ao parecer não trabalhar com o significado das palavras e sim sua capacidade de representar diretamente os objetos. Porém, o “efeito de real” na literatura não apaga o contrato fictício colocado pelo texto, e, portanto, uma certa consciência do texto em si. Já ao transpor o “efeito de real” para a televisão e para o contrato de autenticidade no telejornal, percebemos que a busca do apagamento do texto é exatamente uma das coisas que ajuda a colocar o contrato de autenticidade. Por último é preciso lembrar que a forma de encadear o raciocínio e a história, de construir as imagens no telejornal (ou seja, os modos de narrar) são “[...] convenções determinadas, historicamente variadas, de que o autor e o público compartilham e que se manifestam nos sinais correspondentes” (ISER, 2002, p. 970).

Para melhor refletir sobre as marcas da autenticidade é interessante contrapô-las às marcas ficcionais. Wolfgang Iser (2002) identifica, no “ato de fingir”, aquilo que, em nossa sociedade, é considerado tipicamente ficcional. Afastando-se, como vimos, de um modelo dicotômico entre realidade e ficção. É interessante observar que muitos dos atos de fingir (seleção, combinação e relação) e muitas de

suas características estão presentes também na narrativa não-ficcional, ou seja, aquela que identificamos como sendo do contrato de autenticidade, porém, elas ocorrem dentro de uma outra perspectiva. Iser fala que os atos de fingir estão presentes em um texto em que o contrato é de um parêntese no mundo, de um “como se”. Esse “como se” permite uma constante remissão do texto e das marcas ficcionais para o próprio texto, e do texto para o próprio real, possibilitando a consciência do texto enquanto discurso.

De certa forma, a identificação da “intenção ficcional” (CARROLL, 2004) do autor, permite ao leitor usar sua “imaginação supositiva”, para dar sentido próprio ao texto. Mas o leitor não é totalmente livre, pois essa imaginação trabalha com o mundo e com o imaginário (social e particular).

A imaginação supositiva do público é uma imaginação controlada, para falar em termos normativos. Ou seja, é concebida para ser estrangida pelo que o autor impõe por meio da apresentação de seu texto. Os detalhes do texto controlam o que é legítimo que o público imagine em resposta à intenção ficcional do autor (CARROLL, 2004, p. 86).

Mas é preciso relativizar essa afirmação de Carroll, pois os detalhes do texto nem sempre fazem um controle rígido (por opção do autor ou não) em relação às respostas imaginadas. Principalmente em textos de ficção, em que o espaço para o leitor interagir é maior, permitindo uma gama maior de possibilidades de relação entre o mundo, o imaginário e o texto.

No caso do modo de leitura de autenticidade, o controle é mais rígido ao se tentar colar ou aproximar a representação ao referente, e o “como se” não está em jogo, não é uma imaginação supositiva que está na base contratual. O *topos* de autenticidade não realiza o último “ato de fingir” designado por Iser (2002), o de “desnudamento”, ou seja, nesse *topos*, o texto não se apresenta como discurso encenado, mas como registro, traço da própria realidade. Assim a remissão ao texto não acontece, ele é “apagado”, atrelando-se ao elemento representado. “Os efeitos de real” realizam algumas das transgressões de limites apontadas por Iser sem, porém, realizarem a remissão ao discurso e a imagem técnica parece ter um papel fundamental nisso.

### **1.3 O contrato de autenticidade no campo jornalístico: paradigma informacional e objetividade**

O contrato de autenticidade, que consideramos basilar na narrativa jornalística, foi conformado durante séculos de disputas políticas, mudanças ideológicas e filosóficas da sociedade ocidental. De certa forma, os pactos comunicacionais estão sempre em mutação e a cada atualização eles se realizam de acordo com seu tempo e espaço específicos. As transformações dos pactos, assim como sua construção, passam pelas mudanças do modo do homem narrar, que por sua vez são reflexos do espírito e da cultura de sua época, como bem aponta Walter Benjamin (1994) em “O narrador”. São, ainda, também, formas tácitas da sociedade ordenar os discursos, exercendo assim controle sobre o poder.

Segundo Foucault, em “[...] toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada, e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos [...]” (FOUCAULT, 2008, p. 9). Para ele, as sociedades selecionam os discursos através da exclusão, que pode ser feita de três formas: a interdição, a separação e através da vontade da verdade. O primeiro modo de exclusão se dá na palavra proibida, o que não se pode dizer sobre algo, os tabus. A segunda forma é através da simples separação e, por consequência, pela invalidade do discurso, como, por exemplo, pela separação entre razão e loucura (a separação destes dois discursos acarreta na simples negação de sentido para o último).

O terceiro tipo de exclusão nos interessa mais por ser nele que se conformaram as séries discursivas e suas bases. A busca da verdade é algo constante nos discursos ao longo da história, mas o que se entende como verdadeiro e falso varia muito, até mesmo entre textos de um mesmo período, e sem que um sentido de verdade exclua o outro. Então, como a verdade pode ser um critério de exclusão se, ao analisarmos cada texto, é possível identificar nele verdades próprias que independem de uma instância institucional? Foucault chama

a atenção para a possibilidade, sob um ponto de vista mais geral, de traçar valores históricos do que é verdade.

Mas se nos situamos em outra escala, se levantamos a questão de saber qual foi, qual é constantemente, através de nossos discursos, essa vontade de verdade que atravessou tantos séculos de nossa história, ou qual é, em sua forma muito geral, o tipo de separação que rege nossa vontade de saber, então é talvez algo como um sistema de exclusão (sistema histórico, institucionalmente constrangedor) que vemos desenhar-se (FOUCAULT, 2008, p. 14).

Assim, Foucault identifica uma primeira “cisão” no sentido da verdade entre o século VI e VII. Primeiro, a verdade estava no próprio discurso e na condição ritualística em que ele era proferido. O que era dito era verdade por ser dito por quem de direito, e assim os discursos se realizavam. Em seguida, o parâmetro passou para o sentido e as formas do que era dito; sua argumentação e suas evidências passaram a ter valor de verdade, de acordo com “sua relação a sua referência” (FOUCAULT, 2008, p. 15). Dessa maneira, muda também a ligação do discurso com a realidade socialmente construída. Na primeira relação, o discurso é a realidade, na segunda ela é feita através do discurso. Portanto, neste sistema de exclusão, o verdadeiro e o falso passam, em um certo sentido, pela relação que se acredita que o texto tem, pode ou deve ter com a realidade, seja ela mítica ou empírica. Para Foucault (2008), essa primeira divisão deu a “forma geral” à nossa maneira de “buscar a verdade”, mas outras surgiram ao longo dos séculos. “No passado como hoje a conquista das consciências significa o acesso ao poder. Deter, assim, as regras do certo e do errado, do verdadeiro e do falso passaram a funcionar como mecanismo de dominação” (MARCONDES FILHO, 2002, p. 219). Apesar de Ciro Marcondes Filho fazer essa afirmação pensando no discurso científico, podemos estendê-la a qualquer tipo de discurso.

É preciso ponderar que as formas de exclusão dos discursos atuam de maneira conjunta. Assim, o jornalismo, ao mesmo tempo em que usa uma exclusão ao produzir um texto que persegue um certo tipo de verdade, ele, ao longo dos anos, se institucionalizou enquanto profissão, estabelecendo sindicatos, conselhos, escolas e jornais que são gabaritados socialmente a produzir, ensinar e “vigiar” o discurso jornalístico. O que vemos com o surgimento das novas mídias são o poder

e a exclusividade das instituições sendo relativizadas, diante da possibilidade de qualquer um divulgar seu texto.

Lennard J. Davis (1996) mostra o surgimento do jornalismo como série discursiva em seu trabalho sobre a matriz, inicialmente, comum entre a narrativa jornalística (*news*) e a do romance ficcional (*novel*), na Inglaterra. Ao subtrair as particularidades do caso inglês, é possível notar que a mudança na “busca da verdade” acarreta o surgimento de novos modos de leitura e a criação de diversos gêneros discursivos. No século XVI, histórias de crimes, contos, fábulas, livros de notícias (*newsbooks*) e baladas eram todos chamados, na Inglaterra, de *novel*. Em comum entre eles havia não apenas o fato de serem impressos, mas também características de linguagem, como o foco em acontecimentos contemporâneos, em detrimento do relato da completude histórica do épico, e o indivíduo como sujeito e objeto das narrativas. A agilidade da imprensa permitiu o surgimento desses relatos sobre notícias recentes:

O que a imprensa tornou possível foi a introdução de uma tecnologia que permitia a rápida e relativamente instantânea publicação de assuntos de interesse público – ou seja, a imprensa possibilitou as notícias ou o jornalismo, ou como o século dezesseis chamou tais trabalhos: *novels* (DAVIS, 1996, p. 46, tradução nossa).<sup>5</sup>

Para Walter Benjamin (1994), a invenção da imprensa marca também o início de um período que culmina com a morte do que ele entende por narrativa, ou seja, o fim de uma tradição oral e épica. O homem deixa de narrar de uma maneira que incorpora a experiência do narrador e a tradição comunitária no texto. Benjamin aponta, portanto, para a impossibilidade de os produtos da imprensa (o romance e o jornal) narrarem experiências compartilháveis no sentido épico. Isso acontece devido aos processos sociais de secularização, fragmentação e “[...] a sujeição do indivíduo às forças impessoais e todo-poderosas da técnica” (GAGNEBIN, 2007, p. 59). Os novos pactos comunicacionais, que se fundam na técnica, relatam vivências individuais de um homem partido do mundo e da comunidade, e não experiências comuns e que unem o homem com seu entorno.

---

<sup>5</sup> “What print made possible was the introduction of a technology that permitted the rapid and relatively instantaneous publication of matters of public interest – that is, printing made possible news or journalism, or as sixteenth century called such works- novels.”

Ainda no século XVI, o jornalismo e uma forma primitiva de romance estavam, em certo sentido, muito imbricados. Tanto que a principal forma de “jornalismo”, na Inglaterra, eram as baladas de novidades (*news balads*), que eram cantadas e impressas. Ao serem publicadas em pequenos panfletos, as “*news balads*” desenvolveram algumas características que seriam depois associadas ao discurso jornalístico, como a periodicidade e a noção de se narrar histórias acontecidas em um passado próximo (às vezes tão próximo que muitas dessas baladas, que narravam o enforcamento de criminosos em praça pública, eram distribuídas logo após a execução).

Mas essas narrativas se diferenciam muito do que entendemos como jornalismo hoje. Primeiro, pela sua forma em verso, já que elas eram feitas também para serem cantadas, e, segundo, por trabalharem com a concepção de verdade moral no relato dos acontecimentos. Para os leitores e escritores da época, não interessava saber se o acontecimento tinha de fato ocorrido ou não da maneira escrita. Lennard J. Davis (1996) demonstra que, no século XVI, a verdade nos discursos das notícias (*news*) estava muito mais associada a uma verdade moral do que aos fatos, pois “[...] era a moral ou o exemplo mostrado pelo evento, ao invés dos detalhes da descrição do evento em si, que representava a verdade” (DAVIS, 1996, p. 69, tradução nossa).<sup>6</sup> Assim, baladas sobre presos, recém-enforcados, escritas na primeira pessoa não causavam nenhuma estranheza nos leitores e eram consideradas “*news*”, no sentido de trazer um acontecimento recente com uma verdade moral nele.

A narrativa factual e a narrativa ficcional só vieram a se desassociar no decorrer dos séculos XVIII e XIX, por fatores políticos, sociais, ideológicos e filosóficos. Para isso, foi preciso formar uma “definição cultural” de fato e outra de ficção, que permitissem duas formas distintas de se lidar com cada uma delas nos textos. “A história deste processo de definir fato e ficção em um sentido cultural é também a história da divisão da matriz indiferente entre notícia/romance em

---

<sup>6</sup> “[...] it was the moral or example drawn from the event, rather than the detailed description of the event itself that represented truth.”

romance de um lado e jornalismo e história de outro” (DAVIS, 1996, p. 71).<sup>7</sup> Ou seja, foi preciso desenvolver os valores presentes no que chamamos de contrato de autenticidade, para surgir certas narrativas que conhecemos hoje, entre elas a jornalística.

A ascensão desses valores na sociedade passa por disputas políticas e ideológicas, que tentam agregar e controlar os novos atores políticos e econômicos surgidos na Europa de então. No caso inglês, Davis afirma que o acirramento das disputas políticas, que levou à guerra civil, também acarretou a proliferação dos livros de notícia (*newsbook*), que substituíram as baladas no ato de contar notícias do mundo. As partes envolvidas no conflito usaram os *newsbooks* como peças de propaganda na tentativa de angariar pessoas para suas causas. Nesse momento, o relato jornalístico passa a ter, como valor de verdade, o viés ideológico, e não apenas na Inglaterra, mas em toda a Europa tem-se a imprensa opinativa e partidária (TRAQUINA, 2005), em que a narrativa verdadeira era aquela alinhada ideologicamente.

Junto com essa transformação política, podemos destacar que, do ponto de vista ideológico e filosófico, o século XVII traz, em toda a Europa, mudanças na maneira de ver o mundo que contribuíram também para o surgimento da dicotomia entre fato e ficção, realidade e imaginação. Começa a se desenhar nesse período o que Ciro Marcondes Filho (2002) denomina de “uma forma retórica que aspirava à objetividade” (MARCONDES FILHO, 2002, p. 219), ou seja, um discurso que busca atingir uma verdade acima de opiniões, misticismos e subjetivismos. Nesse período, na Europa, é construído um novo paradigma científico, que inaugura a separação entre sujeito e objeto.

O investimento epistemológico da ciência moderna na distinção sujeito-objeto é uma das suas mais genuínas características. Esta distinção garante a separação absoluta entre condições do saber e objeto do saber, uma separação fundamental na ciência moderna (SANTOS, 1987, p. 31).

Essa distinção leva à crença na possibilidade da observação neutra do objeto, este faz parte da natureza e o homem, em determinadas circunstâncias e com

---

<sup>7</sup> “The history of that process of defining fact and fiction in a cultural sense, is also the history of the splitting of undifferentiated matrix of news/novel into novels on the one hand, and journalism and history on the other.”

certos métodos, pode se afastar do mundo natural de maneira a estudá-lo e descrevê-lo objetivamente. A crença na observação objetiva permite a descrição dos acontecimentos sem a interferência do homem e das distorções que ele possa trazer. Essa aspiração à observação à distância é absorvida pela narrativa da notícia, se tornando um dos pilares do pacto comunicacional de autenticidade e do discurso jornalístico moderno. Aliado a essa “nova” maneira de ver o mundo, a ciência moderna também desenvolve a ideia dos “modelos globais” (SANTOS, 1987) de explicação do mundo, que produzem “verdades absolutas”, ancoradas em provas objetivas e empíricas. Baseado nessa concepção, abre-se a possibilidade de, além de observar diretamente o mundo, narrar o mundo de maneira objetiva.

A partir do século XIX, esse paradigma científico ganha força e seu método, sua filosofia e seu discurso influenciam diversos outros campos da sociedade e do conhecimento até então postos à margem em relação a ele. Assim, as chamadas Ciências Humanas passam a adotar os valores de objetividade, do método científico, da imparcialidade da análise e da racionalidade. Acredita-se que não somente a natureza pode ser observada à distância e objetivamente, mas o próprio homem e sua sociedade podem ser objetos.

Este novo paradigma será a luz que viu nascer valores que ainda hoje são identificados com o jornalismo: a notícia, a procura da verdade, a independência, a objetividade e uma noção de serviço público – uma constelação de idéias que dá a forma a uma nova visão do “pólo intelectual” do campo jornalístico (TRAQUINA, 2005, p. 34).

Esse modelo possibilitou o surgimento do paradigma informacional e de um “novo produto”, um novo discurso: a notícia factual. Esse “novo produto” tinha em sua base uma nova maneira de construir e relacionar o texto e a realidade, ou seja, uma relação supostamente mais estreita entre o discurso e a realidade. Como vimos, não é que antes não havia notícias, mas não existia a noção de uma narrativa objetiva e imparcial, e que por ter estas características ser considerada verdadeira. O racionalismo da época “contamina” assim a narrativa cotidiana jornalística. O jornalismo quis funcionar a partir de então como uma lente sobre o mundo. Este “novo” objetivo do jornalismo surge embasado em um novo modo de “transformação” e “transação” do mundo (CHARAUDEAU, 2007). Surge, então, um

novo contrato discursivo, culturalmente legitimado, em que se estabelece uma ligação íntima entre a realidade e o texto, entre a representação e o objeto.

Nelson Traquina observa que é nesse período que o jornalismo se identifica e se afirma como profissão, absorvendo os valores de objetividade, racionalidade e do relato, reivindicando e demarcando o “[...] monopólio do saber: do que é notícia” (TRAQUINA, 2005, p. 35) e de como transmitir essa notícia sem interferências da opinião e da subjetividade. Por isso, nessa época, começa a surgir a metáfora do jornalista como espelho ou lente da sociedade.

Assim, é no século XIX, em que o positivismo é reinante, que todo o esforço intelectual tanto na ciência quanto na filosofia como ainda, mais tarde, na sociologia e outras disciplinas, ambiciona atingir a perfeição de um novo invento, invento esse que parecia ser o espelho há muito desejado, cujas imagens eram reproduzíveis, cuja autoridade era incontestável – a máquina fotográfica (TRAQUINA, 2005, p. 51).

A máquina fotográfica, da maneira como era vista na época, torna-se assim o invento ideal para o discurso jornalístico. “Nascida em um ambiente positivista, a fotografia já foi encarada quase unicamente como o registro visual da verdade, tendo nessa condição sido adotada pela imprensa” (SOUSA, 2000, p. 09). Ela supostamente alija, quase que completamente, o homem da produção do discurso. Assim, para Traquina (2005), o realismo fotográfico se tornou exemplo de como o discurso e a prática jornalística deveriam ser. A máquina fotográfica se transformou em um aparelho que ajudou a moldar o pacto de autenticidade e o gênero da narrativa jornalística. É o paradigma da objetividade que está por trás da máquina fotográfica. Para o contrato autêntico, esse modelo se torna essencial ao possibilitar a crença de ver o mundo sem estar presente, das imagens enquanto espelho e vitrine. No jornalismo, a objetividade se torna um mecanismo da narrativa, de apuração e de identidade do meio.

Jay Rosen (1998) identifica cinco formas de compreender o que é objetividade no jornalismo, apontando as diversas dimensões que há por trás do termo – um conceito de difícil apreensão mesmo pelos profissionais da área.

Entre os próprios jornalistas há uma grande ansiedade e confusão em torno do termo. Praticamente cada vez que alguém no jornalismo usa a palavra “objetividade”, é costume acrescentar-se qualquer coisa como “o que quer

que isso signifique”, indicando que existe um problema conceptual maior (ROSEN, 1998, p. 139).

A primeira dimensão do conceito de objetividade é como um acordo tácito entre os jornalistas e as entidades patronais. A objetividade se torna uma troca entre as duas instâncias: o jornalista não põe a sua voz na narrativa, por isso ganha liberdade da direção para realizar o seu trabalho. A segunda dimensão é um método para se chegar à verdade, é uma epistemologia em que se deve sempre separar o fato dos valores e opiniões. Outra dimensão da objetividade é “o conjunto de rotinas e procedimentos profissionais – isto é, um conjunto de coisas que os jornalistas fazem quando saem para relatar notícias” (ROSEN, 2000, p. 141). Ou seja, hierarquização de fontes, suposto equilíbrio na exposição dos fatos, a busca de fontes oficiais. A quarta forma é pensar na objetividade como uma “estratégia retórica” de persuasão, em que se tenta convencer a instância de recepção por se dizer algo sem “paixão”, assim relatar-se-iam as coisas como elas são. A última forma, identificada por Rosen, é a concepção de objetividade como um ideal de expressão da verdade de maneira desinteressada. “[...] Uma das formas de a cultura expressar esta esperança de se apresentar à comunidade política um objeto comum para que os membros possam ter dele várias perspectivas, e discordar de uma forma produtiva” (ROSEN, 2000, p. 144).

Todas as dimensões da objetividade descritas por Rosen têm como princípio comum a ausência do traço humano e singular, assim, ela se transforma em dispositivo, seja nas relações de trabalho, como método de apuração ou como técnica narrativa ou de persuasão. Rosen vê diversos problemas nessas cinco formas de compreender a objetividade, que se transformou em um mito “perigoso e deformador”, que, como consequência, implicou, paradoxalmente, a perda da credibilidade do jornalismo. Como modo de resolver o problema, ele indica a necessidade de reformulação do mito da “objetividade”, que funcione em função dos valores democráticos e públicos, mas, ainda assim, ela continuaria um mecanismo de uma programação do aparelho jornalístico.

A objetividade é também um mecanismo que, entre outras coisas, ajudou (e ainda ajuda) a aumentar a venda do aparelho jornalístico e inseri-lo na lógica da indústria cultural. Caio Túlio Costa (2009) aponta para este impacto econômico,

muitas vezes esquecido, que o mecanismo da objetividade atribuí ao jornalismo, afinal, os jornais, ao recusarem a ideologia como base para narrativa e adotarem a objetividade, conseguem uma expansão dos seus possíveis leitores. Dessa maneira, Caio Túlio Costa afirma que:

Essa indústria – no afã de se mostrar capaz de conquistar credibilidade em todas as audiências, contrárias, a favor ou passivas ante qualquer fato ou situação reportada – foi quem capturou o conceito de objetividade da ciência e moldou critérios e clichês de objetividade, imparcialidade e neutralidade jornalística (COSTA, 2009, p. 166).

Assim, Costa conclui que, em uma perspectiva econômica, a indústria é a maior interessada em “manter viva a imagem de credibilidade via objetividade”. (COSTA, 2009, p. 166).

#### **1.4 A imagem técnica como traço e paradigma do discurso jornalístico**

A imagem técnica no telejornal marca profundamente a relação do gênero e formatos televisivos com o modo de leitura de autenticidade. De acordo com Weaver (1998), os produtores dos telejornais têm uma preocupação com a boa imagem: com bons enquadramentos, cor e fotografia, ou que mostram sensações e emoções extremas e raras. Ou seja, é a máxima que diz que, quando há duas notícias com a mesma importância, é veiculada a que tiver a melhor imagem, em consonância com o valor notícia do meio. Mas o que é uma boa imagem? Que tipo de enquadramento, dinâmica, conteúdo, sentido deve ter uma imagem para ser boa para um telejornal? Que função ela tem na narrativa?

As imagens, no telejornal, primeiramente adquirem a função de serem mais um elemento “autentificador” da veracidade do que o texto verbal diz. “A imagem vem fornecer imediatamente à palavra informativa, órfã, uma prova” (JOST, 2003, p. 30, tradução nossa).<sup>8</sup> Para Noël Carroll, essa imagem faz parte de um tipo de cinema, ou de texto audiovisual, de “traço pressuposto” em que se pressupõe que os

---

<sup>8</sup> “L’image vient fournir immédiatement à la parole informative, orpheline, une preuve.”

espectadores apreendam as imagens do filme, ou do programa, como traços históricos, ou seja, com uma ligação forte entre a imagem e o objeto.

[...] quando vemos [em um documentário, por exemplo] a imagem de uma árvore da floresta amazônica e ouvimos algo a respeito, entretemos como uma asserção – em consonância com a teoria do cinema do traço pressuposto - que a imagem da árvore que vemos é o traço fotográfico de alguma árvore da floresta amazônica (CARROLL, 2004, p. 91).

Essa categoria de filmes de “traço pressuposto” está contida dentro de outra mais ampla chamada por Carroll de cinema de “asserção pressuposta”, ou seja, um texto que se pressupõe afirmativo, em relação à verdade de seu conteúdo proposicional. Nesses textos audiovisuais dessa categoria maior, as imagens podem até mesmo serem ficcionais ou animadas, desde que o conteúdo proposto e dito seja verdadeiro no sentido histórico. Essas observações podem ser estendidas ao nosso conceito de contrato de autenticidade, que também possui a mesma prerrogativa de historicidade.

Para obter esse tipo de leitura, o diretor ou os produtores associam seu produto a uma etiqueta. “Essa informação circula no mundo cinematográfico antes mesmo do filme ser lançado – sob forma de material para imprensa, publicidade, críticas, boca a boca etc.” (CARROLL, 2004, p. 78). Mas, além dessa etiquetagem, há certas convenções estéticas estabelecidas que facilitam a identificação do modo de leitura do texto. E são essas convenções que são tensionadas por certos cineastas e programas de TV como os *reality shows*.

Um exemplo no cinema é o longa *Zelig* (1983), de Woody Allen, que conta a história fictícia de um famoso caso psicológico de um homem camaleão, interpretado pelo próprio diretor, que se adaptava às pessoas à sua volta (inclusive na cor da pele). O filme é todo feito na forma de antigos documentários, com voz de um narrador em *off* empostada, enquadramentos e edições típicos dos primórdios do cinema. Há, ainda, a inclusão de depoimentos de intelectuais contemporâneos (como Susan Sontag) comentando a importância do personagem na história da sociedade contemporânea. O diretor inclusive imita a textura e a velocidade das imagens filmando a 16 frames por segundo, resultando em movimentos acelerados dos atores na hora da projeção. O filme de Allen é evidentemente ficcional – desde o

insólito relacionamento à metamorfose da personagem – mas ironicamente retoma os “tiques estilísticos” dos filmes documentários, que podem ser, desse modo, reconhecidos e daí surge o efeito de paródia da obra.

O cinema de “traço pressuposto” só é possível em função da crença na transcendência da imagem fotográfica e eletrônica, ou ainda, “imagem técnica” na denominação de Flusser. Essas imagens técnicas são imagens feitas por aparelhos, que são produtos da técnica científica, que gera superfícies aparentemente feitas pelo próprio mundo.

O mundo a ser representado reflete raios que vão sendo fixados sobre superfícies sensíveis, graças a processos óticos, químicos e mecânicos, assim se encontram no mesmo nível do real; são unidos por cadeia ininterrupta de causa e efeito, de maneira que a imagem parece não ser símbolo e não precisar de deciframento (FLUSSER, 2002, p. 14).

Mas elas são, sim, simbólicas, pois são fruto de um texto que é codificado em imagens. São textos de quem as captou, de quem as manipula posteriormente (principalmente na TV e no cinema), e texto também do próprio aparelho e toda a tradição científica e imagética embutida nele. Flusser (2002) adverte que a aparente objetividade faz com que se olhe para as imagens técnicas como se fossem os próprios objetos que elas representam. Daí surgirem, principalmente na academia, a maior parte das críticas à imagem na contemporaneidade, tomadas como simulacros.

Entretanto, as imagens técnicas continuam sendo usadas, em certas circunstâncias, até mesmo por quem as produz, como janelas para o mundo. Suas representações são tomadas como o real em si. Na forma como são usadas, elas são, na visão de Flusser (2002), produtos de caixas pretas que reproduzem o *status* das coisas, apenas circulando os diversos textos e campos da sociedade.

Dessa forma, a imagem produzida pelo aparelho flusseriano tem um *status* de automatismo e objetividade privilegiado na sociedade. Ele capta a emanção de luz do objeto, gravando química ou eletronicamente, sem intervenção direta do homem.

Uma imagem fotográfica é uma reprodução “mecânica” de um real visto através de uma objetiva e resultado da impressão de zonas luminosas deste objeto graças à reação foto-química de uma emulsão sensível colada em

suporte de celulósido. Pode dizer que essa reprodução enquanto tal é quase impessoal (MITRY, 2001, p. 53, tradução nossa).<sup>9</sup>

Sobre este ponto de vista, há uma ligação direta entre a imagem e o objeto que ela representa, por isso, é comum tomar a representação pelo objeto. Jean Mitry (2001) vê a imagem técnica como a concretização objetiva do olhar, o que significa dizer que ela torna palpável e compartilhável a visão (e nada além disso) de alguém sobre algo, e por isso ela pode ser considerada objetiva, no entanto é tão subjetiva quanto qualquer ato de ver.

Mas, apesar dessa forte associação da fotografia com o olhar objetivo, sua incorporação no discurso jornalístico não se deu de maneira fácil e uniforme. Jorge Pedro Sousa (2000) afirma em sua história crítica da fotografia que

A história do fotojornalismo é uma história de tensões e rupturas, uma história do aparecimento, superação e rompimento de rotinas e convenções profissionais, uma história de oposições entre a busca da objetividade e a assunção da subjetividade e do ponto de vista, entre o realismo e outras formas de expressão, entre o matizado e o contraste, entre o valor noticioso e a estética, entre o cultivo da pose e o privilégio concedido ao espontâneo e a ação, entre a foto única e as várias fotos, entre a estética do horror e outras formas de abordar temas potencialmente chocantes e entre variadíssimos outros fatores (SOUSA, 2000, p. 14).

Durante o desenvolvimento da fotografia no jornalismo, os fotojornalistas em diversas ocasiões reivindicaram a noção de ponto de vista e expressividade que as fotos carregavam. Houve certa conquista nesse sentido com o surgimento da noção de autor, a importância da estética para a foto e a publicação de ensaios fotográficos em que o pacto realista era tensionado. Porém, Jorge Pedro Sousa afirma que, em sua rotina, o fotojornalismo continua sob “as amarras” do realismo.

Tenho algumas dúvidas no que diz respeito à superação pelo fotojornalismo das amarras da normalidade realística, já que hoje a atividade é dominada por uma produção rotineira que continua a perseguir o realismo e que pouco ou nada engloba o criativo, a arte (SOUSA, 2000, p. 157).

---

<sup>9</sup> “Une image photographique est la reproduction “mécanique” d’ un réel visé à travers d’ une objectif et résultant de l’ impression des zones d’ éclaircissement de ce sujet grace à la réaction photo-chimique d’ une emulsion sensible coulee sur un support cellulosique. On peut donc dire que cette reproduction en tant que telle, est quasi impersonnelle.”

Assim o modo como a fotografia (e o vídeo) é usada no jornalismo parece determinada pelo “aparelho” flusseriano em seus componentes tecnológicos e ideológicos. O aparelho descrito por Flusser (2002) está além dos instrumentos em si, pois, com esse conceito, o filósofo descreve “objetos culturais” que geram símbolos. Frutos de uma era pós-industrial, eles se caracterizam ontologicamente por “estar programados”. Ou seja, produtos de textos científicos e das ideologias que os impulsionaram. Os aparelhos carregam em si esses textos e essas ideologias em seus programas de funcionamento. Em modo de funcionamento automático, eles produzem, armazenam e distribuem os símbolos que geram de acordo com seu pré-programa. No caso dos aparelhos fotográficos e videográficos, a construção simbólica objetiva, sem traço de intervenção humana, parece ser o seu programa automático.

Se considerarmos o aparelho fotográfico sob tal prisma, constataremos que o estar programado é o que o caracteriza. As superfícies simbólicas que produz estão, de alguma forma, inscritas previamente (“programadas”, “pré-escritas”) por aqueles que o produziram. As fotografias são realizações de algumas potencialidades inscritas no aparelho (FLUSSER, 2002, p. 23).

A máquina fotográfica é um aparelho complexo, ou seja, com várias potencialidades fotográficas dentro dele, cabendo ao operador (o fotógrafo) tensionar e brincar com o programa preestabelecido. Mas, de acordo com Flusser, o fotógrafo nunca consegue dominar totalmente o aparelho, há sempre algo que o escapa, algo obscuro nele. Um bom operador é aquele que consegue jogar alguma “luz” no aparelho, de maneira a relativizar sua pré-programação. Mas ao pensarmos no uso feito pelo fotojornalismo da máquina fotográfica, fica claro que ele é, na maioria das vezes, o da programação automática, embutida no aparelho. Pois a fotografia (e o vídeo também) parece presa, dentro da narrativa jornalística, a um duplo aparelho, o da máquina fotográfica, descrito por Flusser, e o aparelho do discurso jornalístico e suas rotinas produtivas.

O segundo aparelho, que condiciona o uso que se faz da imagem na narrativa jornalística e da própria narrativa, é o jornalístico. Com isso, adotamos a perspectiva de que o jornalismo, limitado dentro dos valores do contrato de autenticidade, em geral exclui “o homem enquanto fator ativo e livre” (FLUSSER, 2002, p. 71) do

processo de relato associado ao campo. Os mecanismos de linguagem, processos e práticas cotidianas levam à atualização de um programa automático do “bom jornalismo”. É uma projeção do conceito flusseriano para o jornalismo enquanto instituição detentora de uma verdade socialmente legitimada. O objetivo deste aparelho, assim como o fotográfico, é a produção, armazenamento e manipulação de mensagens e símbolos.

Essa perspectiva se encaixa dentro das correntes construcionistas e estruturalistas, surgidas na década de 70 e identificadas por Traquina (2005) nos estudos jornalísticos. Nelas, a noção da notícia como “espelho da realidade” (2005) é colocada em questão, apontando para a própria influência da mídia na construção da realidade, pois não há linguagem neutra, todas deixam suas marcas no texto construído. Essas teorias também apontam para como os processos produtivos, os valores do campo profissional, bem como, os valores culturais compartilhados por toda a sociedade determinam a construção do relato jornalístico. A diferença entre as duas correntes, de acordo com Nelson Traquina, está na autonomia dos jornalistas para trabalharem dentro desta estrutura que tende a reproduzir uma cultura consensual da sociedade.

O conceito do aparelho Flusseriano nos mostra que existe, sim, a possibilidade dos jornalistas (os operadores) de tensionarem a programação automática do aparelho, trabalhando este em sua potencialidade. Mas esta parece ser limitada pela própria ideologia embutida historicamente na construção do próprio aparelho. Fora desses limites, o discurso talvez deixe de ser, no conceito que nossa sociedade dá ao termo, jornalístico.

É preciso ainda apontar uma diferença entre o aparelho fotográfico e o jornalístico, o fato de o operador jornalista “lutar” com um maior número de mecanismos sociais. Pressões de mecanismos políticos, econômicos, socioculturais parecem mais determinantes na atualização do programa automático de um aparelho jornalístico. Outra diferença é que cada mídia (impresso, digital, eletrônico) possui seu programa próprio que compartilha muitos valores e mecanismos com os outros, mas cada um possui suas particularidades.

Do ponto de vista da linguagem, o aparelho jornalístico tem na objetividade um dos seus principais mecanismos de funcionamento. Através dela, os jornalistas

atualizam o programa automático (baseado no contrato de autenticidade) do aparelho, conformando a maneira como apuram, relatam, e identificam sua profissão. Aparentemente imprescindível ao discurso jornalístico, o que se entende por objetividade é um importante condicionante da narrativa jornalística em geral, mas cada dispositivo faz uso particular deste mecanismo de acordo com suas especificidades de registros semióticos e languageiros.

No caso do telejornal, o mecanismo da objetividade, tanto do aparelho jornalístico como do fotográfico, parece ser fundante na definição do seu programa automático: o de mostrar relatos do mundo como de fato aconteceram, uma pretensão impossível de ser executada, já que toda apreensão do mundo se faz pela linguagem. De acordo com Beatriz Becker (2005), a objetividade constitui uma “ilusão coletiva” do discurso telejornalístico. “A objetividade é o principal instrumento de dissimulação da construção de sentidos no discurso jornalístico e supõe a existência de uma verdade absoluta, colada nos fatos, que possa ser expressa no discurso” (BECKER, 2001, p. 46).

Para Berger e Lukcman (1985) “a vida cotidiana apresenta-se como uma realidade interpretada pelos homens e subjetivamente dotada de sentido para eles na medida em que forma um mundo coerente” (BERGER; LUCKMAN; 1985, p. 35). Isso quer dizer, na perspectiva construcionista, que não podemos perceber as coisas como são, ela é sempre apreendida pela consciência, que é “sempre intencional”. A realidade cotidiana se torna objetivada através da linguagem que dá uma ordenação e sentido à vida. Dessa forma, podemos criar uma realidade intersubjetiva e compartilhável. Nesse sentido, não há apreensão e comunicação direta da realidade sem linguagem e subjetividade, daí a objetividade ser considerada uma “ilusão coletiva”, que permite o compartilhamento de um certo tipo de realidade socialmente construída. É preciso ressaltar aqui que a realidade construída pelo jornalismo está sob uma série de constrangimentos, relacionados ao que chamamos de aparelhamento do campo, com base no valor de objetividade.

## 2 O PENSAMENTO DE SUPERFÍCIE EM LINHA DO TELEJORNAL E SUAS TRANSPARÊNCIAS

### 2.1 A narrativa do telejornal

Para Paul H. Weaver (1998), o jornalismo, em todas as suas manifestações, tenta realizar um relato objetivo, periódico e completo do mundo, mas falha pela sua “[...] instabilidade relativa para narrar a complexidade e a ambigüidade e [pel]a não propensão para formular questões meta-observáveis que clarifiquem a complexidade e ambigüidade” (WEAVER, 1998, p. 296). Ao realizar uma comparação entre o jornal impresso e o jornal televisivo, Weaver aponta algumas semelhanças entre as duas mídias, que são, na verdade, características do discurso jornalístico como um todo.

Para ele, as duas mídias são “relatos atuais de acontecimentos atuais” (p. 295), o que significa que a narrativa se encontra presa a dois tipos de presente: o presente como a proximidade do assunto abordado e como tempo narrativo do relato, que determinam o que e o como relatar. O segundo ponto de semelhança é que ambas as mídias se baseiam na reportagem para compor seu jornal, o que, para o pesquisador norte-americano, significa um relato que se fixa através do testemunho, seja do jornalista ou das pessoas externas à produção.

Outro ponto em comum é o fato de as notícias serem relatos melodramáticos de assuntos atuais. Tanto a televisão quanto o jornal impresso realizam uma narrativa estruturada em uma estória com uma linha sequencial, em geral, simplista de “ação dramática”. “Assim, os acontecimentos retiram a sua identidade jornalística, em grande parte, das ficções dramatizantes que os jornalistas e as fontes tecem em volta deles” (WEAVER, 1998, p. 296). Por último, as duas mídias compartilham de um mesmo “tecido intelectual”, ou seja, símbolos, fórmulas de construção de sentido, comum a um certo campo jornalístico.

Porém, cada mídia tem particularidades, ou seja, virtudes e defeitos para narrar acontecimentos recentes. Elas possuem uma estrutura própria para organizar

e realizar suas narrativas. O jornal impresso organiza suas notícias no espaço e por isso trabalha com um volume de notícias grande, pois seu leitor não fará a leitura de tudo, mas realizará uma seleção própria. Dessa forma, há uma maior fragmentação dos relatos no impresso ao se considerar o jornal, em sua totalidade, como uma narrativa. O telejornal se organiza no tempo, em um fluxo, por isso há uma preocupação maior com a inteligibilidade das narrativas para que elas se apresentem de maneira mais coerente, organizada e coesa, ou seja, cada notícia deve ser entendida como um todo e por todos.

O noticiário televisivo é assim uma *table d'hôte*, uma coleção de “estórias” selecionadas e organizadas de modo a serem vistas integralmente por todo espectador, sem reduzir o tamanho ou o interesse da audiência à medida que o programa prossegue. O resultado é que o noticiário televisivo contém muito menos estórias, e as que contêm são cuidadosamente escolhidas devido ao interesse e equilíbrio e são apresentadas como um pacote relativamente coerente e integrado (WEAVER, 1998, p. 297).

Isso não significa que o telejornal é uma narrativa homogênea e perfeitamente encadeada. Há, claro, descompassos, mudanças de tom, assunto e enfoque entre as matérias, mas os elementos distintos são articulados de maneira a manter o interesse do espectador pelas diversas estórias, atravessando uma certa unidade entre elas mesmo com suas diferenças. Ou seja, o encadeamento das matérias é feito primeiro para prender a atenção do telespectador pela própria oscilação; em segundo, por essa mesma oscilação transcende a ideia de que a narrativa de um dia no mundo deve passar por assuntos dispersos e simultâneos.

Gilles Deleuze (2003) aponta que esta unidade – que ele chama de todo – que transcende os textos audiovisuais determina o tipo de plano e montagem da narrativa audiovisual. Pensando na narrativa ficcional cinematográfica, o pensador francês desenvolve uma teoria do plano que o leva a estabelecer uma tipologia de imagens para o cinema. Assim, para ele, a narrativa do cinema é sempre um movimento dos elementos que compõem a imagem em direção a um todo. Os elementos são o conjunto de coisas presente nas imagens. A mudança da relação entre os elementos dentro das imagens e entre as imagens é o que Deleuze chama de plano. Para ele, o plano é um intermediário entre o quadro simples, em que não há mudança na relação entre seus elementos, e a montagem do filme que é a

construção do “todo” fílmico. Esse “todo” deve ser entendido como algo que transpassa os conjuntos dos elementos dos textos audiovisuais e que os liga a uma mudança qualitativa que eles têm em relação tanto à totalidade da duração do filme bem como o universo diegético e simbólico a que ele remete.

O todo é, portanto, como um fio que atravessa os conjuntos, e dão a cada um a possibilidade necessariamente realizada de comunicar com um outro, ao infinito. Assim, o todo é o Aberto, e remete ao tempo ou mesmo ao espírito do que ao espaço (DELEUZE, 2003, p. 30, tradução nossa).<sup>10</sup>

Apropriando a concepção de Deleuze para o telejornal, temos que o todo que determina os planos do telejornal se confunde, dentro do contrato de autenticidade, com o mundo, ou melhor, com o mundo que criamos com nossa “imaginação a priori”, defendida por Collingwood (1975), imaginação esta hoje tanto criada pela mídia quanto atuante na composição ilusionista do todo por meio de seus relatos fragmentários. Esse “todo” do telejornal também se refere ao tempo de duração do telejornal e de suas matérias; essa duração total, esse todo, é também determinante para a construção dos planos e sua articulação. Assim, acreditamos que há sim uma certa unidade que perpassa a narrativa telejornalística, tanto ao se analisar cada matéria quanto o telejornal como um todo.

Mas do ponto de vista do conteúdo, vários autores apontam para uma falta de unidade no jornal televisivo. Nesta perspectiva, Arlindo Machado acredita que não se pode falar de uma articulação lógica e unitária para o telejornal, sua análise se baseia principalmente na cobertura de grandes conflitos. Para ele, a verdade no telejornal não está em questão, sendo a narrativa do telejornal um fluxo de enunciação de diversas vozes.

[...] é uma colagem de depoimentos e fontes numa seqüência sintagmática, mas essa colagem jamais chega a constituir um discurso suficientemente unitário, lógico ou organizado a ponto de ser considerado “legível” como alguma coisa “verdadeira” ou “falsa” (MACHADO, 2001, p. 110).

---

<sup>10</sup> “Le tout est donc comme le fil qui traverse les ensembles, et donne à chacun la possibilité nécessairement réalisée de communiquer avec un autre, à l’infini. Aussi le tout est-il l’Ouvert, et renvoie au temps ou même à l’esprit plutôt qu’à l’espace.”

Essa colagem pode nem sempre conseguir criar uma narrativa coerente ideológica ou politicamente, mas cria uma unidade que é perpassada pela lógica do mecanismo da objetividade e da visão de uma realidade, socialmente construída, que é entendida como fragmentária e dispersa, principalmente em suas opiniões e ideologias.

Outro ponto de diferenciação do telejornal para o jornal impresso, de acordo com Weaver (1998), é que a mídia televisiva trabalha com a articulação de dois registros semióticos: o áudio e o vídeo. Assim, o som, mas principalmente a fala, tem um papel fundamental na narrativa do jornal televisivo. Apesar de Weaver não fazer diferenciação e incluir a palavra falada no como registro semiótico do áudio há uma clara diferença entre o peso e o modo de usar a fala em relação a outros registros sonoros. Longe de haver uma primazia entre o que Weaver identifica como registro sonoro e o imagético, o que se nota é a impossível dissociação de um com o outro. Uma imagem não entra quase nunca muda, e um áudio sempre está acompanhado de alguma imagem.

Outra característica, típica do jornal televisivo, é a tendência a personificar a notícia, com personagens que tipificam e exemplificam certas situações ou fatos. É uma forma de concretizar uma notícia abstrata, de tornar tangível o que pode parecer distante, tornando o fato identificável. É também uma maneira de dramatizar e de colocar os eventos na estrutura de estórias-notícias.

Outro tipo de personificação que a matéria telejornalística realiza é a personificação de um enunciador, em geral, através do próprio repórter. Assim, para Weaver, as notícias do telejornal se dotam de uma “voz pessoal”, que associa uma personalidade, uma pessoa à narrativa. “De fato, quase não há um momento na estória televisiva em que o olhar, a voz, a maneira, o pensar e a personalidade do repórter-narrador não esteja visível e audivelmente presente” (WEAVER, 1998, p. 301).

Realmente, em relação ao narrador do jornal impresso, a narrativa televisiva pode dar uma impressão de ser mais pessoal (e em alguns casos até é), mas na maior parte do tempo esse “repórter-narrador” se dota de uma personalidade

supostamente vazia.<sup>11</sup> Em geral, mesmo no caso de o repórter aparecer interferindo, realizando ou experimentado algo na matéria, ele o faz como um agente da objetividade. Dessa forma, ele relata as suas sensações, projetando-as para qualquer um, como se qualquer pessoa que passasse pela experiência pudesse reagir da mesma maneira. Por isso, é comum o texto, nessas situações, dizer “a sensação que a gente tem...” ou “parece que você...”.

Como o próprio Weaver (1998) aponta, os repórteres televisivos aparecem sempre com uma postura tranquila, dicção perfeita, fala e figurino impecáveis, mestres da situação. Para ele, essa postura indica um narrador onisciente, o que é verdade, mas também indica um narrador “transparente”, ou seja, uma testemunha fria que tem seu relato apoiado pelo aparelho jornalístico-imagético, mostrando assim “a verdade” dos fatos. O repórter é mais um tipo, a “persona” do mediador perfeito, o atravessador de vozes (MACHADO, 2001) sempre comprometido com seus princípios de objetividade e transparência.

Por fim, a televisão desenvolveu uma tendência maior para o espetáculo. O que quer dizer, em termos práticos, para Weaver (1998), que os produtores buscam imagens que mostrem sensações, emoções fortes, que dramatizem e descrevam a ação e os conflitos. Assim, entre dois fatos de igual importância, é selecionado, para veiculação, aquele com a melhor imagem, ou seja, a mais dramática e espetacular.<sup>12</sup> Nessa perspectiva, a imagem no telejornal dotaria de especificidade, em relação aos outros discursos jornalísticos, ao lhe proporcionar mostrar o inusitado, o diferente e o inesperado.

Mas não é apenas pelo seu conteúdo inesperado que as imagens são espetaculares, elas são também pela experiência estética que elas proporcionam, ou seja, uma experiência com uma dimensão de *aesthesis*, de prazer, que leva a

---

<sup>11</sup> Uma das exceções de uma narrativa mais pessoal em um programa do pólo de autenticidade e com ligações com o discurso jornalístico é o “Passagem para” do canal *Futura*, do jornalista Luís Nachbin. Nesse programa, o repórter é câmera, diretor e editor. Os episódios mostram as viagens que Nachbin faz sozinho (sem equipe de produção) pelo mundo. Mas o mais importante é que a câmera e o texto em *off* de Luís Nachbin deixam sempre claro que o que se vê é uma experiência singela e pessoal. Questionamentos sobre o que mostrar, como mostrar e a impossibilidade de tudo compartilhar são constantes no programa. Luís Nachbin também usa recursos estéticos e narrativos tradicionais ligados à objetividade e à transparência, mas os programas são permeados pela marca pessoal de seu enunciador, que aparece apenas no começo e no fim do programa refletindo sobre a viagem.

<sup>12</sup> Essa lógica acabou contaminando o jornal impresso, em que muitas vezes uma notícia ganha destaque apenas pela foto que a acompanha.

uma dimensão de *catarsis* de uma experiência prática liberada de interesse. São imagens que procuram o belo e que se constroem, como aponta César Guimarães (2002), no cotidiano. Seus valores são construídos em sociedade nas mídias, através dela e pelas interações sociais. Muniz Sodré (2006) propõe, ao se considerar a estética como algo que permeia o cotidiano e a atividade humana, usar o termo “estesia”, para não confundir com a tradição filosófica que associa a estética a um julgamento do belo. Para ele, o conceito moderno de estética se difunde na atividade humana, sendo associado a uma dimensão irracional, sensível, a um “conhecimento intuitivo transmitido pelos sentidos” (SODRÉ, 2006, p. 89) presentes no processo comunicativo.

Nesta relação, o signo estético funciona como signo de “comunicação”, abrindo-se para uma semântica do imaginário coletivo, presente na ordem das aparências fortes ou formas sensíveis que investem as relações intersubjetivas no espaço social. O estético – melhor ainda, o “estésico”, para se desembaraçar a estética da tradição filosófica de julgamento de obras de arte ou mesmo industriais - aparece aí, então, como conteúdo afetivo da vivência cotidiana (SODRÉ, 2006, p. 90).

Se considerarmos o conceito de espetáculo de Jean Louis Comolli (2008), a espetacularização do telejornal não está ligada somente ao impacto visual das imagens em si, mas também à sensação de tudo mostrar que a televisão fornece em sua narrativa. Ao traçar a diferença entre o “espectador de *cinema* [grifo do autor]” e o espectador do espetáculo (de filmes comerciais e de televisão), Comolli aponta que além das diferenças dos dispositivos de exibição e sua maneira de imobilização corporal (no cinema deve-se sair de casa e entrar em uma sala junto com outras pessoas e ver o filme no escuro, já a televisão não impõe restrições de movimento ao corpo)<sup>13</sup> há a diferença entre a relação do visível e do invisível e entre o ver e não

---

<sup>13</sup> É preciso chamar atenção para o fato de que este modelo de exibição cinematográfica encontra-se em crise. É notório que, desde o advento da televisão, o cinema experimenta uma queda contínua do público em suas salas. Para compensar a queda na arrecadação, o mercado até se aliou ao dispositivo de exibição televisivo, passando filmes nas TVs e criando o mercado “*home cinema*” com as tecnologias do VHS, DVD, que geraram a atual cultura dos *downloads* caseiros. Com isso, o Brasil passou de mais de 3.000 salas nos anos 70 para 1.000 nos anos 90 e chegando a pouco mais de 2.000 salas atualmente (dados do relatório de 2008 do Ministério da Cultura sobre as salas de exibição no Brasil). Esses dados nos levam a uma reflexão se o cinema, como dispositivo, resiste para além do seu modo de exibição ou se está fadado a se tornar uma experiência de poucos aficionados.

ver. Todos os espectadores compartilham o desejo de tudo ver, porém o cinema, para Jean Louis Comolli, brinca com esse desejo, ocultando certas partes do que deveria ser visível e tensionando as expectativas do espectador. Por isso, o lugar do espectador de cinema é, para o autor francês, um lugar difícil, pois cabe a ele preencher as lacunas deixadas pelo filme. Já o “consumidor de espetáculo” tem seu desejo de ver e suas expectativas preenchidas, ocupando uma posição fácil e tranquila, “um bom lugar”: “O bom lugar é, em princípio, aquele que bastaria pagar para poder ver e ouvir, sem sofrimento ou cansaço, sem qualquer outra forma de engajamento” (COMOLLI, 2008, p. 137).

A instauração desse “bom lugar” é exatamente o que Robert Stam identifica como uma das causas da agradabilidade do telejornal. Independentemente do conteúdo da notícia, o jornal televisivo sempre nos é agradável, por satisfazer certos desejos “narcísicos”. Entre eles, está a sensação de transformar os seus telespectadores em “senhores audiovisuais do mundo” (STAM, 1985, p. 76) que tudo veem.

Maiores do que as imagens na tela, vigiamos o mundo a partir de um ponto protegido. Todas as figuras humanas que desfilam diante de nós no cortejo insubstancial da televisão foram reduzidas a uma insignificância liliputiana: são bonecos de duas dimensões cuja altura raramente excede os trinta centímetros (STAM, 1985, p. 77).

Figuras reduzidas também, como bem aponta Weaver (1998), em sua complexidade, com a simplificação dos personagens, de situações e das relações políticas e sociais para poderem ser encaixadas na estrutura da narrativa do telejornal em seu fluxo temporal. Essa simplificação e a perspectiva do espetáculo entronando e satisfazendo seu telespectador não significam, porém, a certeza na produção de sentido e do engajamento da instância da recepção nas intencionalidades das instâncias produtivas, já que olhar não é uma atividade passiva, o ato pressupõe interpretar, observar e conectar o produto audiovisual a outros e com diferentes contextos. Logo, ao usarmos o conceito de espetáculo, não entendemos esse termo nos modos de Guy Debord (1972), como algo que, com seus simulacros, aliena o homem da essência do mundo. Mas sim, como a satisfação de um desejo de ver o mundo narrado em sua totalidade.

Assim, a narrativa do telejornal e seus elementos, as imagens, o *off* ( locução do repórter), os apresentadores, os depoimentos e as imagens se articulam para dar a sensação de tudo ver, ou melhor, de se ver um mundo completo, absoluto e articulado, gerando assim um forte efeito de veracidade.

O mundo parece estar controlado por um conhecimento perfeito, absoluto, objetivo e natural. Toda construção do texto jornalístico está montada numa lógica própria, voltada para criar efeito de verossimilhança, também chamado por alguns autores de efeito de verdade, inclusive com a citação de fontes e testemunhas no texto verbal e a utilização de gráficos, mapas e outros recursos na imagem para garantir a precisão da notícia (BECKER, 2005, p. 53).

Apesar de Beatriz Becker não ver diferença entre o efeito de verossimilhança e o efeito de verdade, para nós parece haver uma clara distinção entre o regime de leitura associado a um efeito e a outro. Como bem aponta Wolfgang Iser (2002), o efeito de verossimilhança só é possível com a colocação de um “como se” pelo texto. A relação dos elementos do texto com a realidade acontece de maneira indireta, por analogia, há claramente entre o texto e seu referente uma enunciação que deixa traços no primeiro. Já no contrato de autenticidade, a enunciação tende a desaparecer, ou se tornar automática, transformando a ligação entre texto e realidade em uma relação, supostamente, direta.

O efeito de real e o efeito de tudo ver, que estão intimamente ligados, são conformados pelo mecanismo de objetividade do aparelho jornalístico, que descrevemos no primeiro capítulo. São sensações produzidas por imagens que descrevem, emocionam, tipificam, relatam junto com textos que muitas vezes ancoram o ritmo e o sentido das imagens sempre atravessados pelo “todo”, que no caso do telejornal é o mundo que construímos socialmente.

## **2.2 O *incipit* do telejornal**

Teóricos como Raymond Williams (2003) adotam a perspectiva de que a televisão funciona na maneira de um fluxo, já que, em função do hibridismo das

formas, as constantes referências entre programas, o desenrolar da programação, é difícil definir uma unidade fechada como se constitui uma obra no sentido cinematográfico ou literário. Sobre essa perspectiva na TV, podemos falar apenas em “formas culturais”, usadas em determinados momentos. Williams foi um dos primeiros a desenvolver essa perspectiva do fluxo.

Em todo o sistema mais desenvolvido de radiodifusão, a forma característica de organização e, conseqüentemente, a experiência mais marcante, é a seqüência ou fluxo. O fenômeno de fluxo planejado é, portanto, a marca talvez definidora da radiodifusão, seja como tecnologia, seja como forma cultural (WILLIAMS *apud* MACHADO; VELEZ, 2007 p. 5).

Para Williams, ao invés de se falar em “programas”, um conceito muito “estático” em sua concepção, melhor trabalhar com “formas culturais” (ex: jornalística, dramática, variedades) e as conseqüentes especificidades televisivas. Assim, a TV se caracteriza por um fluxo contínuo sem forte demarcação entre programas. Sobre este ponto de vista, é mais interessante falar em formatos, ou seja, em métodos de se fazer um programa (ao vivo, ou não, em estúdio, na rua etc.). Mas essa perspectiva dificulta o estabelecimento de recortes metodológicos que possibilitem uma análise da televisão. Onde começa um formato e termina outro? Além disso, um programa pode possuir várias formas, que se misturam.

Sem negligenciar a contribuição dessa análise, entendemos o programa televisivo através da definição de Arlindo Machado (2001), portanto, como uma “[...] série sintagmática (seqüência de imagens e sons eletrônicos) que possa ser tomada como uma singularidade distintiva em relação às outras séries sintagmáticas da televisão” (MACHADO; VELEZ, 2007, p. 3). Com a definição, podemos analisar o repertório singular de imagens do telejornal e sua narrativa. Assim, o telejornal é definido, em relação ao fluxo televisivo, como um programa constituído de blocos separados por comerciais, cada bloco é composto por três ou quatro VTs (matérias com imagens, locução em *off* editadas em uma seqüência lógica de sentido), ou notas simples ou cobertas (quando o apresentador lê uma notícia enquanto imagens cobrem sua fala). Todo esse fluxo é mediado e interligado pelo apresentador e pelas marcas visuais do telejornal, como vinhetas (abertura, intervalo, matérias especiais),

tarjas, cenários, logomarcas, trilhas e outros componentes visuais e sonoros constantes nas edições.

As vinhetas e a escalada do telejornal funcionam como um marco de diferenciação do telejornal em relação ao resto do fluxo da programação. “O *incipit* do jornal serviria somente para balizar uma troca de regime dentro da continuidade ficcional do fluxo” (MARION, 1998, p. 169, tradução nossa).<sup>14</sup> Ficcional porque Marion acredita que a dinâmica e as formas narrativas do telejornal não deixam nada a dever às da ficção, ou seja, tanto os programas de ficção quanto os não ficcionais usam a mesma linguagem para construir sua narrativa. Assim, a escalada e a vinheta funcionam de maneira similar ao *incipit* literário, ou seja, uma forma “de diferenciação e de apresentação”, ou, seguindo a lógica de Carroll (2004), um selo indicativo colocado pela instância de produção para estabelecer o contrato de leitura da obra audiovisual e de suas imagens.

No que diz respeito à abertura do JT [Jornal Televisivo], a focalização do gênero ou contratual me parece particularmente importante. Dentro desta perspectiva, realmente, o *incipit* se fecha quando ele preenche seu dever de mobilização de uma cultura de gênero que o texto a seguir deve desenvolver (MARION, 1998, p. 166, tradução nossa).<sup>15</sup>

Marion usa como base o conceito do *incipit* literário para pensar o do jornal televisivo, embora aponte claras diferenças entre um e outro. A conceitualização do *incipit* na literatura contemporânea remete a todo paratexto do livro (prólogo, introdução, orelha etc.), assim como as primeiras palavras da narrativa. Assim, ele é uma estrutura que está dentro e fora do texto, é limítrofe, o que dificulta o reconhecimento do objeto para análise, pois ele faz parte da narrativa, mas também possui elementos externos a ela. No caso do telejornal, esse limite se torna bem claro, já que ele é sempre composto pela vinheta (animação com a marca e a trilha do telejornal) e com um sumário das principais notícias da edição. Sua estrutura se diferencia, portanto, das outras formas narrativas do telejornal.

<sup>14</sup> “L’incipit du journal ne servirait alors qu’à baliser un changement de regime dans la continuité fictionnelle du flux.”

<sup>15</sup> “En ce qui concerne son rapport aux ouverture de JT, la focalisation générique ou contractuelle me semble particulièrement importante. Dans cette perspective, en effet, l’incipit se clôture lorsqu’il remplit son devoir de mobilisation d’une culture générique que le texte à suivre devrait déployer.”

No *Jornal Nacional (JN)*, o *incipit* começa atrelado a uma propaganda que “oferece” o telejornal. Ela se liga ao resto da abertura pela trilha, e com isso já começa a estabelecer o contrato de leitura do programa. É preciso observar que a trilha específica do *JN* é bastante conhecida, por ele ser o telejornal de maior audiência há algumas décadas e pela música de abertura se manter a mesma (com pequenas variações sobre o mesmo tema) desde sua primeira edição, em 1969. As imagens da propaganda são diferenciadas do resto da abertura por uma rápida inserção do final da vinheta do telejornal (um pequeno movimento do logotipo do jornal). Em seguida, dois apresentadores (em geral um homem e uma mulher) trajados de terno e *tailleur* e enquadrados separadamente em meio primeiro plano (da altura dos ombros até a cabeça) se revezam no anúncio das principais notícias da edição, que em alguns momentos são ilustradas por imagens “trazidas” das matérias. As falas são curtas, chegando a quase títulos, pouco explicativas em relação aos conteúdos das reportagens. Fazendo uma analogia ao impresso, elas não passariam de títulos e bigodes das notícias. A abertura termina com a vinheta do telejornal, que consiste numa animação com as letras “J” e “N” da logo, e a fusão para um plano aberto, que mostra a bancada dos apresentadores em um mezanino (embaixo é possível ver a redação do telejornal). O plano se fecha até formar, ao fundo, um mapa-múndi. A abertura do *JN* se mostrou, em média, a mais curta na semana analisada, tendo duração média de 50”.<sup>16</sup>

Mais longo que o *JN* (em média 2’30”), o *incipit* do *Jornal da Cultura (JC)* começa com a vinheta do programa, uma animação dinâmica em que se vê surgir a figura do globo, um mapa-múndi, e uma câmera em tons de verde e branco. Em seguida, um plano aberto que mostra dois apresentadores, que estão atrás de uma grande bancada cinza. No fundo desse plano aberto, veem-se duas TVs de tela plana (uma com a logo do jornal e outra reproduzindo o fundo verde da parede em que estão fixas). Na parede atrás das apresentadoras, vê-se um vidro muito grande em que se pode identificar a logo da *TV Cultura*, bem como parte da redação. O

---

<sup>16</sup> Pouco depois da semana analisada por este trabalho, o *Jornal Nacional* realizou sutis modificações em seu cenário, em comemoração aos seus 40 anos. Apesar do alarde feito, as mudanças da vinheta e do cenário não se mostraram significativas. As principais modificações foram a inclusão de um painel eletrônico no fundo da redação para ser usado como *display* (exibindo imagens símbolos das matérias) e o mapa-múndi que, localizado acima dos apresentadores, passou a girar. Essas mudanças parecem “atender” às mudanças na qualidade da imagem devido à transmissão digital, sem, contudo trazerem mudanças de linguagem.

cenário, trabalhado em tons de cinza, verde e branco, passa uma austeridade quebrada apenas pelo fato de uma das apresentadoras se encontrar em pé, atrás do balcão. Um rápido movimento de câmera fecha na apresentadora central, em um meio primeiro plano, que traz um destaque quase como uma nota coberta. Cada um dos dois apresentadores destaca uma notícia do telejornal, de maneira bem mais completa em relação ao *JN*, afastando-se do modelo de títulos e bigodes e aproximando-se de um *lead* clássico, sempre respondendo às perguntas: Quem? Onde? Como? Por quê? Em seguida, separadas por uma pequena vinheta, as outras notícias do telejornal são destacadas com imagens usadas nas próprias matérias, associadas a um título e com locução em *off*, revezada, dos três apresentadores. O *incipit* se encerra com a exibição novamente da vinheta principal.

O *Incipit* do *Jornal Rede TV News*, mais ágil que os outros, é, porém, o segundo mais longo (em média 1'10"). Novamente, o formato de uma dupla de apresentadores comanda o telejornal. A abertura começa com a alternância de meio primeiros planos dos seus apresentadores anunciando as principais notícias da edição (cada apresentador fala uma frase sobre cada matéria). Cada notícia é, em geral, inicialmente anunciada pelos apresentadores no estúdio e depois coberta com uma imagem tirada das matérias. Em algumas matérias, os repórteres aparecem com frases explicativas do "título" dado pelos apresentadores. Em seu todo, o relato é muito pouco explicativo sobre o conteúdo das matérias, como podemos ver no exemplo abaixo extraído da edição do dia 26/08/09.

#### QUADRO 1

##### Incipit Rede TV News

VÍDEO	ÁUDIO
 <p data-bbox="320 1861 783 1953">M. P. P. (Meio Primeiro Plano) Augusto Xavier</p>	<p data-bbox="807 1659 1359 1749">Xavier: "Depois da pizza a chacota"//</p>



Repórter Caroline Lara



(Imagem exibida na matéria resgatada no incipit.)



M. P. P. Cristina Lyra



Lara: “Cartão vermelho de Suplicy vira ...

Lara: ... motivo de brincadeira”//

Lyra: “Debandada e crise na receita federal.”

Xavier: “Mais de quarenta servidores pedem demissão.”

Fonte: RTVN (26/08/09).

O *incipit* se encerra com a vinheta do jornal, mas o jornal não começa logo em seguida. Há um intervalo comercial e só na volta, com a exibição novamente da

vinheta, é que o telejornal realmente começa. A vinheta feita em tom azul é uma animação, que apresenta palavras que percorrem um caminho, encontrando-se, no final, com a imagem estilizada de um mapa-múndi. O cenário do telejornal é o menor dos três analisados, aparentando ser um espaço de pouca profundidade. Por causa do enquadramento, não há bancada visível, mas, pela posição dos apresentadores, tudo indica que há uma. Ao fundo, há um mapa-múndi formado por diversas tiras. É o único telejornal, entre os analisados, que não mostra nada da redação em seu cenário.

Além do enquadramento (o sempre constante meio primeiro plano) e da presença dos apresentadores, alguns pequenos detalhes ajudam a dar unidade aos *incipits* dos telejornais: como a relação das cores de cada programa (no caso do *JN*, a presença dos tons de azul em cenários, vinhetas e tarjas; já no *JC*, o verde é predominante; e no *Rede TV News*, o azul novamente) e a trilha marcante e constante da vinheta (durante toda abertura dos programas). Todas as trilhas possuem um ritmo forte com sons eletrônicos, dificilmente associados a algum instrumento, procurando transmitir um sentido de urgência.

As notícias destacadas nas aberturas são cuidadosamente escolhidas com a finalidade de prender o espectador para o que está por vir. Ou seja, apesar do uso do presente do indicativo no texto falado nas apresentações das notícias, os *incipits* dos telejornais são os únicos momentos (junto com as chamadas de fim de bloco) em que o tempo da narrativa tem, em algum nível, um sentido de projeção para um futuro próximo, salientado pelas frases “Você vê a seguir...” ou “Nesta edição do...”. Essas aberturas remetem a um desfile do que está por vir, elas reforçam o caráter de atualidade das notícias e a impressão de última hora das informações. Outro elemento comum nas aberturas, principalmente nas vinhetas, é a presença constante de símbolos de câmeras e do mundo, evocando o sentido de “janela para o mundo” e o efeito de tudo ver. Se essas imagens não estão presentes nas vinhetas, como no caso do *Jornal Nacional*, elas têm um destaque no cenário do *JN*. Ao fundo, vê-se abaixo a redação e acima dela um grande mapa do mundo.

Mas a possibilidade que o aparelho televisivo tem de o telespectador ligá-lo quando bem entender (independente do horário de início do programa) e o efeito *zapping* (o trocar de canal pelo controle remoto) tornam imprevisível, para as

instâncias de produção, saber em que momento o telespectador passa a acompanhar o telejornal. Dessa forma, cria-se o que Marion chama de “*incipits* virtuais”, que são realizados a qualquer momento do programa.

No seu ambiente doméstico, a TV pode ser ligada a qualquer hora. Quando eu ligo minha televisão sem ter um compromisso com um programa determinado, ou quando troco o canal, eu desencadeio, de certa maneira, meu próprio *incipit*. Um *incipit* virtual, imprevisto, não programado pelo destinatário ou pela esfera da produção (MARION, 1998, p. 167, tradução nossa).<sup>17</sup>

Alguns elementos visuais, porém, ajudam a perceber a que estamos assistindo e a estabelecer rapidamente o contrato de leitura. Como, por exemplo, as tarjas que identificam os entrevistados, os microfones, as artes visuais, os apresentadores, os repórteres, figurino e um certo repertório de imagens sempre presente nos telejornais. É claro que o entendimento de tais elementos e a assimilação deles como *incipits* de um telejornal, e seu consequente contrato de autenticidade, vai depender da cultura televisual de quem assiste.

### **2.3 A narrativa em “tempo presente”, a estética do acaso e suas transparências**

Dentre as possibilidades discursivas que a TV proporciona, a transmissão “ao vivo” foi o seu traço mais distintivo em relação a outras mídias do universo audiovisual.<sup>18</sup> Foi à primeira mídia de imagens e som em que parte processo de enunciação e o momento da exibição tiveram uma simultaneidade de duração, criando assim uma narrativa em “tempo presente”. Em uma transmissão “ao vivo”, o tempo da narrativa e da leitura estão “presos” ao tempo do acontecimento. Isso

---

<sup>17</sup> “Dans son environnement domestique actuel, la TV peut être allumée n’importe quand. Lorsque j’allume ma télévision sans avoir rendez-vous avec un programme déterminé, ou lorsque je zappe, je déclenche, em quelque sorte, mon propre *incipit*. Un *incipit* virtuel, imprévu, non programmé par le desinateur ou la sphère de production.”

<sup>18</sup> Hoje, com as mídias digitais, a internet e as tecnologias móveis, o “ao vivo” se banalizou, sendo possível a qualquer um munido de um computador e conexão à internet ou de um telefone celular realizar uma transmissão em “tempo presente”.

significa também que a enunciação é atravessada por tempos mortos, vazios, em que nada acontece do ponto de vista do desenvolvimento do texto audiovisual. Essa colagem do tempo dá um forte traço de autenticidade e transparência à narrativa do “ao vivo” e a suas imagens.

Outros meios audiovisuais (assim como o material gravado da televisão) criam um fosso entre a captação e a exibição, que permite a manipulação das imagens possibilitando a supressão ou extensão do tempo diegético, a manipulação do espaço fílmico, da luz, cores e personagens. Abrindo, assim, a possibilidade de intervenções ficcionais e da criação, como mostra Sarlo, de uma suspeita em relação à autenticidade das imagens.

No lapso que vai entre a filmagem e sua projeção tudo pode acontecer, esse “tudo” abre a possibilidade da ficção, das opiniões tendenciosas dos realizadores do filme, dos erros corrigidos na sala de montagem. Nesta distância temporal nasce a suspeita (SARLO, 2000, p. 71).

Mas essa suspeita surge dentro de programas inseridos em algum nível no contrato de autenticidade; já naqueles claramente inseridos no contrato ficcional, tal manipulação não chega a ser um problema. Assim, o “ao vivo” é uma forte ferramenta autenticadora da televisão e uma maneira poderosa de se estabelecer o “efeito de real” (BARTHES, 2004a) ao aliar a crença na imagem técnica e sua ligação ao objeto com a transmissão direta. Isso, porém, não significa que todo “ao vivo” impõe necessariamente um puro contrato de leitura de autenticidade, já que é possível a realização de ficções, jogos, *shows* e outros tipos de programas com transmissões “ao vivo”, mas todos ganham um nível maior de transparência.

Comum aos tipos de programas em “tempo presente” é uma certa estética do imprevisível, resultado também da falta de recuo que os produtores têm para poder construir sua narrativa. Mesmo quando o “ao vivo” é feito e planejado para a televisão, é impossível um controle absoluto dos acontecimentos pelas instâncias produtivas. A manipulação dos elementos da narrativa, portanto, se torna reação, e com isso o imprevisto e o improvado tornam-se elementos significativos do “ao vivo”, constituindo, para Arlindo Machado, em alguns casos, uma verdadeira estética do acaso:

Perda de foco, perda do motivo enquadrado, dispersão, fragmentação, impossibilidade, em quaisquer circunstâncias, de obter uma visão plena do evento, tudo isso contrapõe o processo televisual ao produto consistente e organizado que nos é dado pela cinematografia, em que a decupagem prévia do motivo permite o estabelecimento de uma coerência e de uma racionalidade no corpo da obra (MACHADO, 2001, p. 132).

Porém, é preciso considerar que esses elementos da estética do acaso são ao máximo evitados pelos profissionais envolvidos. São, como bem denomina Arlindo Machado, acidentes ou erros. O que se procura é a aproximação ao máximo da estética bem acabada do cinema, ou da produção não “ao vivo” da TV. Mas há sempre algo que escapa deste controle, e paradoxalmente aí parece residir o efeito de verdade deste tipo de transmissão. Surge então, na transmissão “ao vivo”, uma ilusão de apreensão do mundo enquanto tal.

[...] o que vejo é o que é, ao mesmo tempo em que vejo; vejo o que está sendo e não está sendo e não o que já foi e agora é transmitido com atraso; vejo o decorrer da existência e vejo o passar do tempo; vejo as coisas como são e não como foram; vejo sem que ninguém me mostre como devo ver o que vejo, pois as imagens de uma gravação ao vivo transmitida ao vivo dão a impressão de não terem sido editadas (SARLO, 2000, p. 72).

A transmissão “ao vivo” deixa traços tanto na edição quanto nas imagens que nos fazem identificar uma falta de distância da captação e da emissão. E muitas dessas marcas podem ser imitadas em emissões gravadas, para lhe darem um efeito de verdade e de autenticidade. Em outros casos, alguns programas gravados usam a construção do “ao vivo”. Eles são produzidos como se fossem “ao vivo”, com a dinâmica e a linguagem do mesmo, porém são exibidos *a posteriori* possibilitando a correção de “erros”. Esses falsos “ao vivo” têm as vantagens para as emissoras de possuir um custo de produção mais barato, maior agilidade, além de conferir marcas na edição típicas de um programa em tempo real, aumentando seu valor de autenticidade. A transmissão “ao vivo” em si e suas marcas se tornam um dos recursos retóricos, uma das técnicas discursivas da TV, que leva ao convencimento do telespectador do que ele vê realmente aconteceu.

Em um telejornal, uma pequena parte do fluxo do programa é feita de fato “ao vivo”. Porém, a lógica desta “narrativa do acaso” parece contaminar boa parte do jornal televisivo, sendo possível mesmo identificar um grupo de práticas discursivas

(construção das imagens, do texto e da edição) das matérias que buscam resgatar uma sensação de tempo presente na construção da notícia.

A parte “ao vivo”, do telejornal, pode ser de dois tipos: um “ao vivo” potencial, retórico, em que a instância de produção possui um controle maior sobre a narrativa, e um “ao vivo” pleno, que atualiza a potência de sua imprevisibilidade. O primeiro é o mais frequente nos jornais televisivos, nele as marcas do enunciado não se diferem muito do material gravado. Esse “ao vivo” é feito ou em um ambiente fechado totalmente e controlado (estúdio) ou em um local aberto, mas rigidamente controlado. Nesse segundo caso, são os *links* “ao vivo” em que o repórter traz as últimas novidades de determinado lugar. Do ponto de vista das imagens, elas tendem para uma rarefação da informação, servindo, em geral, apenas para localizar o repórter e, às vezes, algum entrevistado, perto dos acontecimentos ou simplesmente em algum lugar fora do estúdio. É comum, em jornais locais, o uso desses *links* apenas para levar a narrativa do jornal para fora do estúdio, entrevistando alguém em um local neutro (como uma praça), que não necessariamente tenha ligação com a notícia.

De certa maneira, esses *links* servem para lembrar e exhibir, ao espectador, a potencialidade do “ao vivo” que o telejornal possui. A perda de foco, do motivo, o acaso praticamente não existem, sua potência tende a aparecer em pequenos deslizes do apresentador, do câmera, do entrevistado, ou reações inesperadas de pessoas que se encontram atrás do repórter, porém são desvios. Nesses “ao vivo” a estética do acaso se torna uma potencialidade, que só produz seu efeito de autenticidade no telespectador ao evocar sua cultura televisual. É interessante observar que os próprios repórteres e apresentadores tentam relembrar essa possibilidade para o inesperado, no “*link* ao vivo”, ao simularem nas entrevistas uma conversa espontânea, com perguntas fora da pauta e comentários. É possível que em alguns casos surjam, de fato, perguntas e comentários fora do previsto, porém mesmo estes são feitos de maneira muito pensada para caberem dentro do rígido limite de tempo e forma que esses “aos vivos” permitem. Outro efeito desses *links* “ao vivo” é o de mostrar o aparelho jornalístico (e seus operadores) como presente no mundo, funcionando de maneira semelhante à passagem nas matérias gravadas.

O segundo tipo de “ao vivo” é o pleno. Ele é feito quando grandes acontecimentos ocorrem. Momentos considerados históricos, grandes eventos esportivos, políticos, e grandes tragédias são, em geral, fatos que atropelam a programação e a possibilidade de controle asséptico realizado pelo “ao vivo” potencial. Esse tipo de narrativa se encaixa perfeitamente na estética do acaso, mas são momentos excepcionais, e por isso, marcantes. São também mais comuns em redes de televisão com 24h de programação jornalística. Mas podemos lembrar de alguns deles nas emissoras abertas, como o 11 de setembro de 2001, coberturas de copas, mortes de grandes personalidades e recentes sequestros que terminaram em tragédias. Muitas vezes, esses eventos extrapolam o horário dos programas.

A transmissão “ao vivo” do jornal televisivo nos indica dois tipos de transparências de sua narrativa, que deixarão marcas distintas nas imagens. Em um tipo de transparência, a câmera se torna presente e às vezes até mesmo atuante na cena. Sua presença é clara e tende a ser associada à espontaneidade e imprevisibilidade, porém ela nunca perde a objetividade associada ao aparelho videográfico. A câmera se faz sentir por suas limitações ao narrar e pela precariedade das imagens, e é também nesse aspecto que ela se faz parecer mais autêntica. De maneira semelhante “ao vivo” pleno, sua falta de qualidade parece denotar uma veracidade, pela falta de manipulação nas imagens. Assim, muitas vezes se vê a coisa filmada de longe, sem boa exposição ou enquadramento, sem a possibilidade de multiplicidade de ângulos ou com equipamentos de qualidade inferior.

No outro tipo de transparência, a câmera se faz discreta, ela se torna janela e vitrine do mundo, sua presença não é notada. Assim, ela se aproxima da transparência do cinema clássico em que o espectador se sente visualizando a cena sem a presença marcada do dispositivo de mediação. As possibilidades de manipulação imagética são maiores, podendo haver grande variação de ângulos, uma luz propositalmente dramática, montagem e *mise-en-scènes* elaboradas.

## **2.4 Tipologias da imagem televisiva**

Baseado nesses dois tipos de “ao vivo” e em seus grupos de marcas, é que vamos estabelecer nosso repertório de imagens do telejornal, de maneira a apontar um certo caráter convencional da construção imagética e narrativa do telejornal. A questão de um repertório de imagens do telejornal e suas funções não é posta entre os profissionais, ou nos manuais de telejornalismo, como aponta Leal (2006). A imagem nessa perspectiva é apenas de um tipo e possui uma única função: a de representar objetivamente a realidade. Sua função na narrativa é mostrar a notícia e a informação (BARBERO; LIMA, 2002). Por isso, a construção imagética e sua função na linguagem nem chegam a ser discutidas nos manuais, sendo a imagem considerada assunto técnico, para editores e cinegrafistas.

Afinal, como já vimos, essa construção é fruto de uma programação automática, que executa sempre a mesma função e busca minimizar o fator humano. Nos manuais, a imagem, necessidade imposta pelo meio, deve ser levada em consideração pelo repórter, principalmente, para se construir um texto que caminhe junto com a imagem “sem competir um com outro” (PATERNOSTRO, 2006, p. 85). Essa perspectiva, chamada por Münch (1992) de “teoria implícita”, acredita na “imagem referente” pura e se apoia, como já dissemos, na transcendência da imagem técnica e sua relação próxima com o objeto representado. Assim, a imagem tem a função de apontar o mundo, de ligar a palavra falada com o que há de exterior ao texto.

Para Patrick Charaudeau (2007) a imagem da televisão possui três efeitos e três funções possíveis, que, podemos concluir, resultariam em três tipos: a primeira seria uma imagem-designação, que traria um “efeito de realidade” na narrativa cuja função é mostrar o mundo “sem intermediação”, ou seja, o “objeto mostrado” possui uma “autonomia” própria em relação ao processo de enunciação; a segunda imagem seria uma imagem-figurativa que possuiria um “efeito de ficção”, no sentido de representar de maneira analógica “um acontecimento que já passou” - sua função é a de reconstruir um mundo passado, que, para Charaudeau, por se tratar de uma construção em analogia, atualiza “efeitos de verossimilhança”; e, por último, seria a imagem-visualização, que tem, para o teórico francês, a função de mostrar o mundo não visível ao olho nu, através de “sistemas de codificação” (mapas e gráficos), de

imagens somente possíveis pelo aparelho eletrônico fotográfico e digital (macro closes, imagens virtuais etc.). Essas imagens produzem um “efeito de verdade” ao mostrar uma realidade abstrata e externa aos sujeitos.

Essa tipologia foi elaborada pensando na imagem televisiva em seus diversos programas, formatos e contratos de leituras e não especificamente no telejornal. Porém, Charaudeau aponta que a reportagem televisiva utiliza-se “dos recursos designativos, figurativos e visualizantes” (CHARAUDEAU, 2007, p. 221) para informar e para seduzir as instâncias de recepção. Mas esses efeitos e funções da imagem na narrativa nos dizem muito pouco sobre as marcas da enunciação do telejornal. Além disso, as lógicas do nosso conceito de contrato de autenticidade e do aparelho jornalístico, que perpassam toda a narrativa do telejornal, impõem uma leitura de transparência e de espelhamento que inibem um possível efeito de verossimilhança e uma leitura por analogia das imagens – já que estes pressupõem a colocação de um “como se” na leitura. Assim, apesar de o telejornal, às vezes, usar recursos ficcionais na construção da imagem, da edição e da narrativa, eles são associados a outro tipo de leitura, em que o “efeito de real” de Barthes (2004a) se faz presente.

François Jost (2004) também elabora sua própria tricotomia da imagem televisual, baseando-se na teoria de Peirce para elaborar o conceito de três signos de imagem. Dessa forma, ele salienta que a imagem é um signo, portanto um modo de enunciação, e por isso possui diversos ângulos de relação com o mundo. Assim, para Jost, elas podem ser signos do mundo, signos do autor, e signos do documento. Essa tipologia se apoia nas três relações da imagem com seu objeto, elaboradas por Peirce: a icônica, a indicial e a simbólica. Assim, as imagens “signos do mundo” são ícones que compartilham certos traços do objeto representado, tornando-se, assim, testemunhas do mundo e é dessa forma que nós lemos o telejornal e os documentários. Já as imagens “signos do autor” trabalham com a relação indicial, ou seja, a verdade da imagem está em quem a enuncia, no autor delas. Por último, as imagens podem ser “signos do documento”, interpretadas de acordo com outras imagens sobre o mesmo objeto. “A verdade de um documento é julgada em relação a outros documentos que com ele se parecem e com os quais ele apreze relacionar” (JOST, 2004, p. 89).

Essas classificações não tratam especificamente das marcas que o contrato de autenticidade deixa na narrativa e na imagem. Certas exigências de enquadramento, composição e a relação com o registro sonoro são distintas na narrativa telejornalística em relação a outros contratos de leitura, por isso a necessidade da identificação de um repertório mais específico para o jornal televisivo. O repertório realizado por Charaudeau e Jost pode ser encontrado em outros tipos de contrato de leitura, sendo, de certa forma, uma tipologia geral da imagem da televisão. No caso de Jost (2004), uma mesma imagem pode ser considerada um signo do autor, um signo do documento (no sentido de se relacionar com outras ficções de sua época) e às vezes um signo do mundo (como é o caso de uma recente telenovela que se encerrava com depoimentos “verídicos” de pessoas “comuns”).

Ao apontar para a impossibilidade tanto teórica quanto prática da “imagem referente”, Münch (1992) faz uma conceituação de uma tipologia de imagens do telejornal que passa não pelas suas funções, mas por seu *status* semiótico na leitura, e não pela relação do signo com o objeto representado.

A famosa semelhança do signo icônico deve ser compreendida como um estímulo que produz no espectador reações perceptivas que são de certa maneira equivalentes àquelas produzidas pela presença do objeto. (ECO, 1978, p. 150). Ela não se define pela relação do signo com o referente, mas de um processo cognitivo de percepção que reconstrói a partir do signo as transformações que o objeto se submete na representação (MÜNCH, 1992, p. 86, tradução nossa).<sup>19</sup>

Assim, Münch (1992) classifica três tipos de imagem de acordo com o “realismo” delas: as imagens móveis, as imagens fixas, e as imagens mistas. Elas são divididas de acordo com o nível de semelhança das “reações perceptivas” que a leitura traz em relação ao seu objeto e não apenas pelo grau de mimetismo. Portanto, para Münch, o termo “realismo” possui dois níveis de interpretação que se entrecruzam na criação de sua tipologia. Em primeiro lugar, o grau de analogia na

---

<sup>19</sup>La fameuse ressemblance du signe iconique doit d’avantage être comprise comme un stimulus qui produit chez le spectateur des réactions perceptives qui sont en quelque sorte équivalentes à celles déclenchées par la présence de l’objet (ECO, 1978, p. 150). Elle ne se définit donc pas à travers la relation du signe au référent mais d’un processus cognitif de perception qui reconstruit à partir du signe les transformations que l’objet subit dans la représentation.”

construção da imagem, ou seja, pela maneira como a imagem é construída. Uma fotografia, um desenho, ou uma imagem em movimento já trazem diferentes níveis de traços semelhantes que evocam o objeto. E, em outro nível, os traços convencionais e culturais que determinam o nível de realismo da imagem. Para serem percebidos, eles exigem uma aprendizagem cultural por parte dos produtores e leitores.

Dessa maneira, as imagens móveis têm um maior realismo por trazerem o elemento do movimento e do tempo, mas elas apresentam também diferentes níveis de “realismo” de acordo com a maneira como são construídas. Como vimos, imagens desfocadas, planos-sequência, com dificuldade de enquadramento do objeto são em geral associadas a um registro mais realista. As imagens fixas, fotografias e gráficos possuem um menor valor de mimetismo nos telejornais, e esse tipo de imagem também tem uma graduação realística de acordo com sua composição e uso na narrativa. As imagens mistas são especificamente aquelas usadas ao fundo dos apresentadores que funcionam como um símbolo da matéria. De caráter mais abstrato e feitas por computação, elas sintetizam o assunto tratado na matéria, criando uma representação visual fixa da matéria.

A tipologia elaborada por Münch nos parece um tanto datada, já que, desde que seu estudo foi realizado (1992), a narrativa do telejornal evoluiu para o uso cada vez menor de imagens fixas, tendência percebida pelo próprio autor em seu estudo, e uma profusão do que ele chama de “imagens mistas”. As imagens são captadas digitalmente deixando abertura para uma intervenção; são usados efeitos produzidos no computador que permitem uma nova gama de possibilidades de “imagens mistas”, para além de seu uso ao fundo dos apresentadores, sendo esses efeitos incorporados cada vez mais nas matérias em imagens captadas da rua.

Para um repertório que revele as marcas dos contratos, devemos nos ater ao nível das convenções que atuam nas “imagens móveis”, ou usando os termos de Jost, no “signo do documento”. O “ao vivo” nos indica um primeiro grupo de imagens que são trabalhadas na estética do acaso. Nessas imagens o enquadramento deixa sempre escapar algo, a luz dificilmente está no ideal de exposição, a perda do foco é constante; em um certo sentido, a precariedade de constituição é que parece ser sua força. Não se trata das imagens “ao vivo” transmitidas em “tempo presente”

(essas, como vimos, buscam a qualidade do que chamamos como segundo grupo de imagens), mas sim de imagens que procuram a precariedade para denotar um registro mais espontâneo e livre de intenções enunciativas. São imagens em que o enquadramento não se fixa, pois está em constante movimento. A altura dos quadros corresponde muitas vezes à altura do olho humano e a possibilidade de mostrar é limitada pela própria possibilidade do corpo. Essas imagens geram um tipo de transparência, ligada à sensação de imponderável e de menor controle das instâncias da enunciação em relação à captação das imagens.

Outro grupo de imagens recebe um tratamento mais cuidadoso com a possibilidade de controle maior dos elementos que a compõem. Nesse grupo os elementos do plano são trabalhados em conjunto de maneira mais consciente para ajudar na construção do sentido, são feitos, em geral, em matérias especiais que possuem mais tempo para serem produzidas, ou que tratam de assuntos mais abstratos e conceituais. Há uma clara rigidez na construção de seu enquadramento, mas também maiores possibilidades de se trabalhar com o discurso visual que tenha sentidos próprios em relação ao texto. Seus ângulos variam, sendo comum o uso de lentes diferentes. Sua transparência é de outro tipo e se aproxima da transparência do documentário e às vezes do cinema de ficção. Nelas, as imagens podem receber um tratamento ou uma intervenção com letras, desenhos, que ancoram o sentido da matéria.

## **2.5 O pensamento de superfície em linha**

De acordo com Beat Münch (1992), para se estabelecer as funções da imagem na narrativa é imprescindível relacioná-las com o registro sonoro e com a palavra falada. A discussão em torno desse tema é feita, em geral, tentando se estabelecer uma hierarquia entre a palavra e a imagem. Alguns teóricos (MACHADO, 2001) veem um uso, de maneira geral, pobre da imagem na televisão, e, particularmente, nos telejornais. Esta estaria subordinada à palavra na construção da linguagem televisiva. Como argumento, afirma-se, por exemplo, que é possível

ouvir um telejornal sem perder a essência das notícias. Mas outros teóricos enxergam um predomínio quase absoluto da imagem no texto televisivo (SARTORI, 2001). Essa ideia é até mesmo endossada por alguns manuais de redação de telejornais brasileiros (REZENDE, 2000), que indicam claramente que sem imagem não há matéria e sem ela não há notícia.

Esse assunto é até mesmo controverso entre os profissionais, como demonstra Guilherme Jorge Rezende (2000) em sua pesquisa sobre a linguagem e o perfil editorial de três telejornais brasileiros da época. Muitos veem uma predominância da palavra, do ponto de vista da função informativa do jornal, sobre a imagem. Já outros acreditam que uma boa imagem é fundamental para uma boa notícia na televisão.

Rezende acaba concluindo, em sua análise, que a relação entre a imagem e a palavra é diferente a cada matéria, sendo afetada pelas condições de produção, pelo valor da notícia e, acrescentaríamos, pelo contrato de autenticidade. Não há, como ele bem aponta, uma hierarquia fixa entre as linguagens.

Em todos os telejornais, não se perceberam também indícios da existência de uma hierarquia fixa de códigos na linguagem telejornalística. Ao contrário, portanto, do que alguns manuais e profissionais de telejornal sublinham, o poder quase absoluto da imagem, o que se nota é uma relação própria de um casamento estável, em que cada parceiro mantém sua independência e, em determinadas situações, um dos dois toma a frente com base em sua competência específica (REZENDE, 2000, p. 272).

Toda essa discussão, porém, é feita tendo como perspectiva que o sentido do texto jornalístico é feito apenas pelo relato do acontecimento. Tem-se como pressuposto que as matérias jornalísticas apenas transmitem um fato que pode ser objetivamente relatado, e que essa é a única dimensão importante do texto telejornalístico. Mas consideramos que as sensações, a dramatização, a relação com o imaginário social, tudo isso faz parte do sentido em uma matéria jornalística. Assim, identificar apenas o que informa, se é o texto do locutor ou são as imagens, diz muito pouco sobre a construção de sentido de uma matéria.

Um exemplo é a matéria veiculada no *Jornal Nacional*, no dia 15 de abril de 2008, com uma entrevista com os vizinhos do casal Nardoni, quando o caso ainda estava no começo do processo de novelização (GUEDES, 2008) que tomou conta

do episódio.<sup>20</sup> Pela locução da cabeça e do repórter da matéria, sabemos que os vizinhos, que cederam a entrevista (“exclusiva”), são um casal, ela advogada e ele engenheiro autônomo, com filhos. Em suas palavras, eles descrevem o que ouviram no dia da morte da menina Nardoni: uma briga no prédio vizinho entre um homem e uma mulher, que eles julgaram como não sendo uma briga comum de casais. Já as imagens da matéria tentam reconstituir o espaço existente entre os prédios e os apartamentos (dos Nardoni e dos vizinhos), através de uma decupagem e enquadramento muito semelhantes aos usados em filmes de ficção. As imagens da entrevista propriamente mostram os dois em uma penumbra (filmados em contraluz), ocupando cantos opostos do quadro. Ao fundo e no meio dos dois, estão iluminados uma bíblia e uma pequena imagem de um santo. Essa imagem remete o telespectador a uma série de símbolos e valores que a religião e o catolicismo têm na sociedade, além de dar uma sensação de mistério e suspense, já que os entrevistados estão ocultos enquanto revelam sua verdade. “Informações” estas que, contidas na *mise-en-scène*, não estão presentes no *off*, ou na cabeça, mas que fazem parte do sentido da matéria. Fica claro, nesse exemplo, que, por si só, nem as imagens nem as palavras possuem todos os sentidos do texto telejornalístico.

Se procurarmos, no discurso jornalístico, não apenas quem relata a informação, se a palavra ou a imagem, mas como o sentido se constrói, teremos uma visão mais complexa e adequada da narrativa telejornalística. Nessa perspectiva, a imagem atualiza certos processos cognitivos e a palavra, outros, mas apenas juntos eles compõem o texto audiovisual. Assim, de acordo com Beat Münch (1992), os dois níveis do texto trabalham de maneira diferente. Para Vilém Flusser (2007) as diferenças estão na maneira de ler cada registro, que impõem um tempo próprio e uma lógica particular. As superfícies (as imagens) são lidas de modo circular e “mágico”, sem uma ordem predeterminada e em um tempo que ele considera a-histórico, pois a leitura não se faz com o objetivo de se chegar a um final. Na imagem passamos primeiro pela síntese para depois realizar a análise e a

---

<sup>20</sup> No dia 30 de março de 2008, a menina Isabella Nardoni foi jogada do 6º andar do prédio, em que morava o pai, Alexandre Nardoni, com a madrasta, Ana Carolina Jatobá e os dois filhos do casal. O caso criou comoção e polêmica quando a polícia começou a suspeitar de que o próprio casal teria cometido o assassinato. De acordo com o inquérito da policial, Isabella teria morrido asfixiada, pela madrasta, e, depois, o pai a teria jogado pela janela na tentativa de encobrir o acontecido, alegando posteriormente que um ladrão estaria na casa e teria jogado a menina.

decomposição da imagem; seu tempo de leitura é, portanto, mais denso. As linhas (a palavra) são históricas porque possuem um caminho predeterminado de leitura, elas se propõem a chegar a um ponto. É preciso passar por toda sua sequência e suas partes para conseguir o sentido do todo. Essa diferenciação, porém, existe entre uma imagem estática e a palavra escrita.

Flusser (2007) lembra que a leitura de filmes ocorre de maneira semelhante à leitura das linhas. Nos produtos audiovisuais, as superfícies incorporam um tempo histórico, ou seja, uma sucessão de imagens que, ao fim, terão um sentido. Mas mesmo com essa dimensão histórica do audiovisual, ele não deixa de ter um discurso e uma leitura em seu nível imagético. Ao ver um filme, não deixamos de apreender primeiro a cena como um todo para depois interpretar seu significado. Além da montagem, a fala e o som também acrescentam características do “pensamento em linha” na superfície. Através da fala e do som é possível associar a imagem à capacidade de conceitualização da palavra, proporcionando uma ancoragem de sentido as superfícies. Para Flusser, o que se vê surgir é a incorporação do pensamento em linha ao pensamento em superfície.

Münch (1992) identifica três modos de como a palavra e a imagem podem se articular. Elas podem ser de modo paralelo e produzirem “um esquema no qual a visualização é completada pela sua ancoragem espaço-temporal e pela conceitualização pela palavra” (LEAL, 2006, p. 7); elas podem ser separadas, isto é, as imagens realizam uma função própria sem relação forte com as palavras; e, por último, as imagens não apresentam nenhum tipo de esquematização, ou produção de sentido próprio, sendo totalmente ancoradas no sentido das palavras. Analisando, como exemplo, um jornal televisivo francês da época, Münch aponta que a relação da palavra com a imagem é sempre desigual na narrativa do telejornal, porém não é possível afirmar que há uma ordem de importância entre os dois níveis de discurso (o oral e o visual).

O sentido na narrativa do telejornal vem, portanto, do sequenciamento das superfícies, ou seja, de uma sintaxe visual criando uma linha de imagens e de sua relação com a linha do discurso falado. Através dessas “duas linhas” e de sua interação, é que o discurso em superfície televisivo pode incorporar a capacidade conceitual e a leitura histórica da linha. Para determinar a função da imagem em

uma narrativa em linha é preciso, portanto, considerar a articulação entre os aspectos a-históricos da superfície e a estrutura em linha da narrativa. No telejornal essa articulação, entre aspectos da superfície e os da linha, é pensada, pela instância de produção, de forma a tentar diminuir as ambiguidades e lacunas do texto audiovisual. A superfície é posta em linha de forma a “reduzir” as possibilidades de sentido e principalmente de dar a sensação ao telespectador de tudo ver.

### 3 REPERTÓRIO DE IMAGENS E SINTAXE TELEJORNALÍSTICA

#### 3.1 Recorte Empírico

Para estabelecermos nosso repertório de imagens, vamos focar, a princípio, nas marcas enunciativas, no que Jost (2004) chamou de “signo do documento” e Münch (1992) de “convenções das imagens móveis”. Como marcas enunciativas, entendemos não apenas questões de enquadramento, composição e planos, mas, de modo mais amplo, a relação da imagem com o áudio e sua inserção no fluxo narrativo. Assim, além da forma como a imagem é captada, a maneira como ela é ancorada pelo registro sonoro e encaixada na montagem é fundamental na nossa tipologia, pois apenas nessa relação é que a imagem adquire significado. É preciso apontar ainda que os diferentes tipos de imagens identificadas podem aparecer (e em geral é assim) dentro da mesma matéria; elas, em conjunto, compõem a narrativa telejornalística e seus efeitos de realidade. Nosso repertório não pretende ser de categorias rígidas de classificação das imagens, mas sim, expor tendências e recorrências de usos e de sentidos que podem se sobrepor.

A criação de nossa tipologia, feita a partir da análise do *corpus* empírico, nos parece oportuno por identificar padrões e convenções de construção da imagem. Ela forneceria, portanto, um possível modelo interpretativo que ajudaria a pensar, no telejornalismo, a linguagem e seus efeitos de real. Nossa tipologia procura trabalhar um modelo interpretativo que busca se afastar da “teoria implícita” apontada por Münch (1992) ou até mesmo da interpretação simplista dos manuais (PATERNOSTRO, 2006) e livros de telejornalismo escritos por profissionais (BONNER, 2009) que veem a imagem e a edição apenas como a ilustração do conteúdo jornalístico. Na perspectiva da teoria implícita, a imagem e sua edição se tornam aspectos técnicos que não merecem maiores reflexões para os jornalistas.

Antes de entrarmos na análise das matérias do nosso *corpus* empírico e da constituição do nosso repertório de imagens do telejornal, nos parece conveniente contextualizar os telejornais em seus respectivos canais e suas respectivas grades

de programação, bem como delimitar as diferenças editoriais e características mais gerais de cada um, deixando assim mais clara nossa opção pelos três programas. Levantamos como material de análise uma semana de emissões (24/08/09 a 29/08/09) do *Jornal Nacional (JN)*, do *Jornal da Cultura (JC)* e do *Rede TV News (RTVN)*. O recorte de uma mesma semana da cobertura jornalística visou, em primeiro lugar, estabelecer um objeto que possa ser analisado com maior profundidade e que possa, ao mesmo tempo, apontar determinadas recorrências, e, em segundo, ter conteúdos semelhantes para a análise das diferentes formas, podendo assim tornar perceptíveis as marcas comuns e as diferenças de tratamento dos conteúdos em relação à narrativa do telejornal.

Todos os três jornais televisivos vão ao ar de segunda a sábado, sendo o *JN* no horário das 20h15, o *RTVN* e o *JC* às 21h. O *JN* e o *RTVN* se encontram, dentro da grade de programação de suas respectivas emissoras, veiculados entre programas de entretenimento e ficcionais. O *JN* vai ao ar, desde a década de 70 (REZENDE, 2000),<sup>21</sup> entre duas telenovelas e o *RTVN* entre um programa sobre celebridades, o *TV Fama*, e um de variedades chamado *Super Pop*. Já o *Jornal da Cultura* é transmitido em uma faixa da programação da emissora com viés mais jornalístico. Ele é precedido de um documentário e seguido pelo *Metropolis*, programa jornalístico sobre a agenda cultural de São Paulo. Todos os três telejornais trabalham com uma estrutura seriada, divididos em blocos, variando entre si apenas a quantidade e o tamanho dos blocos. Ao final de cada bloco, há sempre uma chamada para o seguinte, o que gera uma expectativa e noção de continuidade do fluxo narrativo do telejornal interrompido.

Os três telejornais também seguem o mesmo padrão na apresentação: eles possuem uma dupla de apresentadores, um homem e uma mulher, que se revezam no anúncio das notícias (no *JN*, aos sábados, a dupla William Bonner e Fátima Bernardes é substituída por outros apresentadores da emissora. Na semana

---

<sup>21</sup> Entre as implicações deste fato, Guilherme Jorge Rezende (2000) identifica uma preocupação em escolher os apresentadores de acordo com critérios de boa aparência para “atrair o público majoritariamente feminino das telenovelas” (REZENDE, 2000, p. 114). Até o final da década de 80, o que estava subentendido nessa premissa era a escolha de apresentadores homens, com um ar sério e aparência agradável ao público feminino. Acreditamos que outros critérios, como a credibilidade (fato apontado pelo próprio Rezende como motivador para a política de o editor-chefe apresentar também o *Jornal Nacional*) se aliaram ao de atrair o público feminino das novelas. Porém, o que se entende como atração desse público também mudou, por isso, a inclusão de uma apresentadora (com um objetivo de identificação) se tornou regra nos telejornais.

analisada, os substitutos foram Alexandre Garcia e Márcio Gomes). Todos os apresentadores dos telejornais analisados, em algum momento, deixam escapar sutis comentários sobre as matérias, através dos gestos e expressões faciais, porém há diferenças no estilo de apresentação. No *JN*, as sutis demonstrações de desagrado, ironia ou aprovação das matérias feitas através de gestos são mais comuns. Em alguns momentos há até mesmo comentários falados que também “escapam” (como no caso da matéria sobre o estado de saúde do vice-presidente José de Alencar, exibida no dia 28/08, em que William Bonner e Fátima Bernardes demonstraram apoio à recuperação de Alencar). No frame abaixo (FIG. 1), podemos ver uma clara expressão de perplexidade dos apresentadores pelo gesto do senador Eduardo Suplicy de dar, literalmente, um cartão vermelho ao presidente do senado José Sarney.



FIGURA 1: Demonstração de perplexidade ao cartão vermelho de Suplicy.

Fonte: *JC* (25/08/09).

Já no *RTVN*, há uma abordagem gestual mais fria e tensa. No texto dos apresentadores, há sempre uma frase de impacto, uma espécie de título que deixa escapar uma certa opinião do telejornal (como na cabeça sobre a repercussão do cartão vermelho dado pelo senador Eduardo Suplicy, em matéria do dia 26/08. O texto começa com a seguinte frase: “Da pizza à chacota”). Já no *JC*, um tom mais leve parece permear as cabeças dos apresentadores. Apesar dessas diferenças de estilos, as cabeças mantêm um padrão semelhante e têm a mesma função de articulação da evolução narrativa dos jornais televisivos.

## QUADRO 2

O comentário no *RTVN* se encontra no título dado a algumas matérias

VÍDEO	ÁUDIO
	<p>Xavier: “Da pizza à chacota.”</p>

Fonte: *RTVN* (26/08/09).

O que percebemos é que o estúdio é um local-imagem que junto com os apresentadores serve de conexão entre as pequenas narrativas do telejornal. Tanto o espaço do estúdio como os apresentadores servem de ligação, são articuladores para a noção de continuação, de um todo, na narrativa fragmentada do telejornal. Outra função da cabeça é delimitar o repertório semântico, e estabelecer o tom da matéria apresentada. O tom da voz, os pequenos gestos, bem como o texto determinam quais imagens esperamos e o clima da matéria. Nesse sentido, a cabeça serve como uma projeção do que está por vir. Assim, acreditamos que o estúdio e os apresentadores compõem um primeiro tipo de imagem (sobre o qual entraremos em detalhes adiante). Esta “imagem plana”, que não tem profundidade, nem volume, ou alguma conexão com um espaço referenciável para o telespectador (mesmo com a inclusão da redação no cenário dos telejornais), dá coerência e unidade à narrativa do dia, que, como dissemos, por meio da sua fragmentação e pluralidade de assuntos, fazem parte da noção, compartilhada socialmente, de uma possível narrativa de um dia no mundo. Comum a todas as “imagens planas” é o uso do *display*, que são imagens sintéticas produzidas pelo telejornal que simbolizam o tema central da matéria. Todos os jornais televisivos analisados usam esse recurso. No caso do *JN*, o *display* é também usado para passar dados econômicos.



FIGURA 2: *Display* sobre dados econômicos do JN.

Fonte: JN (28/08/09).



FIGURA 3: *Display* sobre médico baleado em assalto no Rio de Janeiro RTVN.

Fonte: RTVN (25/08/09)



FIGURA 4: *Display* do JC em matéria sobre a qualidade da água.

Fonte: JC (24/08/09).

O *Jornal Nacional* é o telejornal de maior audiência no Brasil. Criado em 1969, o JN é também o mais antigo telejornal transmitido na televisão brasileira. Ele tem uma duração média de 30 minutos e é composto por quatro blocos, que variam de tempo conforme a edição. De todos os telejornais analisados, é o que possui uma estética mais limpa, que trabalha em tons de azul e prata.<sup>22</sup> Do ponto de vista do seu conteúdo, o JN não parece privilegiar nenhum tipo de editoria em especial,

<sup>22</sup> Esta questão das cores nos parece importante por elas ajudarem a dar uma identidade e uma unidade e, por consequência, contribuírem para a identificação do programa mesmo quando o telespectador começa a assisti-lo com a edição já em andamento.

trabalhando com uma gama ampla de assuntos de maneira não compartimentada. Dentre os assuntos abordados, o *Jornal Nacional* é, entre os jornais analisados, o mais autorreferente, tanto do ponto de vista do próprio programa como da emissora. Ele é o que dá mais espaço para divulgar outros programas da própria emissora (quase todos do núcleo de jornalismo como o *Profissão Repórter*, *Globo Repórter* e *Esporte Espetacular*), que falam de desdobramentos de assuntos abordados no próprio *JN* (como a denúncia de um homem preso erradamente no lugar do irmão, na edição de 25/08), da continuidade de seu conteúdo em outras mídias, de anúncios de matérias exclusivas, além de campanhas encabeçadas pela empresa como o caso do *Criança Esperança*. No período analisado, apenas na segunda-feira, dia 24/08, não houve a divulgação dessa campanha, que era sempre acompanhada de uma matéria sobre uma ONG ajudada pelo *Criança Esperança*. Próximo de completar 40 anos na semana analisada, o *JN* também veiculou em todas as edições uma série de institucionais apresentando filiações e os seus escritórios fora do país. Também constante em todas as edições analisadas foi a previsão do tempo.

As matérias têm em média 2 minutos, sendo sua distribuição ao longo do programa feita mais para manter o interesse do espectador pelo telejornal (com assuntos mais amenos deixados para o fim do programa) do que para agrupá-las em editoriais semelhantes. No início são mostrados os assuntos de maior impacto ou com imagens mais impactantes, como na edição do dia 24/08 em que foram exibidos os confrontos entre policiais e moradores de uma favela, desalojados em uma reintegração de posse de um terreno.

O *Jornal da Rede TV*, o *Rede TV News*, é o mais novo entre os telejornais. O *RTVN* é, entre os jornais televisivos analisados, aquele com um tom mais sensacionalista – com ênfase e valorização nos aspectos sensoriais e notícias policiais e acidentes – tendo, por exemplo, um maior número de matérias policiais, de acidentes e de tragédias naturais (10 em média por edição). São comuns matérias sobre atropelamentos, tiroteios e assaltos cometidos em diversas cidades do país, sobre as quais cabe questionar o seu interesse e sua pertinência dentro de um jornal de abrangência nacional. Como dito antes, os apresentadores têm uma postura mais fria e objetiva, sem comentários e com poucos e sutis olhares ou

gestos. O programa tem em média uma duração de 40 minutos e é dividido em quatro blocos, sendo o primeiro muito maior que os outros três (em média 18 minutos), e o último bloco sempre usado apenas para fazer uma chamada para o programa *Leitura dinâmica*. Dos três jornais, é o único que possui um espaço para a opinião em todas as edições, através do comentário de dois jornalistas vinculados a impressos (um comentário sobre política feito por Kennedy Alencar, jornalista da *Folha de S. Paulo*, e um sobre economia, feito por Celso Ming, do *Estado de S. Paulo*). Também constante em todas as edições analisadas foi a previsão do tempo. O *Rede TV News* tem uma narrativa mais compartimentada, agrupando as matérias em diversos editoriais separadas através de quatro vinhetas (economia, esporte, polícia e Brasil). O cenário também trabalha com a cor predominantemente azul, sendo suas “imagens planas” mais fechadas. O *RTVN* é também o único dos três telejornais em que a redação não aparece.

O *Jornal da Cultura* diferencia-se dos demais pelo uso mais restrito do tipo de imagem que chamaremos de “imagens precárias” (e que entraremos em detalhes adiante) e pelo critério de seleção de pautas bem diferente dos outros dois telejornais. As matérias têm em média 1 minuto e 50 segundos. Do ponto de vista da linguagem, a única diferença que podemos perceber é o uso mínimo das “imagens precárias”. Nenhum tipo de experimentalismo, geralmente, tão identificado com a emissora. Editorialmente, o *JC* possui um maior número de matérias frias, que não estão vinculadas a um acontecimento urgente e que podem demorar alguns dias para serem exibidas. Por se situar em uma emissora pública sediada em São Paulo e mantida em parte pelo governo do estado, o *JC* tem um volume de pautas voltadas para os assuntos do estado, mas não deixa de exibir notícias sobre outras regiões do Brasil. Na edição do dia 28/08 e do dia 29/08, por exemplo, houve duas matérias sobre a má colheita no Paraná e sobre o estado de conservação de uma estrada de terra do estado.

Seu caráter público, quase estatal, pode explicar a baixa coincidência de assuntos do *JC* em relação aos outros dois telejornais (nos estranhou, por exemplo, o fato de o *Jornal da Cultura* não ter noticiado, no dia 26/08 ou até mesmo no dia 27/08, o conflito entre Policiais Militares e moradores de um bairro em São Paulo que atearam fogo em ônibus em protesto contra a morte de jovens). Os assuntos

não parecem possuir um critério claro de hierarquização. Como os outros telejornais, o *JC* também abre espaço para falar de programas de sua própria grade (como a entrevista do nadador César Cielo para o programa *Roda Viva*, na edição de 24/08) e matérias sobre iniciativas que a *Fundação Padre Anchieta* – mantenedora da TV Cultura – se envolve (como o lançamento *UNIVESPTV*, no dia 26/08). Há também no *JC* uma maior predominância das notícias internacionais feitas com imagens e informações geradas por agências internacionais de notícias. O tom geral do telejornal é mais ameno, parecem ser evitados assuntos e imagens impactantes e polêmicas; os apresentadores só deixam transparecer comentários por gestos. As cores predominantes no telejornal são o verde e o cinza. Seu cenário deixa aparecer um pouco da redação, com visão bloqueada pela logo da emissora. É o único dos telejornais analisados que não possui previsão do tempo.

### **3.2 Montagem, enquadramento e áudio**

Como dissemos, as imagens técnicas de um telejornal (e das narrativas audiovisuais em geral) são construídas a partir da crença na “indexalidade da imagem” (XAVIER, 1977, p. 11) ao objeto que ela representa. Para Ismail Xavier, no cinema, esta “crença ingênua” na fidelidade de reprodução do objeto implicou práticas e propostas estéticas que marcaram o que ele chama de cinema clássico. Nesse cinema, sedimentou-se a “decupagem clássica”, que é um “[...] aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair o máximo de rendimento dos efeitos de montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível” (XAVIER, 1977, p. 24). Esses aparatos de procedimentos invisíveis estabelecem um “efeito de janela” (XAVIER, 1977, p. 18) e uma “fé no mundo da tela” (XAVIER, 1977, p. 18). Para Xavier, no cinema clássico, a montagem, o som e o enquadramento são trabalhados dentro de uma lógica de um estilo realista que procura uma impressão de realidade da história e do mundo narrados. A TV incorpora muito dos procedimentos do cinema, principalmente do cinema clássico. Apesar da influência, no Brasil, da linguagem radiofônica e do claro desenvolvimento, com o tempo, de uma linguagem

própria da televisão, podemos dizer que aproximações entre a narrativa audiovisual do cinema e da TV ainda são possíveis. É com esse intuito que iremos usar o estudo de Ismail Xavier (1977) sobre a transparência e a opacidade no cinema para a nossa análise da narrativa telejornalística.

Um conceito fundamental no cinema clássico é a concepção de um quadro cinematográfico, ou seja, um quadro típico do cinema (podemos dizer também típico das mídias audiovisuais). É partir de seus limites e de sua possibilidade de expansão, que surgem as metáforas da câmera-olho e da janela para o mundo. Ao se falar de enquadramento no cinema, não podemos pensar apenas em aquilo que é visível na tela, pois o quadro cinematográfico inclui também o espaço fora desse campo. O espaço visível ajuda a definir aquilo que não é visível, “[...] o espaço diretamente visado pela câmera poderia fornecer uma definição do espaço não diretamente visado, desde que algum elemento visível estabelecesse alguma relação com aquilo que supostamente estaria além dos limites do quadro” (XAVIER, 1977, p. 13).

Os elementos presentes no quadro servem como base para o espectador definir imaginativamente o que está adjacente ao enquadramento. Podemos dizer que o espectador usa uma imaginação supositiva para reconstruir o espaço adjacente ao que é visto na tela. Mas esta relação entre o visto e o não visto não é exclusividade do quadro cinematográfico, sendo possível esse tipo de relação na fotografia e na pintura. A diferença, portanto, está no fato de o quadro do cinema acrescentar a possibilidade do movimento tanto dos elementos visíveis como do próprio enquadramento. O fato de um elemento que está fora poder entrar e sair do quadro ajuda a criar uma ligação entre o que é visível e o que está fora do quadro, além disso é possível reenquadrar, mudar o enquadramento de forma a trazer aquilo que não estava visível para dentro do quadro, possibilitando a redefinição constante do visível e gerando uma construção mais firme do espaço em que a narrativa se desenvolve. Esses movimentos possíveis acarretam de certa maneira a incorporação de uma dimensão temporal que estabelece a peculiaridade do quadro audiovisual. Segundo Xavier (1977), “[...] a dimensão temporal define um novo sentido para as bordas do quadro, não mais simplesmente limites de uma composição, mas ponto de tensão originário de transformações na configuração dada” (XAVIER, 1977, p. 15).

A televisão trabalha com o quadro de forma semelhante ao cinema, porém há algumas diferenças a começar pelo tamanho da tela e pela possibilidade de profundidade de campo.<sup>23</sup> Na televisão esses dois fatores limitam a quantidade de elementos dentro do enquadramento.<sup>24</sup> Além disso, a TV trabalha com espaços diferenciados como o do estúdio (menos nos casos de programas que usam o estúdio para uma imitação de um espaço), lugares que não existem para além do que é visto. No caso do telejornal, a relação do visível com o não visível se torna fundamental, já que aquilo que é adjacente ao quadro é o próprio mundo considerado socialmente como real. O fora do quadro é completado pelo telespectador pelo seu senso comum em relação ao mundo. Esse “senso comum sobre como é o mundo” é no telejornal “o todo” (DELEUZE, 2003), que ajuda a construir o sentido do plano na narrativa do telejornal.

A forte relação do que está no enquadramento com o que está fora dele determina no telejornal uma busca constante por um quadro que está sempre em movimento. No material levantado, podemos notar que movimentos de *pan* (quando a câmera mexe na vertical ou horizontal, mas sem mudar de eixo), *zoom in* e *zoom out* (quando a imagem aproxima ou afasta, sem sair do lugar) e *travellings* (quando a câmera modifica seu eixo) são recorrentes. E mesmo quando não há movimento no enquadramento das imagens ou do objeto e ou das pessoas enquadradas, há uma sensação de movimento através de uma montagem rápida e ágil com constante mudança dos ângulos das imagens. Observamos também que as pessoas enquadradas dificilmente aparecem contemplativas ou paradas, mostrando que o movimento da coisa enquadrada marca uma forte diferença entre a imagem cinemática e a fotográfica.

Mas, para o telespectador, nem todos os planos do telejornal podem ser relacionados com um espaço fora do enquadramento. Se os espaços não visíveis são construídos pela imaginação supositiva em relação ao mundo e pelo senso comum, quanto menos se conhece sobre certas coisas mais elas se tornam os

---

<sup>23</sup> “O termo profundidade de campo é usado para definir a medida de extensão da cena na frente e atrás do motivo que esteja parcialmente nítida ou em foco” (ANG, 2007, p. 53). No caso da televisão, devido ao tamanho de sua tela e da qualidade dos equipamentos, é difícil de ter uma maior profundidade de campo nas cenas.

<sup>24</sup> Apesar das melhorias, através das tecnologias digitais, nos últimos anos das imagens usadas na TV (melhorias na captação e na transmissão da imagem), ainda há uma diferença de qualidade e de tamanho do quadro televisivo e o cinematográfico.

próprios objetos representados. Um exemplo, nos telejornais analisados, do que queremos dizer são todas as tomadas feitas em estúdio. As imagens feitas em estúdio estabelecem, em função principalmente de sua relação singular com o não visível, um primeiro tipo do nosso repertório - as “imagens planas”. O estúdio não é um lugar comum, conhecido do telespectador, é um lugar que para a maioria das pessoas existe apenas no visível da televisão. Espaço de conexão, de estabelecimento da coerência, entre as narrativas do telejornal, o estúdio é o lugar do controle total da narrativa. Tudo é medido e controlado, por isso a rigidez de seus enquadramentos perfeitos e de sua luz sem sombras. Lugar em que o erro e o desvio (apesar de, em algumas raras ocasiões, aparecerem) não têm vez. Curiosamente, é exatamente esse controle total que parece gerar uma desconfiança do telespectador em relação ao que acontece e é dito no estúdio (e não apenas no telejornal). Por isso, telejornais como o *JN*, o *JC*, o *Jornal da Band* e o *Jornal na Record* (só para citar os jornais televisivos da TV aberta) incorporaram a redação em seus cenários de maneira a deixar esse espaço mais referenciável para o telespectador. Os *links* “ao vivo” que mostram repórteres e entrevistados fora dos estúdios ajudam também a mostrar os telejornais como presentes no mundo. É nesse sentido que o *JN* faz, em ocasiões consideradas especiais, parte de sua apresentação fora do estúdio (BONNER, 2009), como nos casos de coberturas de grandes eventos esportivos, de visitas e da morte do papa e das eleições presidenciais. Abaixo estão exemplos de imagens planas dos três telejornais.



FIGURA 5: Imagem plana do *JN*.

Fonte: *JN* (25/08/09).



FIGURA 6: O estúdio completo só é visto ao fim do *RTVN*.

Fonte: *RTVN* (25/08/09).



FIGURA 7: A imagem mais comum do estúdio do *RTVN*.

Fonte: *RTVN* (25/08/09).



FIGURA 8: No *JC*, a redação é vista de maneira parcial.

Fonte: *JC* (24/08/09).

Mas não apenas imagens feitas em estúdio produzem não lugares. As passagens de repórteres, entrevistas e *links* "ao vivo" podem estabelecer também as "imagens planas". Em nosso levantamento, temos o exemplo da edição do *JN* de 25/08/09, em que o treinador da seleção brasileira feminina de vôlei, José Roberto Guimarães, é entrevistado "ao vivo" pelos apresentadores. Ao fundo da imagem do treinador, vê-se apenas parte de plantas que pouco dizem sobre o local em que a entrevista é dada. É uma imagem que vale mais pelo seu conteúdo e os elementos imagéticos não remetem a nenhum lugar ou a nenhum objeto de grande significado,

sejam pelas suas especificidades ou valores representativos. Mas não são apenas em *links* “ao vivo” que essas imagens aparecem, elas surgem também nas matérias previamente editadas, nas passagens dos repórteres e em entrevistas. Comum a todas as “imagens planas” é o controle maior do enquadramento, o peso enorme do conteúdo da fala, e o estabelecimento de lugares de pura ou quase pura imagem, ou seja, lugares que não possuem muito volume ou que tenham pouca referência para o telespectador em relação ao seu senso comum e a aquilo que está fora do quadro.



FIGURA 9: Entrevista de José Roberto Guimarães “ao vivo” também estabelece um quase não lugar.

Fonte: *JN* (25/08/09).

No caso das passagens, em alguns momentos, a imagem ao fundo do repórter pode ser usada de maneira semelhante ao do *display* do estúdio, ou seja, como um símbolo representativo do assunto da matéria. Na edição do *RTVN* do dia 28/08/09, vemos um exemplo na matéria sobre as informações desconstruídas no caso Lina Vieira, ex-secretaria da Receita Federal, que afirmava que a ministra Dilma Rousseff lhe pediu pressa em processo do filho do senador Sarney em um encontro das duas no Palácio do Planalto. A matéria se inicia com diversas imagens de arquivo de Lina Vieira, de Dilma Rousseff e do Planalto. A passagem do repórter, muito mais do que ancorá-lo no lugar da notícia, serve para nomear as pessoas que foram exoneradas (das quais possivelmente não há imagens) após a saída de Lina. O interessante, para nós, é que, ao fundo, os letreiros que identificam o prédio do Ministério da Fazenda podem ser lidos, como símbolo do epicentro político em que o assunto transcorre. É uma imagem que possui pouco volume e pouca referência para o telespectador, com enquadramento rígido para agrupar o repórter e o prédio. Seu fundo equivale aos grafismos do estúdio e funciona como um *display* que ilustra os temas das matérias.



Figura 10: Passagem da matéria do caso Lina Viera.

Fonte: RTVN (28/08/09).

O áudio é outro fator importante que aumenta o índice de realismo das imagens. “A manipulação do chamado ruído ambiente, assim como a presença efetiva das palavras, vêm conferir mais espessura e corporeidade à imagem, aumentando seu poder de ilusão” (XAVIER, 1977, p. 27). Uma das principais maneiras de o áudio adicionar corporeidade à imagem é através da associação direta e sincronizada com o som. Vê-se uma porta se fechar e ouve-se o barulho, vê-se uma arma disparar, ouve-se o tiro. No cinema clássico, o áudio também ajuda a criar a conexão entre o visível e o fora de campo. É comum o uso dramático do áudio de um espaço adjacente ao que é visível, criando um suspense em relação à expectativa daquilo que não é visto, mas que brevemente entrará no quadro. Outra função do som no cinema clássico é a de ligar diferentes espaços narrativos, já que muitas vezes a trilha ou o som ambiente podem dar unidade para uma sequência de vários lugares, ou eles ainda podem servir de marco transitório entre lugares, cenas, sequências ou elipses temporais.

No telejornal, o áudio é usado para dar ritmo e estrutura à narrativa, seja através das locuções em *off* ou das músicas usadas em algumas matérias e em alguns momentos. A duração das imagens, o momento em que elas entram e saem, a ordem da narrativa é determinada, em parte, pela locução em *off* ou pela trilha. Já o som do ambiente é usado com parcimônia nas matérias de telejornal. Em nosso levantamento, seu uso não foi comum, sendo principalmente associado a um grupo de imagens que chamamos de “imagens precárias” (sobre as quais entraremos em detalhes adiante). O som ambiente é destacado, em geral, em imagens consideradas de grande impacto, como na nota coberta sobre o “flagrante videográfico” de um atropelamento de um cavalo no Rio de Janeiro, exibido no *JN*,

no dia 24/08. A locução se cala na hora em que o carro atinge o animal para o telespectador ouvir o impacto.

### QUADRO 3

Transcrição de parte da matéria do *JN*

VÍDEO	ÁUDIO
	Bonner: “Um taxista chamou os bombeiros que tentaram interditar uma das faixas, mas um motorista não notou os sinais do soldado.”
	O locutor se cala, barulho de freios e do impacto.
	O silêncio do locutor continua.
	BONNER: “o motorista Tiago Mansano de 24 anos foi levado para o hospital e já teve alta.”

Fonte: *JN* (24/08/09).

Outro exemplo são as matérias sobre a execução de um mandato de reintegração de posse de um terreno que gerou conflitos entre policiais militares e moradores de uma favela, que se instalaram no local. Nas matérias exibidas nos três telejornais (também nas edições do dia 24/08), é possível ouvir barulhos de explosão e tiros.



FIGURA 11: *JN*: matéria sobre a desapropriação. Explosões.

Fonte: *JN* (24/08/09).



FIGURA 12: *RTVN*: matéria sobre a desapropriação. Tiros.

Fonte: *RTVN* (24/08/09).



FIGURA 13: *JC*: matéria sobre a desapropriação. Explosões.

Fonte: *JC* (24/08/09).

Os cortes da montagem<sup>25</sup> podem tornar evidente o trabalho de representação da narrativa audiovisual, ao explicitarem uma manipulação da imagem, afastando-se

---

<sup>25</sup> Iremos utilizar neste trabalho o mesmo termo “montagem” para designar o processo de articulação das imagens e do som tanto no cinema quanto na televisão, por acreditarmos não haver mais diferenças significativas na maneira como o processo é tecnicamente realizado nas duas mídias. Antes poderia se argumentar que o processo da montagem no cinema era um trabalho físico e químico, já que ele exigia o corte e a colagem física da película. Porém, atualmente a montagem

da possibilidade utópica do aparelho videográfico fornecer um registro contínuo do mundo, que acreditamos ser mais próximo de uma percepção natural. A montagem evidencia a necessidade do cinema (e da TV) em não poder ser outra coisa que não uma narrativa.

O salto estabelecido pelo corte de uma imagem e sua substituição brusca por outra imagem é o momento em que pode ser posta em xeque a semelhança da representação frente ao mundo visível e, mais decisivamente ainda, é o momento de colapso da objetividade contida na indexalidade da imagem (XAVIER, 1977, p. 17).

Por isso, a montagem no cinema clássico é trabalhada criando um espaço-tempo diegético homogêneo, que se desenvolve de acordo com a lógica da narrativa. Os cortes entre os planos devem, no cinema clássico, “desaparecer” para não se perder a ilusão de realidade do mundo representado e acontecem de maneira a parecer uma reação lógica à necessidade da narrativa. Se a história sai de um espaço para outro é porque o desenvolvimento dela assim pede, se há um corte para algo dentro da mesma cena é porque o desenvolvimento psicológico da história exige e, assim, o corte se torna “natural”. A montagem clássica organiza a série de pontos de vista realizados no processo de produção e filmagem de maneira a não comprometer o efeito de janela. Ela faz isso estabelecendo, através das sequências de tomadas, um mundo coerente, contínuo e consistente, em que cada cena, cada tomada, tem uma ligação espacial, temporal, lógica ou psicológica uma com a outra. Mostrando assim um mundo contínuo:

[...] o mundo diegético se apresenta como um todo contínuo em desenvolvimento, equilibrado, consistente em si mesmo, responsável pelos acontecimentos que o espectador acompanha e motivador dos procedimentos utilizados pelo narrador (XAVIER, 1977, p. 51).

No telejornal, a montagem também ajuda a criar um mundo coerente, equilibrado e consistente em si mesmo. Porém, o jornal televisivo usa diversas técnicas de montagem para “criar seu mundo”, às vezes através de procedimentos muito semelhantes aos do cinema clássico, e, em outras ocasiões, afastando-se

---

cinematográfica se digitalizou e a rigor é usado o mesmo tipo de procedimento de montagem digital da televisão.

desses procedimentos. Comum a todos os métodos usados nos telejornais, está o fato de estruturarem a montagem através do discurso falado do repórter. A fala do repórter, sua locução (e não apenas o texto), determina o ritmo do fluxo narrativo e cria muitas vezes uma unidade entre as imagens. Isso não significa que o sentido ou a informação é todo dado através da fala do repórter, mas que a fala determina uma certa velocidade e uma conexão lógica entre as imagens.

A montagem telejornalística, em geral, compartilha com a lógica de apagamento do cinema clássico, mas, em algumas matérias, ela se afasta dessa lógica tendendo a uma edição e imagens mais autoevidenciadas e trabalhadas. Esse tipo de método aparece principalmente em matérias mais frias, chamadas de atualidades, que não têm um valor factual forte ou cujo tema abordado é mais abstrato. Um exemplo é a matéria sobre os nomes e as modas da cachaça exibida no *Jornal Hoje*, no dia 09/07, que, apesar de estar fora de nosso *corpus*, nos parece interessante para discutirmos esse tipo de montagem. O que vemos é uma profusão de belas imagens onde as pingas mostradas não importam enquanto referentes a um objeto específico e real em certo momento, mas enquanto uma generalidade em relação ao assunto, que em última instância fala sobre a cultura em volta da pinga. As imagens fogem de uma naturalidade, vemos algumas cachaças mostradas em contraluz, caindo na câmera, e uma profusão de câmeras lentas. A certa altura da narrativa, o que guia as imagens passa a ser o texto rimado com os nomes das cachaças mostradas, e, em alguns momentos (como na passagem da repórter), é possível ver uma montagem próxima do cinema clássico, mas o tom geral da matéria é de encantar pela beleza e pelo ritmo. Essa matéria nos parece uma clara tentativa de aproximação de um estilo de crônicas, mas é preciso lembrar que isso não significa a perda da objetividade da narrativa, que está ancorada nos valores do aparelho do discurso jornalístico (por isso, ao se falar nos sinônimos da cachaça, persiste o cacoete de mostrar uma página de dicionário e destacar seus sinônimos).



FIGURA 14: Belas imagens de copos de cachaça permeiam a matéria.  
 Fonte: *Jornal Hoje* (09/07/09).



FIGURA 15: A pinga escorrendo para a câmera, quando a repórter “joga uma para o Santo”.  
 Fonte: *Jornal Hoje* (09/07/09).

Em outros momentos, o telejornal assume uma edição extremamente calcada na decupagem e na montagem do cinema clássico, seguindo suas regras de coerência e de continuidade de ação, espaço e tempo. Podemos ver um exemplo do uso desses recursos na matéria sobre a subida de posição do Avaí no Campeonato Brasileiro de Futebol, exibida no *JN* no dia 24/08. Para ilustrar visualmente a subida do time na tabela, o repórter faz de sua passagem uma ilustração dessa subida, analogamente ele entra em um elevador e sobe 16 andares, o número de posições conquistadas pelo Avaí. O que nos interessa, apesar da pobreza na analogia usada, é o fato de essa subida do repórter ser construída através dos procedimentos do cinema clássico. Primeiro, vê-se ele na porta do elevador, ele vira e há um corte para uma câmera dentro do elevador que o filma entrando e apertando o 16º andar. É interessante observar que esta matéria não se constrói toda através desse método, acaba sendo uma mistura de imagens (algumas de arquivo de jogos do Avaí) e de procedimentos de montagem.

#### QUADRO 4

Transcrição de parte da matéria do *JN*

VÍDEO	ÁUDIO
-------	-------

 <p>Repórter Ricardo Von Dorff</p>	<p>Von Dorff: “O Avaí chegou a estar no fundo do poço. Mas então começou uma reação espetacular.”</p>
	<p>Von Dorff: “A equipe catarinense pegou um elevador e não parou mais de subir.”</p>
	<p>Von Dorff: “Escalou nada menos que 16 posições.”</p>
	<p>Von Dorff: “E agora vê quase todos os adversários de cima.”</p>

Fonte: JN (24/08/09).

Dispensável do ponto de vista da função primeira da passagem, ancorar o repórter no local dos acontecimentos, nessa matéria, a passagem adquire uma função puramente narrativa para visualizar a subida do Avaí e para tornar a matéria mais dinâmica, ao imprimir um diferente tipo de imagem e de montagem do até então apresentado (basicamente, imagens gráficas da tabela mostrando o desempenho do time e cenas dos jogos do Avaí). Esse tipo de analogia, feita na matéria, evoca para a narrativa do telejornal o estabelecimento de um “como se” a serviço do aparelho jornalístico e ancorado em um tipo de factualidade, que, por não possuir nenhuma concretude a ser filmada, é um fato (nesse caso, a subida de um time na tabela do campeonato) em certo sentido conceitual.

### 3.3 Repertório de imagens

#### 3.3.1 Imagens precárias

Dividimos nosso repertório em dois grandes grupos, baseados nas qualidades estéticas, nas funções na narrativa, na relação com a palavra e o som e nos tipos de transparência que identificamos nos telejornais do nosso *corpus* empírico. O primeiro grande grupo que identificamos é o das “imagens precárias”, que têm sua origem na “estética do acaso” do “ao vivo pleno”. Essas imagens retiram seu “efeito de real” (BARTHES, 2004), sua marca autenticadora, da falta de qualidade da imagem, seja pela perda de foco, má exposição de luz, impossibilidade de aproximação do objeto a ser filmado, equipamento amador (celulares, câmeras amadoras, de segurança etc.) ou dificuldade de enquadramento. Esses tipos de imagens, mesmo usadas no material gravado do telejornal, tentam resgatar a sensação semelhante à da transmissão do “ao vivo pleno”, em que a falta de distanciamento temporal entre a construção da enunciação e o acontecimento a ser narrado ou a falta de planejamento e controle sobre o acontecimento gera uma série de precariedades na imagem e na narrativa. É preciso deixar claro que não se trata, necessariamente, das imagens “ao vivo”, transmitidas em “tempo presente”, mas sim de imagens que através da precariedade denotam um registro mais espontâneo, isto é, menos controlado e aparentemente mais livre de intenções enunciativas. Em certo sentido, a transparência nessas imagens não está tanto no apagamento da câmera, mas sim nas restrições de escolhas e no apagamento de possíveis intenções enunciativas do operador da câmera e do repórter.

Essas imagens possuem, na sintaxe das matérias, uma função referente apontando não apenas para um acontecimento específico no mundo, mas também para um momento preciso. Nesse sentido, as imagens precárias, quando pré-gravadas, carregam fortemente uma dimensão de passado, de ocorrido, de um

passado recente, mas um passado. O que percebemos em nosso levantamento é que nem todas as imagens dos telejornais cabem nessa leitura, algumas têm um tempo mais genérico, não podendo ser ancoradas em um momento preciso, tendendo a ser lidas como presentes, como em progressão (no caso de inseridas em método de montagem do cinema clássico) ou como acontecendo todos os dias.

Em duas matérias sobre a falsificação e venda de remédios exibidas no *JN* e no *RTVN*, podemos ver claramente essa distinção. Na matéria exibida no *Jornal Nacional*, no dia 25/08, logo no começo, vemos imagens feitas pela Interpol sobre uma batida em uma fábrica de medicamentos falsos na Colômbia. A fala do repórter nos informa a origem das imagens e aponta sempre para elas. As imagens, mal feitas (tendo como parâmetro o que em geral é veiculado nos telejornais), nos dizem de um momento único, específico e raro no mundo. Essas imagens, devido ao impacto que causam, são inseridas, logo no início da matéria. Em seguida, com o desenrolar da matéria, aparecem imagens genéricas de remédios. Vê-se uma avalanche de remédios, caixas dispostas de maneira esteticamente pensada e planejada (essas imagens pertencem ao segundo grupo que chamamos imagens controladas). A locução associada às “imagens precárias”, em geral, aponta para elas indicando sempre seu caráter específico, sua característica inusitada e única. O registro sonoro do ambiente ganha importância e presença forte na narrativa, pois nas “imagens precárias” o som ambiente acrescenta mais um elemento indexador da imagem ao acontecimento registrado.

#### QUADRO 5

Transcrição de parte da matéria do *JN*

VÍDEO	ÁUDIO
-------	-------

	<p>Repórter Paulo Renato Soares:  “Remédios produzidos em série.”  <i>Barulho das máquinas funcionando.</i></p>
	<p>Repórter Paulo Renato Soares:  “Mas o que sai daqui não faz nenhum bem à saúde. As imagens da Interpol, Polícia Internacional, mostram fábricas clandestinas de medicamentos, na capital da Colômbia e em três cidades daquele país, perto da fronteira com o Brasil.”</p>
	<p>(mais adiante na matéria)  Repórter Paulo Renato Soares:  “Ano passado foram encontrados medicamentos em 10% das apreensões de drogas e armas.”</p>

Fonte: *JN* (25/08/09).

Já na matéria do *RTVN*, exibida no dia 26/08 (possivelmente influenciada pela matéria exibida no dia anterior no *JN*), vemos apenas imagens dos remédios com um “tempo genérico”. Mesmo sendo puxada pela notícia da prisão de um pequeno traficante de remédios no Rio de Janeiro, a matéria fala sobre o aumento da apreensão de remédios no Brasil. A narrativa começa informando sobre os dados gerais de apreensão e as imagens mostradas são de uma apreensão de remédios que “representa” todas as outras feitas. As imagens feitas são bem construídas, os remédios estão organizados de maneira milimétrica e não parecem denotar um momento específico. Os remédios filmados são de uma apreensão feita no dia, mas suas imagens não nos dizem isso, apenas o texto do repórter.

#### QUADRO 6

Transcrição de parte da matéria do *RTVN*

VÍDEO	ÁUDIO
	<p>Repórter Aurora Bello: “170 toneladas de medicamentos falsificados ou de uso proibido apreendidos somente nos três primeiros meses deste ano.”</p>
	<p>Repórter Aurora Bello: “Nove vezes mais que em 2008.”</p>

Fonte: *RTVN* (26/08/09).

A precariedade das imagens na matéria do *JN* aliada à locução indicam cenas feitas em um momento preciso, que não pode se repetir. O importante é mostrar aquele instante em que a apreensão foi feita pela Interpol, por isso a dificuldade de enquadramento e a textura da imagem dos remédios reforçam a importância singular do registro. Já na matéria do *RTVN* (e adiante na matéria do *JN*) as imagens dos remédios passam a ser mostradas com apuro estético e cuidado. Nesse momento, já não importa a especificidade de quando aquela imagem foi feita, e, sim, que se trata de remédios apreendidos, podendo ser perfeitamente imagens de arquivo. É interessante que nas duas matérias essa leitura mais genérica do tempo das imagens dos remédios aparece para ancorar dados estatísticos sobre o aumento do número de apreensões de remédios falsos e contrabandeados.

### 3.3.2 Os subgrupos das “imagens precárias”

Dentro do grupo “imagens precárias”, identificamos três subgrupos de imagens, mas que não são necessariamente excludentes entre si. O primeiro deles chamaremos de “imagens-olho”, que são aquelas em que o enquadramento não se fixa, pois está em constante movimento. A altura dos quadros, nesse subgrupo,

corresponde à altura do olho humano e a possibilidade de mostrar, muitas vezes, é limitada pelo próprio corpo do operador. São pequenos planos-sequência que denotam a presença do operador no lugar das filmagens. As “imagens-olho” são identificadas com o que uma pessoa veria se estivesse presente, a câmera funciona como um olho universal. Ou seja, não se trata da construção de um olhar subjetivo, único e pessoal, a dupla operador-câmera é identificada como o olhar de qualquer um. Nas matérias dos três telejornais sobre o conflito de reintegração de posse entre moradores de uma favela em São Paulo e a tropa de choque da Polícia Militar (exibidas no dia 24/08), vemos uma profusão desse tipo de imagem. Em todos os jornais televisivos é possível identificar o uso da “imagem-olho” acompanhando de perto o movimento da polícia e a correria dos moradores. Há diferenças de tratamento entre as três abordagens para a notícia. No *RTVN*, ela é mais sensacionalista, fala-se em guerra, três feridos; no *JN* o tom é de impasse entre a ordem judicial e a comoção em relação às famílias que não têm para onde ir; já no *JC*, a abordagem é mais fria, se restringindo a uma nota coberta. Porém, a diferença de abordagem não está nos tipos de imagem (de acordo com nossos critérios) e sim no texto da locução e no enfoque.



FIGURA 16: “Imagem-olho” da matéria do *JC*.

Fonte: *JC* (24/08/09).



FIGURA 17: “Imagem-olho” da matéria do *RTVN*.

Fonte: *RTVN* (24/08/09).



FIGURA 18: “Imagem-olho” da matéria do *JN*.

Fonte: *JN* (24/08/09).

No *JC*, talvez por uma opção editorial, encontramos poucos exemplos do que chamamos de “imagens precárias”. Acreditamos que isso possa estar ligado aos próprios critérios de seleção de pauta, que levam a privilegiar assuntos mais contextuais, atrelados a fatos como divulgação de pesquisas, estudos e cenários mercadológicos. As “imagens-olho”, por exemplo, foram encontradas no *Jornal da Cultura* apenas na narrativa sobre o conflito entre a tropa de choque e moradores de uma favela em São Paulo e brevemente na matéria sobre a chegada de um jogador argentino De Federico ao Corinthians (exibida em 25/08). Nessa última, vemos a chegada do jogador ao aeroporto com imagens de movimentos constantes e tremidas devido ao grande número de jornalistas e pessoas em volta do jogador. Já as “imagens amadoras” (de que falaremos adiante) aparecem em imagens do confronto entre *hooligans* na Inglaterra, mas são imagens distribuídas por agências internacionais e que também estiveram presentes nos outros dois telejornais.



FIGURA 19: Chegada de De Federico ao aeroporto.

Fonte: *JC* (25/08/09).

O outro subgrupo das “imagens precárias” iremos chamar de “imagens restritas”. Estas consistem nas imagens que possuem algum claro impedimento para sua aproximação. Seu enquadramento é, em geral, mais fixo e a aproximação ao objeto ou acontecimento filmado, quando há, acarreta uma perda da qualidade da imagem. Muitas vezes, o motivo do impedimento da aproximação da imagem é explicitado na matéria através da locução do repórter. Essas imagens, pela distância e dificuldade de enquadramento, frustram a vontade de tudo ver do telespectador, ao mesmo tempo em que a narrativa atiza com essa vontade ao suprir no todo da matéria esse desejo de outras maneiras, seja com simulações, ou através do texto ou fotos. Como no caso, que se encontra fora do nosso *corpus* (matéria exibida no dia 22/10, no *Jornal da Globo*), do assassinato de um dos integrantes do *AfroReggae*, em um assalto no centro do Rio de Janeiro. O que se vê nas imagens gravadas por câmeras de segurança é uma cena distante, de difícil leitura e parcialmente enquadrada. Na matéria, o texto do repórter descreve o que se vê para restringir as possíveis leituras, mas, mesmo assim, a imaginação supositiva se faz presente na leitura das imagens.

Já em nosso levantamento, podemos destacar as imagens feitas pelas câmeras de segurança de uma farmácia em que se identifica a sequestradora de um bebê. A imagem exibida não é a do sequestro em si, e sim de momentos antes. A fisionomia da sequestradora não é nítida (porém o suficiente para a mãe dela reconhecê-la), mas é uma imagem que ancora na realidade a tragédia que não pode ser vista. São imagens que os locutores afirmam ser de “minutos antes” de a sequestradora levar a criança, presas assim a um passado específico. Daí sua força.



FIGURA 20: Imagens exibidas no *JN* e no *RTVN*.

Fonte: *JN* e *RTVN* (28/08/09).

De certa maneira, esse tipo de imagem resgata (mesmo que sem intenção) o jogo do cinema entre o ver e o não ver. O que o telespectador mais deseja ver não está enquadrado no campo do visível, é uma cena que não existe ou é vista parcialmente. Nesse momento, a narrativa telejornalística exige um certo trabalho da recepção de construir e completar a cena não vista.

No *RTVN* é possível ver, em nosso levantamento, as “imagens restritas” realizadas (nas “suas origens”) “em tempo presente”, ou seja, em um *link* “ao vivo”. Na edição do dia 26/08, o telejornal mostrou “ao vivo” imagens de um protesto de moradores de uma favela da cidade de São Paulo que atearam fogo em um ônibus da região. O locutor nos conta do conflito, mas as imagens nos mostram apenas policiais e viaturas em uma rua em São Paulo, à noite. A autenticidade dessas imagens está em sua precariedade de iluminação e dificuldade de aproximação aliada ao selo do “ao vivo”. Assim, não importa tanto que não se veja o conflito, pois o efeito de real já é dado pelo tipo de imagem e o tempo presente da narrativa. Já na edição do dia seguinte do telejornal (27/08), uma imagem também feita de helicóptero (porém, de dia) é incorporada em uma matéria editada sobre a ameaça de uma falsa granada em um viaduto de São Paulo. É interessante observar o mesmo tipo de recurso (imagem em helicóptero) em uma matéria gravada e no “ao vivo”. Em comum nas duas imagens há exatamente a restrição de aproximação ao acontecimento, a impossibilidade de dar uma imagem completa. Mesmo que no segundo caso (do dia 27/08) ela seja bem mais nítida, ainda assim não se pode ver toda a ação.



FIGURA 21: “Imagem restrita” “ao vivo”.

Fonte: *RTVN* (26/08/09).



FIGURA 22: “Imagem restrita” gravada.

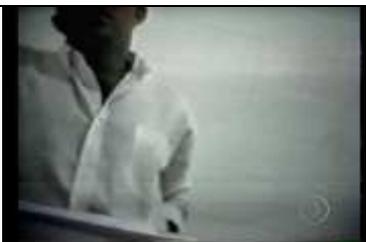
Fonte: *RTVN* (24/08/09).

Outros exemplos das “imagens restritas” que queremos destacar são as das câmeras escondidas, método usado apenas pelo *JN* em nosso levantamento. Na edição do dia 24/08, o jornal fez uma denúncia sobre um estudante de Medicina que se passava por médico em um hospital na região metropolitana de Belém. A matéria é feita em tom de denúncia e as imagens, realizadas com câmeras escondidas, ajudam a reforçar esta modulação. O que se vê são imagens partidas, enquadramentos tortos, mal iluminados, em preto e branco e de difícil reconhecimento de seus elementos. Apesar da proximidade com o objetivo a ser filmado, a câmera escondida deixa também escapar algo devido à restrição de mobilidade da câmera, por isso a incluímos neste grupo. O telespectador não vê tudo o que quer da maneira mais nítida possível. O texto explica como as imagens foram realizadas (o produtor com uma câmera escondida), além de descrever o que acontece. Isso tenta reforçar a autenticidade da reação das pessoas filmadas. Além de terem sido filmadas (ou seja, registradas na “inegável” objetividade da câmera), elas não sabiam disso, reagiram naturalmente, sem o elemento estranho da câmera. O som ambiente também é usado para reforçar as restrições do registro. Como o que o médico diz é de difícil distinção, é usado o recurso da legenda para traduzir o som abafado. Mas esse som quase inaudível também funciona como um efeito de real da narrativa.

#### QUADRO 7

Transcrição de matéria do *JN*

VÍDEO	ÁUDIO
-------	-------

	<p>Repórter Roberto Paiva: “Com uma câmera escondida, nosso produtor deu entrada na emergência da unidade.”</p>
	<p>Repórter Roberto Paiva: “Disse que tinha dores no estômago e foi atendido por Alan, que estava sozinho no consultório.”</p>
	<p>Repórter Roberto Paiva: “O estudante retira um carimbo do bolso e receita remédios.”</p>

Fonte: *JN* (24/08/09).

E, por fim, entre as “imagens precárias”, há o subgrupo das “imagens amadoras”, que são aquelas feitas por não profissionais com equipamentos de qualidade inferior. Essas imagens se encaixam em uma certa “tradição”, inaugurada com o filme da morte do presidente norte-americano John F. Kennedy, no qual Pasolini identifica “o limite realista de qualquer técnica audiovisual” (PASOLINI, 1981, p. 193), já que o “espectador-operador” (PASOLINI, 1981, p. 193) não realizou nenhum tipo de escolha (seja estética, política ou ética) para o ângulo, filmou apenas, de maneira automática, o seu ponto de vista. Antes poderia se argumentar que essas imagens eram quase “acidentes”, mas hoje, devido ao seu valor e à facilidade para se produzir imagens, esse tipo de imagem pode ser imitado. Essa imagem acidental e amadora em certo sentido, torna-se um modelo, pode ser copiada enquanto recurso expressivo, como Woody Allen faz com as marcas do documentário no filme de ficção *Zelig*, mencionado no capítulo 1.

Esse tipo de imagem tem uma textura claramente diferenciada daquelas feitas com equipamentos profissionais, e, apesar de haver uma sensível melhora nas câmeras amadoras, ainda é possível ver uma diferença. Mas com a proliferação de

câmeras no cotidiano, aliada às facilidades de divulgação pela internet, há o surgimento de uma espécie de cultura das “imagens amadoras”. Assim, hoje, dificilmente pode-se pensar em uma filmagem desse tipo como totalmente desprendida de intenções e valores. No dia 24/08, no *RTVN* e no *JN*, vemos um claro exemplo dessas imagens feitas por uma câmera celular de uma briga de trânsito. Nelas, vemos um homem se agarrar no capô de um carro para não ser atropelado. Por que filmar isso, senão pela simples noção de que essa imagem é uma notícia? Quem filmou no mínimo sabia que essa cena era uma raridade em telejornais (ironicamente, comum em filmes de ficção) e que haveria um possível interesse de outras pessoa verem.



FIGURA 23: Imagem exibida no *RTVN* e no *JN*.

Fonte: *RTVN* e *JN* (24/08/09).

Outro exemplo das “imagens amadoras”, fora de nosso *corpus*, é o caso da estudante de uma universidade de São Paulo que foi quase agredida por causa do vestido que usou para ir à aula. Todo o caso repercutiu primeiro através de dezenas de vídeos feitos e postados na internet pelos alunos da universidade. Ao chegar à mídia transmissiva e massiva, as imagens de baixa definição da internet ganham efeito de realidade muito forte, ainda mais quando contrastadas com as “imagens controladas”. A matéria exibida no *Fantástico*, no dia 26/08, começa lembrando um caso de agressão acontecido na mesma universidade e que também foi filmado por aparelho celular. Em seguida, a narrativa passa para descrição do caso da moça do vestido. Nesse momento, veem-se as imagens feitas por câmeras de celular pelos alunos e que circularam antes na Internet. Nelas, chama à atenção a quantidade significativa de pessoas filmando o tumulto. Uma série de fatores nessa matéria demonstra “a perda da inocência” das imagens amadoras: a proliferação de imagens dos acontecimentos, a recorrência de casos filmados, sua repercussão na internet primeiro.



FIGURA 24: As câmeras de celular seguem a aluna sendo escoltada por PMs.

Fonte: *Fantástico* (26/08/09).

Mas, ao serem contrastadas com as imagens feitas pelo profissional, as cenas da internet parecem ganhar um maior índice de realidade, exatamente pela falta de qualidade. Na matéria, as “imagens controladas” (feitas pelo câmera profissional) procuram reconstruir os passos da aluna agredida, porém em uma escola vazia. Os planos e a montagem são feitos, portanto, para reconstruir o recurso do cinema clássico da câmera subjetiva, que mostra o olhar de uma personagem. A locução ajuda a ancorar a interpretação e informa os passos da estudante que primeiro subiu as rampas da universidade, entrou na sala e foi ao banheiro. Essa construção pensada, comportada e manipulada é um contraponto ao caos das imagens da internet. As imagens controladas são claramente manipuladas, apesar de manterem uma certa transparência da narrativa clássica.



FIGURA 25: A subjetiva da “aluna”: primeiro sobe a rampa ...

Fonte: *Fantástico* (26/08/09).



FIGURA 26: ... depois entra na sala ...

Fonte: *Fantástico* (26/08/09).



FIGURA 27: ... e em seguida vai ao banheiro.

Fonte: *Fantástico* (26/08/09).

O grupo de “imagens precárias” nos revela um possível novo modelo de valor de autenticidade das narrativas audiovisuais. Em seu estudo, Ismail Xavier (1977) aponta para um paradigma do que se considerava realismo no cinema e, conseqüentemente, nas narrativas audiovisuais. O autor mostra várias percepções e correntes por trás dos termos “realismo” e “real” no cinema (como a corrente do Cinema Clássico, do Neorealismo e do Realismo Crítico Soviético), mas em comum a elas havia a noção de naturalidade e de uma linguagem transparente em que a câmera ou a montagem não poderiam se fazer sentir. Acostumados que estamos agora com essas imagens, suas manipulações, modos de colocação em narrativas e ficcionalidade, elas aparentemente perderam seus efeitos de real e seu naturalismo. Elas parecem se esgotar e vê-se, agora, uma desconfiança em relação a essas imagens e suas construções narrativas. Se são manipuladas, elas podem dizer qualquer coisa.

As imagens precárias, como contraponto, parecem fortalecer um outro tipo de transparência, baseado não no desaparecimento completo da linguagem, mas, sim, na aparente falta de manipulação desta. Como dissemos, a estética dessas imagens tem sua origem na narrativa em “tempo presente” da televisão. São incorporados,

nas narrativas gravadas, os tiques, maneirismos, da chamada “estética do acaso” (MACHADO, 2001) que acontece apenas no que chamamos de “ao vivo pleno” (que são momentos mais raros do que se imagina). O aumento da presença da câmera na sociedade (com o aumento de pessoas sem conhecimento manipulando os aparelhos) também ajudou a tornar essas imagens mais “autênticas” e “reais”. Pessoas sem intenções claras, sem conhecimento da linguagem e do aparelho passaram a registrar o mundo e construir suas narrativas. O que pode ser mais autêntico do que a aparente ingenuidade do enunciador? Mas o aumento de circulação dessas imagens precárias acaba por transformá-las em moldes e modelos, que podem ser, e são, por sua vez, facilmente imitáveis. Além disso, como apontou Flusser (2002), essas imagens são todas reféns do aparelho fotográfico e de seu programa automático.

### **3.3.3 Subgrupo das imagens controladas**

Apesar da força e do aumento das imagens precárias, a narrativa clássica audiovisual, identificada por Xavier, e suas imagens ainda têm seu espaço no telejornal. Em nosso trabalho, elas constituem um outro grupo de imagens, o das “imagens controladas”. Nesse grupo, os elementos do plano são trabalhados em conjunto, de maneira mais clara, para ajudar na construção do sentido. São as imagens mais presentes no telejornal, que às vezes se aproximam de uma estética e uma *mise-en-scène* ficcional do cinema clássico. Seus ângulos variam bastante, sendo comum também o uso de lentes diferentes e efeitos de fotografia. Sua transparência é de outro tipo e se aproxima da transparência realista do cinema clássico de ficção. São imagens muito presentes em matérias especiais que possuem mais tempo para serem produzidas, mas que perpassam todo o cotidiano do telejornal. Sua função tende menos para a referência a um objeto ou pessoa específica e as imagens se aproximam da palavra de acordo com o repertório de sentidos que o texto quer evocar. Entre essas imagens encontra-se o subgrupo que chamamos de “imagens planas” descritas anteriormente. Como dito, elas são

imagens sem profundidade, em que o quadro se encerra em si mesmo, a fotografia é milimetricamente pensada e o conteúdo da fala tem, em geral, um peso maior do que o conteúdo da imagem.

Outro subgrupo entre as “imagens controladas” são as “imagens plásticas”. Nos momentos em que a narrativa se desenvolve em uma *mise-en-scène* do cinema clássico, a imagem não deixa muito a dever à imagem usada no audiovisual ficcional. Sua construção segue os mesmos parâmetros de decupagem e preocupação com a construção do espaço da cena que as do cinema clássico. Ou seja, é usada uma linguagem e uma consequente construção dos planos de forma semelhante aos filmes de ficção, para (re)produzir acontecimentos como se não houvesse uma câmera presente. É o que Charaudeau chama de função figurativa, que “[...] consiste em reconstruir o mundo no que ele “foi”, não perceptível de imediato, mas representável por simulação, naquilo que torna *possivelmente* verdadeiro” (CHARAUDEAU, 2007, p. 225). Porém, esse modo ficcional não é lido pela sua verossimilhança ou como “possivelmente verdadeiro”, mas é visto como certamente verdadeiro e transparente devido ao contrato de leitura de autenticidade, imposto pelo telejornal, que inibe a percepção do “como se”.

Podemos notar nessas imagens uma preocupação com a descrição de ações, espaços e personagens. Elas, em geral, são usadas quando há a personificação de um assunto na matéria. Também é muito comum o uso das “imagens plásticas” e da lógica da montagem do cinema clássico na passagem dos repórteres. Como exemplo, lembramos da passagem na matéria sobre a subida do Avaí no campeonato brasileiro. Além desse exemplo, observamos no *Jornal da Cultura*, na edição do dia 24/08, o uso da mesma lógica na passagem do repórter em uma matéria sobre os campos de concentração no Brasil. A narrativa começa relembrando, com imagens de documentários, o que foram os campos de concentração na Europa e mostrando as ruínas de um estábulo que serviu de campo de concentração no Brasil; são exibidas entrevistas com uma historiadora e um sobrevivente. A passagem aparece na matéria para ancorar o repórter nas ruínas do estábulo. Ele entra em cena e avança em direção à câmera. Em certo ponto, ele se vira. Nesse instante, há um corte e ele continua seu texto. É interessante observar que, para a função da ancoragem, o corte realizado é

totalmente dispensável, mas mesmo assim optou-se por essa sintaxe. Acreditamos que a tendência ao movimento, nesses casos, é por trazer um prazer estético de real, no sentido em que o movimento sempre traz consigo um índice extra de realidade às sequências, por trazer para a cena o “fora” do quadro. Assim, mesmo nos momentos em que o movimento da câmera, ou mesmo dos elementos da imagem, não são necessários para a informação ou sentido da matéria, eles são buscados na imagem para dar esse prazer do movimento.



FIGURA 28: O repórter entra em “cena”,

Fonte: *JC* (24/08/09).



FIGURA 29: ... vira

Fonte: *JC* (24/08/09).



FIGURA 30: ... e continua o texto.

Fonte: *JC* (24/08/09).

A “imagem plástica” e a sintaxe narrativa do cinema clássico se mostraram mais frequentes, em nosso levantamento, no *Jornal Nacional*. Talvez isso ocorra

pela maior possibilidade de recursos e pela linha editorial do *JN*. Mas as “imagens plásticas” e a montagem cinematográfica clássica também se mostram presentes, com menor frequência, no *Jornal da Cultura* e no *Rede TV News*. No *JC*, elas aparecem discretamente, em alguns momentos das matérias, como na matéria já destacada acima. No *RTVN*, na edição do dia 24/08, há uma matéria sobre jovens empresários que abrem franquias. Na apresentação do personagem que exemplifica as estatísticas apresentadas, vê-se um jovem de terno circulando pelas instalações de seu futuro negócio. Na sequência são usadas regras de continuidade e coesão na montagem. As imagens tentam passar a noção de um jovem bem-sucedido e empreendedor, enquanto a locução do repórter dá detalhes da história do personagem.



FIGURA 31: Matéria do *RTVN*.

Fonte: *RTVN* (24/08/09).



Figura 32: Matéria do *RTVN*.

Fonte: *RTVN* (24/08/09).



FIGURA 33: Matéria do *RTVN*.

Fonte: *RTVN* (24/08/09).

Já na matéria, exibida no dia 28/08, no *JN*, sobre maneiras alternativas para se locomover nas grandes cidades, são mostrados três personagens que trocaram o carro por outro meio de locomoção. A narrativa começa mostrando uma das três personagens que vai para o trabalho correndo, enquanto as outras se locomovem de outra maneira. O que vemos é uma típica sequência de cinema que reconstrói a corrida da mulher, de sua casa até o trabalho (em que a vemos chegando), reconstruindo um espaço-tempo contínuo (essa estrutura é repetida nas outras duas personagens). O que é visto nessa matéria é um típico exemplo da chamada função figurativa de Charaudeau (2007): mostrar uma ação rotineira como se a câmera não estivesse ali, porém também com cuidados estéticos de uma narrativa do cinema clássico, em sua transparência e beleza. Na locução novamente há uma explicação sobre a personagem e seus motivos para trocar o carro pela corrida para ir ao trabalho. Há, tanto no texto como nas imagens, uma tentativa de mostrar a troca dos meios de transporte urbanos tradicionais pela corrida como uma opção saudável e prazerosa de uma vida mais leve e despreocupada.



FIGURA 34: Caminho da 1ª personagem da matéria.

Fonte: *JN* (28/08/09).



FIGURA 35: Sequência de imagens.

Fonte: *JN* (28/08/09).



FIGURA 36: Sequência de imagens.

Fonte: *JN* (28/08/09).

Identificamos também entre as “imagens controladas” um subgrupo a que chamamos “imagens genéricas e de corte”. Essas imagens se inserem no fluxo narrativo pela sua ligação semântica com o assunto, não importando o dia, a maneira e, às vezes, quem está sendo filmado. Assim, em uma matéria sobre obesidade e a quantidade de açúcar que se deve ingerir (*JN*, 25/08), vemos várias pessoas acima do peso tomando refrigerantes e comendo doces; em outra sobre o acordo do governo e representantes dos aposentados sobre o reajuste das aposentadorias, vemos várias pessoas em agências do INSS (*RTVN*, 26/08); ou em uma matéria sobre o desperdício de água em Brasília (*JC*, 28/08) vemos pessoas lavando calçadas, carros, torneiras abertas e registros quebrados.



FIGURA 37: Matéria sobre a obesidade.

Fonte: *JN* (25/08/09).



FIGURA 38: Matéria sobre o reajuste das aposentadorias.

Fonte: *RTVN* (26/08/09).

As “imagens genéricas e de corte” podem ser usadas ou se agruparem em torno de um personagem da narrativa. Por exemplo, é comum nas matérias do telejornal, ao se introduzir um entrevistado, usar “imagens de corte” dele realizadas antes da própria entrevista. São imagens que mostram a personagem de vários ângulos, conversando com o próprio repórter, ou realizando uma pequena atividade. Na leitura do telespectador, essas imagens, mesmo feitas logo antes da entrevista, não importam tanto pelo momento realizado e, sim, pela figura da pessoa. Essas imagens podem ser inclusive resgatadas como arquivo quando o entrevistado voltar à pauta e for impossível realizar novas filmagens dele. Outro modo comum de usar essas imagens é através de cenas de arquivo dos próprios telejornais. Na semana analisada, esse recurso foi muito comum nos três telejornais, ao abordarem o julgamento de Antônio Palocci no STF. Várias imagens de arquivo dele e do caseiro Francenildo Santos Costa foram usadas para sustentar as matérias. Nesse caso, o texto é soberano ao dar sentido nas matérias. Assim, as “imagens genéricas e de corte” importam mais pela conexão geral em relação ao repertório semântico da matéria do que por servir como uma ancoragem de um momento preciso no tempo. Também não se trata da reconstrução de algo que frequentemente acontece sem a câmera. Assim, essas imagens são mais usadas em matérias de temas mais ligados a estatísticas, pesquisas etc., ou de difícil personificação, em que não é possível encontrar um personagem que ilustre a narrativa, ou ainda para introduzir e girar a narrativa em torno de um personagem específico, que não realiza nenhuma ação reconstruível. Como na matéria do *JC*, do dia 25/08, sobre um termo de compromisso assinado pelos fabricantes da Associação Brasileira de Alimentação para não haver propaganda de alimentos para crianças. Ao entrevistar um representante do Instituto de Defesa do Consumidor, a matéria usa esse tipo de “imagem genérica”, mostrando a entrevistada de vários ângulos. A locução traz uma antecipação do conteúdo da fala da entrevistada.



FIGURA 39: “Imagens genéricas e de corte” que antecedem a entrevista.

Fonte: *JC* (25/08/09).



FIGURA 40: Imagens da entrevista.

Fonte: *JC* (25/08/09).

O último tipo de imagens que identificamos são as “imagens sintéticas”: animações que servem de simulações para reconstituições de acontecimentos ou gráficos que mostram dados. Essas imagens não possuem uma ancoragem forte na “indexalidade ao objeto” (no caso de gráficos e números, a ancoragem não existe). Mas, apesar de serem do mesmo tipo por sua não “indexalidade ao objeto”, possuem funções diferentes na narrativa. No caso dos dados, elas servem como reforço visual da fala para facilitar a leitura. Além disso, elas possuem um efeito de objetividade intrínseco aos números. É o caso em dois exemplos que retiramos em nosso *corpus*. No primeiro, em matéria exibida no *RTVN*, no dia 25/08, a tabela é usada na narrativa para reforçar visualmente a locução da repórter sobre as mudanças nas regras dos concursos públicos; já na segunda matéria, exibida no *JN*, no dia 25/08, ela é usada junto com uma “imagem genérica” também para reforçar a locução do repórter sobre o número de apreensões de remédios.



FIGURA 41: Tabela em matéria do *RTVN*.

Fonte: *RTVN* (25/08/09).



FIGURA 42: Tabela em matéria do *JN*.

Fonte: *JN* (25/08/09).

Já as simulações (animações que reconstroem algum fato) são usadas para não quebrar o “efeito de tudo ver” da narrativa. Os valores do aparelho discursivo jornalístico permitem a reconstrução desses fatos (desde que sejam exceções) por animação, mesmo ela sendo o mais manipulável método narrativo audiovisual. Em nome do fluxo visual, e desde que de maneira excepcional, esse tipo de imagem aparece no telejornal sem comprometer a sua transparência e efeito de janela. Essas imagens podem ser parte do texto audiovisual de “traço pressuposto” (CAROLL, 2004), pois, apesar de não terem vínculo direto como objeto representado, sua leitura está ancorada em um sentido histórico, de que o que vemos é uma reconstrução objetiva do que aconteceu. Como exemplo, encontramos em nosso *corpus* a matéria do *JN*, do dia 29/08, sobre o conflito entre policiais e traficantes do Rio de Janeiro. A cena do encontro entre os PMs e os traficantes que se deslocavam para uma favela rival em um caminhão, é mostrada com uma animação. A matéria é construída com “imagens precárias” da ação da Polícia Militar, mas nesse momento, para não perder o efeito de tudo ver, a simulação é usada. É preciso dizer que no telejornal a simulação é sempre indicada por caracteres na tela.



FIGURA 43: Simulação de algo sem imagem na matéria do *JN*.

Fonte: *JN* (29/08/09).

Essa nossa tipologia não é, evidentemente, a única possível, mas é aquela que identificamos ao nos propormos analisar os efeitos de real associados às imagens. O que notamos é que a possibilidade de controle e manipulação dos elementos narrativos gera dois tipos distintos de transparência e dois modos de construir as imagens e o enunciado telejornalístico. Assim, nosso repertório se constitui, de certa maneira, de acordo com o grau de controle e manipulação das imagens. De um lado, as “imagens precárias”, que têm sua transparência ancorada na aparente falta de manipulação das imagens, mas acabam criando um modelo de realismo audiovisual e, do outro lado, o conjunto de imagens mais controladas e manipuladas, que possuem uma transparência por esconder a câmera e seus processos narrativos.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Começamos nosso trajeto neste trabalho com uma pergunta que, apesar de ter perpassado todo o processo, talvez tenha ficado implícita ao longo do texto: Se haveria e qual seriam as especificidades das imagens do telejornal? Ou, em outros termos, o que faz uma imagem ser telejornalística? Apesar do consenso sobre a forte presença das imagens em nossa sociedade, nossos arcabouços teóricos tendem a tratá-las de forma generalizante. São poucos os estudos que consideram as imagens em suas especificidades, em seus contextos distintos. O que procuramos em nosso trabalho foi dar uma pequena contribuição, no sentido de entender as imagens em um de seus contextos, dentre diversos ambientes possíveis. Mais especificamente, nesse trabalho, tentamos compreender a imagem do telejornal nas suas particularidades. Entendemos, assim, que as imagens em um jornal televisivo adquire um certo valor e uma maneira de serem lidas, construídas e inseridas na narrativa audiovisual. Buscamos, portanto, através da análise do nosso *corpus* empírico, estabelecer as recorrências de efeitos enunciativos e construções imagéticas de maneira a sistematizar um possível repertório de imagens do telejornal.

Para ajudar na tarefa de entender o uso da imagem no jornal televisivo e suas peculiaridades, buscamos como alicerce teórico de nossa análise uma teoria que vê a comunicação como um processo dinâmico entre as instâncias e sujeitos envolvidos no processo. A teoria do contrato nos pareceu o melhor operador teórico para nossa proposta de analisar a narrativa do telejornal e as especificidades de suas imagens, por ela estabelecer uma percepção do processo comunicativo e de seus sujeitos como inseridos em um artifício em constituição constante, o qual as partes envolvidas devem reconhecer o papel um do outro e seus limites dentro do processo comunicativo. Isso significa que a comunicação é uma atividade dinâmica, mesmo quando existem empecilhos para o seu dinamismo, como em um processo comunicativo transmissivo e massivo, como a televisão, em que os sujeitos se encontram separados no tempo e no espaço.

Ao participarem de um processo comunicativo, os sujeitos envolvidos possuem uma intencionalidade mínima que parece balizar os atos comunicativos. É preciso saber com quem se está comunicando, em que condições está se comunicando, onde se está comunicando e por que se está comunicando. Identificar esses parâmetros é descobrir as intenções por trás do processo comunicativo, entendendo, assim, possíveis limites de linguagem e interpretativos. Na lógica da transmissão massiva (caso da comunicação televisiva) instala-se um fosso entre os sujeitos participantes do processo comunicativo, que cria um empecilho para o dinamismo do processo face a face. Fica mais difícil identificar as intenções e parâmetros dos atos comunicativos, as incertezas se tornam mais comuns tanto por parte das instâncias de produção como de recepção.

Na comunicação massiva transmissiva, acreditamos que os envolvidos trabalham com intenções mínimas socialmente compartilhadas que balizam esse processo comunicativo diferido e difuso (BRAGA, 2007). Os produtores usam de um “destinatário alvo” virtual e criam múltiplas estratégias enunciativas que possam trazer esse telespectador imaginário para as suas intencionalidades. Mas as possibilidades de uso e interpretação pelas instâncias da recepção das estratégias enunciativas criadas pela produção são tantas que um certo parâmetro mínimo comum se faz necessário.

No caso do telejornal, é a intenção do texto audiovisual em relação à realidade que parece embasar os parâmetros mínimos de valores tacitamente compartilhados na sociedade. São esses valores que compreendemos como contrato de leitura, ou seja, como uma relação que perpassa todo o processo comunicacional e que estabelece um terreno comum para a compreensão do programa/ texto. Assim, no caso do telejornal, entendemos suas imagens de forma distinta das imagens de uma telenovela por causa dos diferentes contratos de leitura envolvidos. Isso não significa que todos lerão as imagens da mesma forma, mas que a imagem de uma ficção participa, em seu processo interpretativo, de um certo jogo que não está posto em questão em um documentário ou jornal televisivo.

Em nosso trabalho definimos, para a televisão, três possíveis contratos distintos, mas não excludentes entre si. Cada contrato de leitura trabalha de maneira diferente com o ficcional, o imaginário e o mundo externo ao texto. Na descrição

sobre os contratos que utilizamos, eles se organizam como *topoi* que atraem em maior ou menor grau a leitura dos programas para sua influência, podendo assim haver leituras ambíguas. Os três *topoi* são: o ficcional, o lúdico e o de autenticidade. No *topos* ficcional, cria-se um mundo com regras próprias que pode ou não ter correspondência com o mundo fora do texto, o “como se” da linguagem é, nesse contrato, desnudado, havendo sempre um processo remissivo ao próprio texto. No *topos* lúdico, criam-se também regras próprias, porém os atores envolvidos, bem como seu próprio desenvolvimento, devem existir em algum lugar e momento. O *topos* da autenticidade, no qual o telejornal se aproxima, há uma suposta ligação direta entre a representação e a realidade. Como se fosse possível uma correspondência direta entre o relato do mundo e o mundo. É um contrato baseado nos valores de verdade e mentira.

Com o desenvolvimento da linguagem televisiva, os diversos tipos de programas e formatos criaram estratégias enunciativas que ajudam a identificar em que tipo de contrato o programa se insere. Mesmo sendo mutantes e de fácil imitação, essas formas enunciativas existem e criam vários padrões que são associados com certo contrato de leitura. No caso do telejornal, há uma série de efeitos de linguagem para ajudar na noção de transparência e de autenticidade do relato do mundo, de reprodução do mito do telejornal como janela para o mundo. É nesse sentido que a imagem e seus modos de construção vêm fornecer um novo mecanismo de autenticidade, de efeitos de real para o aparelho do discurso jornalístico.

A evolução histórica e social do paradigma da informação conformou os valores do contrato de autenticidade e o discurso jornalístico em sua busca pela reprodução fiel do mundo e dos acontecimentos. O invento da fotografia e o surgimento das imagens, que possuem uma forte relação transcendente com o objeto representado, encaixaram-se e conformam o desejo do discurso jornalístico de construir um relato fidedigno no mundo. A objetividade se torna um poderoso mecanismo discursivo do aparelho jornalístico, e a imagem, vem, a princípio, ancorar essa pretensão do relato jornalístico, dando-lhe maior autenticidade.

Assim, ao invés de ver a imagem como parte do processo enunciativo que constrói o significado da narrativa telejornalística, ela é vista entre os profissionais

como uma questão técnica, de registro e ilustração de um conteúdo jornalístico. A imagem reforça a crença em uma observação objetiva, sem passar pelo homem e sua subjetividade. Assim, a imagem no telejornalismo é atrelada a dois aparelhos: o videográfico e sua programação automática de reprodução do mundo e o aparelho jornalístico e sua suposta objetividade do relato do cotidiano.

De modo geral, a narrativa do telejornal se estrutura no tempo, da maneira de um fluxo de várias narrativas interligadas pelos apresentadores, pelas vinhetas (de abertura, intervalo e encerramento) e cenários. Cada pequena narrativa é composta por registros de personalidade vazia, que dão voz aos acontecimentos e seus envolvidos, e não deixam sua marca pessoal. Esses registros sonoros e visuais, articulados pela montagem, devem adquirir um sentido inteligível. As matérias tendem a explorar a estrutura de enredo, personificando a notícia. Apesar da constante presença do enunciador através da figura do repórter (tanto pela imagem como pela voz na locução) nas matérias, ele não imprime uma marca pessoal à narrativa.<sup>26</sup> O repórter, como parte do aparelho jornalístico, é um enunciador nas matérias.

Em seu todo, o telejornal deve passar a noção da narrativa de um dia no mundo, ou seja, uma narrativa fragmentada e cheia de histórias diferentes. No fim, o telejornal busca, através de suas diversas imagens, o efeito de tudo ver, o espetáculo de tudo mostrar sem deixar espaço para dúvidas e lacunas. A narrativa do telejornal e a construção de suas imagens trabalham com o senso comum que as pessoas têm do mundo. Por isso, na construção da narrativa e das imagens, atender a esse senso comum (formado também pelo próprio telejornal e pela televisão) é fundamental para o mundo representado ser considerado autêntico. Assim, as imagens no telejornal, em geral, aparecem sempre com um movimento, seja da câmera, seja do objeto ou da pessoa filmada, seja na montagem que troca rapidamente de uma imagem para outra, para sempre atualizar a imaginação supositiva do telespectador em relação àquilo que está fora do quadro, da visão, dando exatamente uma sensação de não deixar nada de fora. A profusão de

---

<sup>26</sup> Pode-se argumentar que há sim diferenças, principalmente no texto, entre as matérias de diferentes repórteres, porém acreditamos que essas diferenças são muito sutis, tendendo, na cobertura do dia-a-dia, a desaparecer em favor da adoção de uma linguagem visual e um vocabulário mediano que garanta a compreensão da matéria por um maior número de pessoas.

imagens deve cooptar a imaginação supositiva do telespectador e seu senso comum, levando-o a acreditar que aquilo que vê é o espetáculo do mundo.

O “ao vivo” é, na televisão, uma forte marca autenticadora, que causa na narrativa um poderoso efeito de real. A transmissão em tempo presente acontece quando não há distanciamento entre o processo de construção do enunciado e da transmissão. Com isso, o telespectador tem um forte efeito de presença dos acontecimentos, de vê-los em seu tempo real. Porém, em nossa pesquisa, identificamos dois tipos de “ao vivo” a que chamamos “ao vivo pleno” e “ao vivo potencial”. A diferença entre os dois “ao vivo” está exatamente no uso distinto do aparato técnico-expressivo das transmissões em tempo presente. No “ao vivo pleno”, a falta de distância e o não planejamento da transmissão acarretam uma estética de imagens mal enquadradas, desfocadas e mal fotografadas, assim como uma narrativa repleta de falhas e lacunas. Já o “ao vivo potencial” é um tipo de transmissão em tempo presente que imita a qualidade e transparência do não “ao vivo”. Isso acontece através de um controle e planejamento prévio da transmissão. Esse tipo de transmissão usa o “ao vivo” como um selo, que desperta na memória do telespectador o potencial inesperado que pode acontecer. O que podemos perceber em nossa análise é que o “ao vivo pleno” é muito raro no telejornal. O comum é parte da transmissão do jornal televisivo acontecer no “ao vivo potencial”, como a parte em estúdio e os *links* “ao vivo”.

A partir dos dois tipos de “ao vivo”, percebemos distintos modos de construção da transparência na narrativa televisiva, que acarretam diferentes modos de narrar e tipos de imagens. Ao analisar o nosso recorte empírico, percebemos que, através desses dois tipos de “ao vivo”, seria possível sistematizar um repertório de imagens de acordo com seus efeitos enunciativos, características estéticas e maneiras como são inseridos na narrativa. Em certo sentido, nossa tipologia se baseou em duas maneiras de fazer o aparelho narrativo transparente. Em uma delas, paradoxalmente, quanto maior e mais presente os limites da imagem, ou seja, quanto mais precária e lacunar a narrativa, mais ele é transparente por, aparentemente, se despojar de intenções enunciativas.

Assim estabelecemos um primeiro grande grupo que chamamos de “imagens precárias”. Essas imagens, embora gravadas, se aproximam da estética do acaso

do “ao vivo pleno”. São imagens tortas, sem luz, filmadas à distância, com equipamentos de baixa qualidade e com perda do objeto a ser filmado, que trazem (nessas falhas em relação à imagem, mais comum do telejornal) uma série de traços que revelam um processo de construção da imagem. É exatamente sua precariedade que supostamente denota uma enunciação mais livre de intenções.

Já o segundo grande grupo denominamos de “imagens controladas”. Elas trabalham com todos os elementos da imagem de maneira mais pensada e articulada, ou seja, usam a luz, a composição, os movimentos de câmera, de forma a terem uma imagem nítida, limpa e bela. Sua lógica se aproxima de uma certa tradição narrativa audiovisual que busca apagar os elementos enunciativos. A câmera e a montagem, principalmente, se tornam imperceptíveis. Dizemos “uma certa tradição”, pois, ao compararmos com a transparência no cinema clássico, podemos perceber a mesma preocupação pelo apagamento da enunciação, e, em alguns casos, percebemos o uso de recursos semelhantes aos utilizados no cinema ficcional nas matérias dos telejornais analisados, principalmente na preocupação com a reconstrução do espaço, das ações e da apresentação de personagens nas matérias.

Em nosso repertório, construímos nos dois grandes grupos, algumas subcategorias de acordo com algumas características plásticas comuns às imagens, além da forma como elas são inseridas na montagem e sua relação com o registro sonoro. Nossa tipologia não se caracteriza por categorias rígidas, entendemos ser possível uma imagem se encaixar em mais de um tipo. Além disso, dentro de uma mesma narrativa, vários tipos de imagens podem ser usados. Pretendemos estabelecer um possível caminho de análise que enxergue as imagens em seus efeitos enunciativos. Com isso, percebemos a construção contemporaneamente de um novo modelo imagético de realismo audiovisual, que não passa tanto pelo apagamento da linguagem, mas sim pela percepção de uma câmera que não dá uma imagem clara e nítida, que em certo sentido prejudica o efeito de tudo ver, mas que é compensado pela narrativa do jornal televisivo que completa as lacunas da imagem. Se no cinema clássico um estilo realista pressupunha a não percepção da montagem e da presença do câmera-operador, hoje as marcas da presença deste aparecem como um forte produtor do efeito de real. Essas marcas, porém, se tornam

um modelo imitável, que por si só não garantem nenhuma autenticidade ou despojamento enunciativo das imagens.

De um ponto de vista geral, a linguagem dos três telejornais analisados não possui grandes diferenças. Todos se estruturam de forma semelhante na articulação entre as matérias e no modo de construção das imagens e das narrativas. Não há um modo de narrar ou uma maneira de construir a imagem significativamente diferente entre os telejornais. Suas formas narrativas e sua linguagem são muito parecidas. Tirante a imagem de câmera escondida (usada em nosso levantamento exclusivamente pelo *Jornal Nacional*), todas as outras imagens de nossa tipologia apareceram em maior ou menor grau nos telejornais. O que percebemos foi uma distinção de tom, entre os telejornais, proporcionado muito mais pela seleção de pautas e ancorado na construção dos textos (o que traz, como dissemos, uma diferenciação de ritmo de montagem). Entendemos que essa rigidez nos modos de narrar tenha diversos fatores econômicos, sociais e culturais, mas também há uma raiz em uma desconfiança na imagem sozinha, sem a ancoragem da palavra, ou mesmo do aparelho jornalístico.

## REFERÊNCIAS

ANG, Tom. **Vídeo Digital: uma introdução**. Trad.: Assef Kfourri e Silvana Vieira. São Paulo: Senac, 2007. 224 p.

BARBEIRO, Heródoto; LIMA, Paulo Rodolfo. **Manual de telejornalismo: os segredos da notícia na TV**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2002. 238 p.

BARTHES, Roland. **O efeito do Real**. In: BARTHES, Roland. O Rumor da língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004a. p. 181-190.

BARTHES, Roland. **O discurso da História**. In: BARTHES, Roland. O Rumor da língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004b. p. 163-180.

BARTHES, Roland. **Elementos da Semiologia**. Trad.: Izodoro Blikstein São Paulo: Cultrix, 2006, p.116.

BECKER, Beatriz. **A linguagem do Telejornal: um estudo da cobertura dos 500 anos do Descobrimento do Brasil**. Rio de Janeiro: E-papers, 2005. 180 p.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. Trad: Sérgio Paulo Roanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. 253 p.

BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. **A Construção social da Realidade**. Petrópolis: Vozes, 1985. 247 p.

BOLTER, Jay David; GURSIN, Richard. **Remediation**. Cambridge: Mit Press, 2000. 295 p.

BONNER, William. **Jornal Nacional: modo de fazer**. São Paulo: Globo, 2009. 246 p.

BRAGA, José Luiz. **A sociedade enfrenta sua mídia**. São Paulo: Paulus, 2006. 350 p. (Coleção: Comunicação)

BRAGA, José Luiz. **Mediatização como processo interacional de referência**. In: MÉDOLA, Ana Sílvia Lopes Davi; ARAÚJO, Denize Correa; BRUNO, Fernanda (Org.). *Imagem, Visibilidade e Cultura Midiática*. Porto Alegre: Sulina, 2007. p. 141-165

CARROLL, Noël. **Cinema de asserção pressuposta**. In: RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria do Cinema Contemporâneo*. São Paulo: Senac, 2004. v. 1. p. 80-100.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das Mídias**. Trad.: Ângela S. M. Corrêa. São Paulo: Contexto. 2007. 285 p.

COLLINGWOOD, R. G. **A imaginação histórica**. Trad: Alberto Freire. Portugal: Editorial Presença, 1975.

COMOLLI, Jean-Louis. **Retrospectiva do Espectador**. In: GUIMARÃES, César; CAIXETA, Rubens. *Ver e Poder – Inocência Perdida: Cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: UFMG, 2008. p. 134-142.

COSTA, Caio Túlio. **Ética, jornalismo e nova mídia: uma moral provisória**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2009.

DAVIS, Lennard J. **Factual Fictions: The Origins of the English Novel**. Philadelphia: University of Pennsylvania press, 1996.

DEBORD, Guy. **A sociedade do Espetáculo**. Lisboa: Afrodite, 1972. 207 p.

DELEUZE, Gilles. **L'Image-Mouvement**. Paris: Les éditions de Minuit, 2003. 291 p.

DUARTE, Elizabeth Bastos. **Televisão: Ensaios metodológicos**. Porto Alegre: Sulina, 2004. 158 p.

ECO, Umberto. **Tevê: A transparência perdida**. In: ECO, Umberto. Viagem na Irrealidade Cotidiana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 183-204

EISENSTEIN, Sergei. **O Sentido do Filme**. Trad.: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. 159 p.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa preta**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. 81 p.

FLUSSER, Vilém. **Linha e Superfície**. In: CARDOSO, Rafael (Org.). O Mundo Codificado. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 102-125.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do Discurso**. Trad.: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2008. 79 p.

FRANÇA, Vera. **Sujeitos na comunicação, Sujeitos em comunicação**. In: GUIMARÃES, César; FRANÇA, Vera (Org.). Na Mídia, na rua: narrativas do cotidiano. Belo Horizonte: Autêntica, 2006, p. 61-88

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História da Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GOMES, Itania Maria Mota. **Questões de método na análise do telejornalismo: premissas, conceitos, operadores de análise**. 2007. Disponível em: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/126/126>. Acesso em: ago. 2008.

GUEDES, Maria da Consolação. **Jornal Nacional apresenta em 36 capítulos a novela Isabella Nardoni**. INTERCOM, 2008.

GUIMARÃES, César Geraldo. **O campo da comunicação e a experiência estética**. In: WEBER, Maria Helena; BENTZ, Ionr; HOHLFELDT, Antônio (Org.). *Tensões e Objetos da pesquisa em comunicação*. Porto Alegre: Sulina, 2002. p. 83-99.

ISER, Wolfgang. **Atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional**. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teorias literárias em suas fontes* São Paulo: Civilização Brasileira, 2002. v. 2, p. 955-985.

ISER, Wolfgang. **Teoria da Ficção- indagações à obra de Wolfgang Iser**. ROCHA, João Cezar de Castro (Org.) Rio de Janeiro: UERJ, 1999. 256p.

JOST, François. **La Télévision du Quotidien: entre réalité et fiction**. Bruxellas: de Boeck, 2003. 230 p.

JOST, François. **Seis lições sobre a televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2004. 172 p.

LEAL, Bruno. **Reflexões sobre a imagem: um estudo de caso**. 2006 Disponível em: < [www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/61/61](http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/61/61) >. Acesso em: set. 2008.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Senac, 2001, 243 p.

MACHADO, Arlindo; VELEZ, Marta Lucía. **Questões metodológicas relacionadas com a análise de televisão**. 2007 Disponível em: < [www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/123/124](http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/123/124)>. Acesso em: ago. 2008.

MARCONDES FILHO, Ciro. **O espelho e a máscara – O enigma da comunicação no caminho do meio**. São Paulo: Unijuí, 2002. 322 p.

MARION, Philippe. **Au Seuil du JT**. In: BOURDON, Jérôme; JOST, François (Org.). *Penser la Télévision: Acte du colloque de Cersy*. Paris: Nathan, 1998. p. 163-175.

MATOS, Olgária. **Imagens sem Objeto**. In: NOVAES, Aduino (Org.). *Rede Imaginária – Televisão e Democracia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 7-37.

MITRY, Jean. **Esthétique et psychologie du cinema**. Paris: Éditions du CERF, 2001. 525 p.

MÜNCH, Beat. **Les constructions référentielles dans les actualités télévisées – Essai de typologie discursive**. Paris: Peter Lang, 1992. 275 p.

NOGUEIRA, Cláudio Marques Martins. **Considerações sobre o modelo de análise do discurso de Patrick Charaudeau**. 2005. Disponível em: <[www.fae.ufmg.br/ensaio/v6\\_n1/nogueira.pdf](http://www.fae.ufmg.br/ensaio/v6_n1/nogueira.pdf)>. Acesso em: [jun] [2008]

PASOLINI, Pier Paolo. **Observações sobre o plano-sequencia**. In: *Empirismo Hereje*. Trad.: Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982, p. 193-197

PATERNOSTRO, Vera Íris. **O texto na TV: manual de telejornalismo**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006. 231 p.

REZENDE, Guilherme Jorge. **Telejornalismo no Brasil: um perfil editorial**. São Paulo: Sumums, 2000. 289 p.

ROSEN, Jay. **Para Além da Objetividade**. In: TRAQUINA, Nelson (Org.). *Jornalismo: questões, teorias e estórias*. Lisboa: Vega, 1998. 139-150

ROUSSEAU, Jean Jacques. **Do contrato Social: Princípios do Direito político**. Trad.: Edson Bini. Bauru: Edipro, 2000. 159 p.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Um discurso sobre as Ciências**. Porto: Afrontamento, 1987.

SARLO, Beatriz. **Cenas da Vida Pós-Moderna: Intelectuais, arte e videocultura na Argentina**. Trad.: Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

SARTORI, Giovanni. **Homo Videns Televisão e pós-pensamento**. Bauru: EDUSC, 2001. 150 p.

SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar a Mídia?** São Paulo: Loyola, 2002. 302 p.

SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis – Afeto, mídia e política**. Petrópolis: Vozes, 2006.

STAM, Robert. **O telejornal e seu espectador**. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n.13, p. 74-87, out. 1985.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do Fotojornalismo ocidental**. Florianópolis: Editora Grifos, 2000. 255 p.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do Jornalismo – Por que as notícias são como são**. Florianópolis: Insular, 2005. v. 1, 224 p.

VERON, Eliséo. **Fragmentos de um tecido**. Porto Alegre: Unisinos, 2004. 286 p.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. 151 p.

WEAVER, Paul H. **As notícias de jornal e as notícias de televisão**. In: TRAQUINA, Nelson (Org.). *Jornalismo: questões, teorias e estórias*. Lisboa: Vega, 1998.

WILLIAMS, Raymond. **Television – Technology and cultural form**. New York: Routledge, 2003. 171 p.

WOLFF, Francis. **Por trás do espetáculo: o poder das imagens**. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Muito Além do Espetáculo*. São Paulo: Senac, 2005. p. 18-45.