

O Telejornalismo e seus Hibridismos: tensões entre informação, ficcionalidade e entretenimento¹

Prof. Dr. Bruno Souza Leal (UFMG)²

Bruno Fonseca (UFMG)³

Nuno Manna (UFMG)⁴

Rafael Azevedo (UFMG)⁵

Resumo

A mesa apresenta trabalhos que refletem sobre o telejornalismo brasileiro contemporâneo tendo em vista as tensões que envolvem informação, ficcionalidade e entretenimento. Tais tensões acentuam o caráter híbrido do telejornalismo e são observadas através de análises de imagens e notícias apresentadas pelo Jornal Nacional, da Tv Globo, visto como um padrão de telejornal no Brasil, e também do programa Custe o que Custar (CQC), da TV Bandeirantes, em sua proposta de *infotainment*.

Palavras-chave

Telejornalismo; narrativa; *infotainment*; imagem

Proposta da Mesa

Alguns estudiosos da televisão apontam para transformações recentes na televisão, que tem como uma das características um deslocamento de referencialidade, deixando de ter como base um mundo anterior e passando a criar um mundo próprio da tevê. A mesa discute alguns aspectos dessas transformações, considerando dois produtos bem distintos: o *Jornal Nacional*, da Tv Globo, e o *CQC*, da Tv Bandeirantes. De um lado, reflete-se sobre os papéis das imagens no telejornal, considerando suas demandas informativas, seus processos de significação e sua integração nas notícias. Por outro, busca-se apreender o *infotainment*, visto como uma tendência contemporânea do jornalismo em algumas de suas implicações.

¹ Mesa apresentada na Divisão Temática Jornalismo, da Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

² Prof. do Departamento de Comunicação/UFMG

³ Aluno do Curso de Graduação em Comunicação/UFMG; bolsista de Iniciação Científica

⁴ Aluno do Curso de Graduação em Comunicação/UFMG; bolsista de Iniciação Científica/CNPq

⁵ Aluno do Curso de Graduação em Comunicação/UFMG; bolsista de Iniciação Científica/CNPq

A imagem do telejornal entre a representação e a apresentação

Bruno Henrique Barros Fonseca

Tradicionalmente, manuais de telejornalismo analisam a imagem telejornalística enquanto *representação do real*. De acordo com Bruno Leal (2006), essa perspectiva, a exemplo de manuais como Paternostro (1987), Barbeiro e Lima (1998) e Bacellar e Bistane (2005), fundamenta-se na “crença de um real dado, estável, pré-estabelecido - um material a ser recortado”, somada à possibilidade de um “papel transmissivo, aparentemente indiferente da televisão e do jornalismo, que levam o mundo ao espectador, transformado em testemunha dos acontecimentos.” (LEAL, 2006: 2) Segundo Leal, em “tom conclusivo“, tais manuais concebem a imagem telejornalística em seus aspectos “mecânicos”: “resultado de uma operação técnica, as imagens seriam portadoras de uma objetividade intrínseca, capazes de propiciarem credibilidade ao texto verbal e de autenticarem o testemunho do espectador.” (LEAL, 2006: 2) O manuais, portanto, analisam a imagem telejornalística enquanto possibilidade de *transmissão* da realidade por meio de recortes objetivos. Desse modo, afirma-se, então, uma mediação sem “especificidades, constrangimentos, construções” para a qual a imagem é concebida como “âncora do espelho telejornalístico.” (LEAL, 2006: 3)

Umberto Eco (1984) relaciona essa perspectiva *transmissiva* do telejornalismo ao que define por “Paleotevê”, metaforicamente, uma “janela que da província mais longínqua mostrava o imenso mundo.” (ECO, 1984: 200) O telejornal na Paleotevê opera através da lógica da mediação objetiva que alicerça os manuais em um esforço de dizer do “mundo exterior” para “todos os espectadores”. De acordo com Eco, remete-se, portanto, a uma “dicotomia fundamental” entre *ficção* e *informação*. Os telejornais na Paleotevê seriam concebidos, então, enquanto “*programas de informação*, onde a tevê fornece enunciados a respeito de eventos que se verificam independentemente dela.” (ECO, 1984: 183) Ou seja, na Paleotevê, há um esforço para a validação externa dos enunciados do telejornal, “é possível uma avaliação aceitável intersubjetivamente no que se refere à correspondência entre a notícia e os fatos [...]” (ECO, 1984: 185) O enunciado telejornalístico e a imagem, por decorrência, permanecem concebidos na paleotelevisão enquanto *representações do real* propostas por uma acepção *informativa*

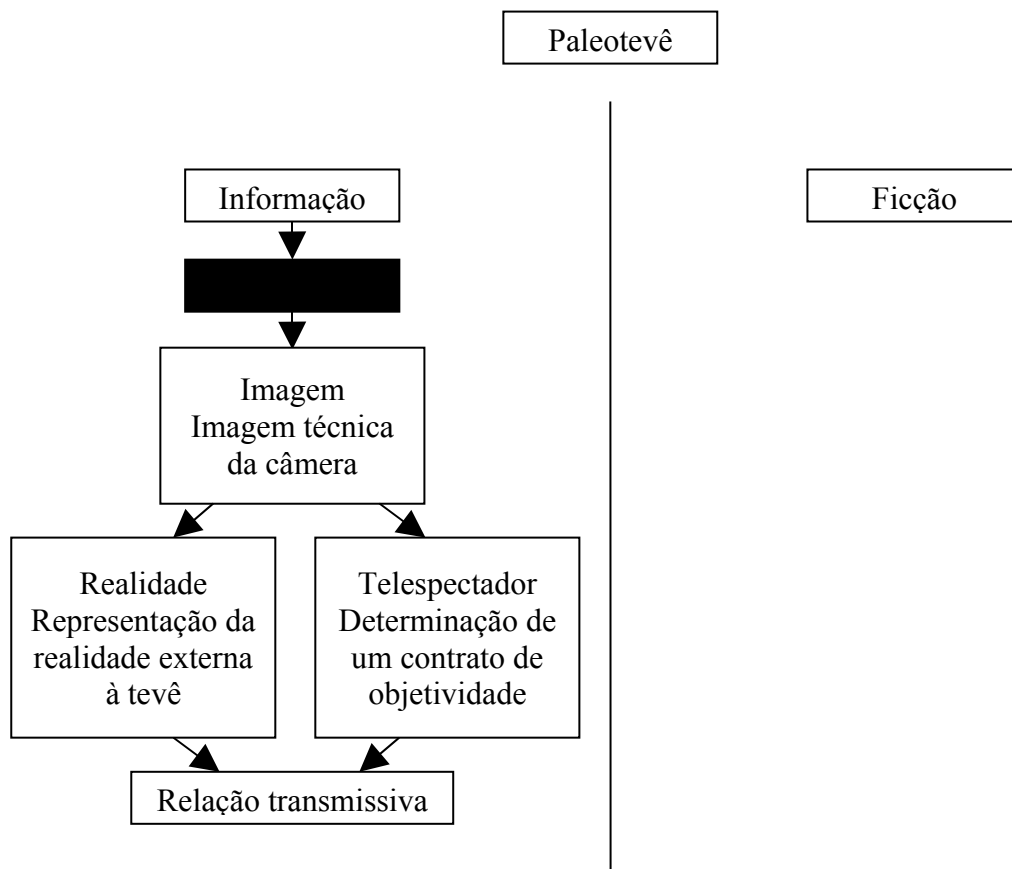
do telejornal, nas palavras de Eco, expressas na obrigação de que a tevê atue “dizendo a verdade, dizendo-a segundo critérios de relevância e proporção, separando informação e comentário.” (ECO, 1984: 183)

A força da imagem telejornalística na paleotelevisão reside, então, na possibilidade de se prestar à ancoragem do espelho telejornalístico endossando a dicotomia *informação e ficção*. Beat Münch (1992) delimita a importância das imagens capturadas em tal contexto de *representação* naturalista da realidade, concebidas enquanto “peças de resistência” (MÜNCH, 1992: 89) do telejornal. “Graças às suas capacidades representativas, a imagem tem um papel chave dentro do telejornal [tradução] (MÜNCH, 1992: 89)”. Dessa forma, a imagem técnica da câmera telejornalística reitera a existência da realidade a ser *transmitida*, suprimindo a lacuna que poderia advir da mediação televisiva. De acordo com Münch:

A ambição realista é, então, dupla: de um lado, ela concerne ao plano de expressão sobre o qual imagem móvel sugere uma fidelidade *quasi-totale* com a coisa mostrada; do outro, o naturalismo da imagem é, ao mesmo tempo, considerado como um meio de reaproximar o conteúdo da espessura do real. [tradução] (MÜNCH, 1992, p. 89)

Através da perspectivas dos três autores, pode-se elaborar o seguinte esquema da imagem telejornalística referente à uma Paleotevê comprometida com a lógica *transmissiva e informativa*. O telejornal, nesse sentido, expurga de si a dimensão da *ficção*, creditando à imagem telejornalística toda a força de uma pretensa *representação do real*.

Tabela 1



A imagem como promessa de uma enunciação realista, ficcional, lúdica

Em oposição ao modelo *transmissivo* da Paleotevê, Eco formulou o conceito da “Neotevê”: “uma janela aberta sobre um mundo fechado.” (ECO, 1984: 200) Em certa medida, a neotelevisão opera através de uma lógica oposta à da paleotelevisão, subvertendo a mediação objetiva tradicional em função da referência, cada vez mais expressiva, a uma realidade própria, movimento de “espelho” a “produtor da realidade.” “A característica principal da Neotevê é que ela fala (conforme a Paleotevê fazia ou fingia fazer) sempre menos do mundo exterior. Ela fala de si mesma e do contato que estabelece com o próprio público.” (ECO, 1984: 182) A concepção da neotelevisão confronta a dicotomia *informação* e *ficção*, alicerces da proposta *informativa* do telejornalismo da paleotelevisão. Eco delimita a situação extrema de “programas em que

a informação e ficção se trançam de modo indissolúvel e não é relevante quanto o público possa distinguir entre notícias ‘verdadeiras e invenções fictícias.’ (ECO, 1984: 191) Nessa concepção, a Neotevê não se valida na *representação do real exterior* e sim na veracidade *interna da enunciação*.

Estamos caminhando, portanto, para uma situação televisiva em que a relação entre enunciado e fatos se torna cada vez menos relevante no que diz respeito à relação entre verdade do ato de enunciação e experiência receptiva do espectador. (ECO, 1984: 191)

As proposições de Eco encontram paralelo contemporâneo em François Jost (1998) que igualmente percebe, nessa nova concepção de televisão, a centralidade da enunciação na relação com o espectador. De acordo com o autor, os “modos de enunciação” televisivos implicam em “um posicionamento do espectador” e em “critérios de avaliação da verdade do conjunto do programa”. (JOST, 1998: 35) Jost desenvolve a dissolução da dicotomia *informação e ficção* na proposição de três “modos” que se alternam: *autenticação* ou *real* (como aparece em obras posteriores); *fictício*; e *lúdico*.

O *modo de autenticação* agrupa as emissões que possuem asserções verdadeiras sobre nosso mundo, que nos fornecem informações para melhorar o conhecimento e que incorrem, em última instância, em um exercício da prova [...] O *modo fictício* não se apoia na verdade do discurso, mas na coerência do universo criado com os postulados e propriedades que ele funda [...] Existe, entre os dois, um nível intermediário, no qual a realidade não é adotada inteiramente por aquilo que ela é e no qual se constitui um mundo que obedece a seus próprios códigos, como a ficção: eu o nomeio o *lúdico*. (JOST, 1998: 34)

Através dos três “modos de enunciação”, a televisão concebida por Jost não só amplia a dicotomia *informação e ficção* como também questiona a natureza da lógica *transmissiva*, já enfraquecida na concepção da Neotevê. De acordo com Jost (2004), o modo *transmissivo* aplicado à tevê só é possível em função da lógica de um “contrato”, que pressupõe um “acordo necessário” e “bilateral” para o ato comunicacional. Dessa forma, o contrato demanda um entendimento “instantâneo, sincrônico” entre emissor e receptor, até mesmo “tácito”, para que a mensagem seja *transmitida* efetivamente entre os dois polos em comunicação, “ficção do acordo recíproco, do consentimento mútuo.” (JOST, 2004: 29) Em oposição, é desenvolvido o conceito da *promessa*, um movimento

unilateral da *enunciação* televisiva que pode, ou não, ser aceito pelo espectador em seu “desempenho” ativo no processo de comunicação: “o telespectador deve fazer a exigência de que a promessa seja mantida.” (JOST, 2004: 18) Segundo Jost (2007), a comunicação televisiva se apoia em uma dupla *promessa*. É realizada uma “*promessa ontológica*”, que forja expectativas de gênero - “toda comédia, por exemplo, é uma promessa de rir” (JOST, 2007: 8); mas também uma “*promessa pragmática*”, que desenvolve no produto televisivo marcações que guiam essas expectativas de gênero - “uma coisa é saber o que é *o* ao vivo ou *a* ficção, outra é determinar se tal programa é *um* ao vivo ou *uma* ficção.” (JOST, 2007: 9)

As formulações de Eco e Jost acerca dessa nova televisão possibilitam uma mudança da concepção do próprio telejornal. De uma lógica *transmissiva* e *informativa* comprometida com a *representação do real*, oposto exemplar da *ficção*, o telejornal passa a ser compreendido em uma televisão que, cada vez mais, trata de si própria e da relação com seus espectadores, exibindo modos de *enunciação* que desenvolvem múltiplas *promessas* frente ao espectador. Tais considerações não extinguem a preocupação telejornalística em se afirmar como *representação do real* - visto que o projeto de *objetividade*, de alguma forma, persiste em *promessas* de *autenticação*, mas tornam mais complexo o projeto *informativo* do telejornal. Nesse sentido, cabe a afirmação de Leal de que

[...] o telejornal pode tanto ser visto como um dos produtos paradigmáticos da tevê, uma vez que portador explícito e referencial das características do fluxo televisual, como também um dos seus gêneros mais difíceis, dada a complexidade das relações que o envolvem. (LEAL, 2006: 4)

Para Robert Stam (1985), a *ficcionalização* empreendida por essa nova tevê pode ser estendida também para o telejornal que, de uma lógica “pedagógica”, desenvolve uma preocupação interativa. Nesse sentido, Stam afirma que “o naturalismo das reportagens filmadas, em primeiro lugar, não é absoluto” e que “ver a estética do telejornal como fundamentalmente naturalista e ilusionista é um equívoco”. (STAM, 1985: 83) Tendo em vista o *contato* pretendido com espectador, o telejornal se permite, então, a ficcionalizar parte de suas imagens com a liberdade de “brincar” com o que

tradicionalmente é considerado como efeito “anti-ilusionista”. A imagem telejornalística passa a apontar não somente para uma realidade externa, mas também para modos *enunciativos* próprios que são os responsáveis pela validação do realismo da *enunciação*. “O registro de um assassinato pode ser projetado em câmera lenta, pode ser parado, imobilizado e decorado com círculos ilustrativos, pois o espectador não duvida um segundo da realidade do evento.” (STAM, 1985: 84)

Tal reformulação da análise do telejornal libera a imagem telejornalística de sua funcionalidade meramente técnica e *representacional*, expressa anteriormente na argumentação dos manuais. Ao considerar o telejornal enquanto essa complexa exposição de múltiplas *promessas*, cada vez mais devedoras de uma lógica *enunciativa* interna, são admitidas outras funções para as imagens telejornalísticas que não a simples ancoragem do espelho do telejornal. Dessa forma, é possível conceber uma nova imagem que se desenvolve exponencialmente no telejornalismo recente: a imagem gráfica. Tais imagens, que se manifestam em logotipos, vinhetas, caracteres, infográficos, reconstituições, simulações, charges e inclusive cenários digitalmente elaborados, independem de qualquer situação de captura, eliminando a dimensão técnica tão cara à *representação do real* proposta pelo telejornal do modelo *transmissivo*.

Como elaborado anteriormente junto a Flávio Valle (2008), as imagens gráficas não são retiradas de uma realidade externa ao telejornal, “pressupõem não depender de um exterior televisivo para serem construídas: são produto de elaborações digitais responsáveis por criar os objetos exibidos na tela.” (FONSECA & VALLE, 2008: 8) Condizem, então, com a concepção do telejornal como “produtor de realidades” que deslizam entre os modos do *real*, da *ficção* e do *jogo* e que se validam no *contato enunciativo* com o espectador.

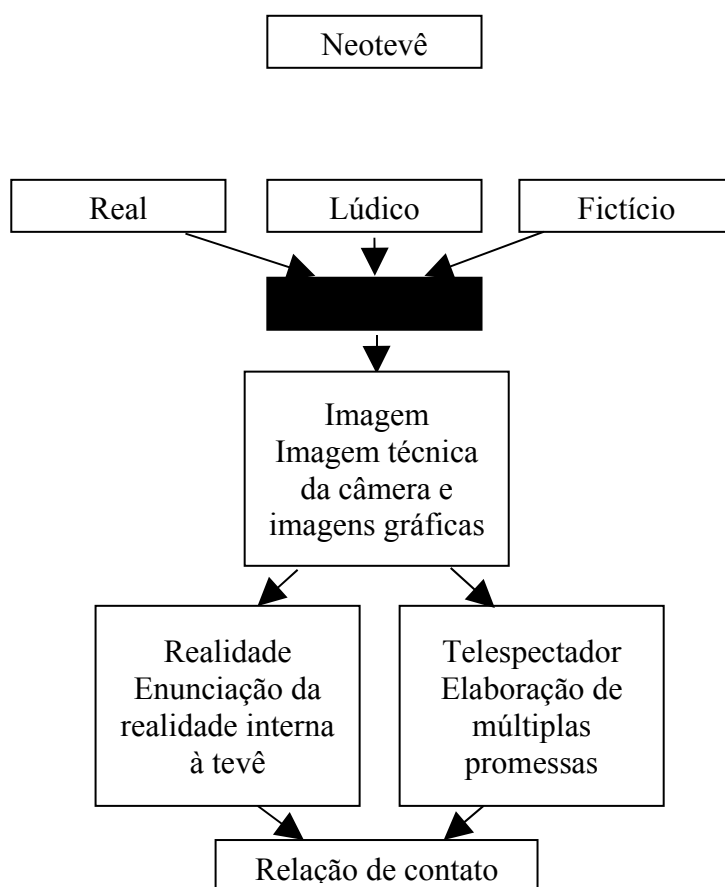
No telejornalismo, as imagens não obedecem a um certo mimetismo do real, mas a uma esquematização abstrata capaz de revelar que estas podem apresentar diferentes tipos de funcionamento.” (FONSECA & VALLE, 2008: 10)

Algumas das principais funções desempenhadas pelos grafismos são a “reiteração“, responsável pela redundância do conteúdo verbal e por assegurar a identificação e a

ancoragem espaço-temporal do conteúdo da imagem; a “demarcação”, que segmenta o fluxo televisivo em unidades, elaborando marcas de identificação para as transições entre os planos nas matérias, os temas no telejornal ou mesmo entre os programas telejornalísticos e o restante da programação; e “revelação”, que reforça a informação verbal, tornando visíveis eventos ou temas de difícil compreensão apenas pela locução verbal. “Neste sentido, é possível afirmar que as imagens gráficas, além de não serem retiradas de um real pressuposto, são concebidas com o objetivo de reforçar a relação estabelecida entre o telespectador e o telejornal.” (FONSECA & VALLE, 2008: 15)

Com o acréscimo das imagens gráficas, pode-se elaborar o seguinte esquema, desenvolvido a partir das críticas elaboradas por Eco, Jost e Stam ao modelo *transmissivo* da Paleotevê. A imagem telejornalística assume, então, naturezas diversas e múltiplos papéis na *enunciação* do telejornal.

Tabela 2



A imagem como desempenho do telejornal

Essa nova concepção da imagem telejornalística, em certa medida, uma verdadeira virada *referencial*, substitui a objetividade de uma imagem apoiada em um acordo tácito de *referência externa* pela dinâmica *enunciativa* de uma imagem comprometida a um envio fático à *lógica interna* do telejornal. Ou seja, a imagem como “âncora do espelho telejornalístico cede lugar à imagem que, embora ainda se preste a uma referencialidade realista, assume a estética do *contato* do telejornal. É necessário o friso de que a virada referencial não abole com os pressupostos de um real ontológico - o telejornalismo mantém seu discurso de realidade. O que é alterado é a lógica *transmissiva* desse real, que cede lugar a uma mediação nada discreta capaz de conceber a realidade telejornalística em função do *contato* pretendido junto ao espectador. Ou seja, o telejornal assume sua presença na elaboração de uma realidade televisiva que se mostra tão (ou mais) realista que a da Paleotevê justamente por oferecer um mundo que se desdobra em função da audiência. A promessa do telejornal oferece um mundo a habitar no qual dimensões ficcionais ou lúdicas se esforçam justamente para tornar esse habitar mais possível, mais realizável

De acordo com Marcela Farré (2004), a imagem telejornalística é caracterizada por empreender sua “auto-promoção“. Em virtude da relação com o espectador, “que se supõe ativo, livre, determinante, quando não resistente ou indócil” (FARRÉ, 2004: 50), a imagem se constitui frente à possibilidade de interação. “Por suas características, o novo discurso supõe colocar-se não frente a um enunciado, mas sim a um verdadeiro processo de ação pelo qual o espectador modelo vai se construindo durante o fluxo comunicativo.” (FARRÉ, 2004: 50) Elabora-se, então, dimensões para além dos aspectos “técnico-tecnológicos“, incluindo funções “semântico-narrativas”, “simbólico-linguísticas” e “musical-sonoras” para promoção das imagens no telejornal. (FARRÉ, 2004: 275-276)

Nesse sentido, Marcela Farré (2007) entende que a imagem no telejornal se presta à construção de um realismo com “suas próprias convenções“. Hoje, os traços ficcionais

com os quais se representam as notícias são, em alguns casos, os que ajudam a interpretá-la melhor. Reconstruções, animações, narrações, etc. podem ser capazes de explicar com maior amplitude um conflito ou outro tipo de informação.” (FARRÉ, 2007: 15) Dessa forma, junto à demanda de “verdade” do telejornal, surge uma apresentação “criadora” dessa verdade que possibilita a existência de imagens cada vez mais sintomáticas da “relação do espectador com o meio”. “Aparecem usos criadores nas imagens, no som e na linguagem, cada vez mais simbólicos (com significados ambíguos, metafóricos ou com remissões intertextuais).” (FARRÉ, 2007: 15)

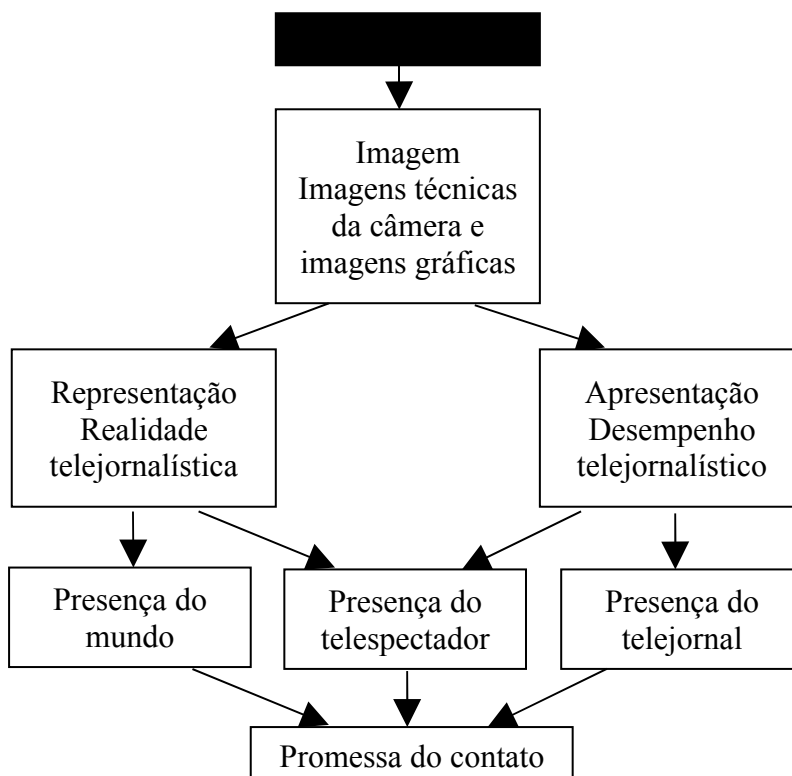
A “auto-promoção” da imagem de Farré condiz com o argumento de Gonzalo Abril (2007) em termos da presença da imagem no telejornal. Para o autor, a acepção moderna da “visibilidade para o reconhecimento” aprofunda a concepção da imagem menos como documento e sim como “enunciação” e “fala”. “O televisualizado já não é, efetivamente, o que vemos no televisor e sim o que o televisor vê.” (ABRIL, 2007: 41) Exemplo sintomático, novamente a imagem gráfica é tratada como marco dessa presença da visualidade telejornalística. De acordo com Abril, tais imagens, ao explorar “estruturas” sob “pontos de vista virtuais de um sujeito que se desloca entre elas”, tornam central a “simulação comportamental” e não a “simulação representativa”. (ABRIL, 2007: 38) Elaborar-se, então, o peso da ação e da apresentação na constituição das imagens telejornalísticas. À lógica da “aparição”, soma-se a da “apresentação”; à “ilustração”, a “visualização”; ao “texto-objeto”, o “hipertexto interativo”; à “representação”, a “simulação”. (ABRIL, 2007: 57 a 59)

As contribuições de Farré e Abril podem ser sintetizadas pelo par dominante elaborado por Noël Nel (1998) que classifica as emissões televisivas entre lógicas de “representação” ou “apresentação”. De acordo com Nel, a polifonia televisiva alterna:

Emissões de apresentação, nas quais o dispositivo dialógico é estruturante [...] Emissões de representação, especificamente televisivas ou não, nas quais o dispositivo discursivo audiovisual é estruturante. Emissões mistas, nos quais, de acordo com cada caso, a apresentação ou a representação predomina. (NEL, 1998: 65)

Elabora-se, então, uma terceira esquematização da imagem no telejornal apoiada no par dominante que concebe o telejornal recente entre uma lógica de *representação* e outra de *apresentação*. Essa concepção resume as propostas da Neotevê de uma realidade da *enunciação*, concilia a *autenticidade* do discurso telejornalístico com o desempenho estético das imagens, mas também expande essa proposição ao ressaltar não somente a dimensão do espectador nas *promessas* telejornalísticas bem como a presença do telejornal na própria constituição das suas imagens. Dessa forma, o novo telejornalismo apresenta imagens que apontam para a realidade televisiva, mas também para elas mesmas em seu valor de *apresentação*, ou seja, da *presença* do próprio telejornal.

Tabela 3



Considerações finais

O par dominante *apresentação* e *representação* parece resumir a proposta telejornalística atual. Por um lado, tem-se a *representação* a uma realidade que, embora convencionalizada ao telejornal, valida-se como realista e, ao fundir-se com o mundo partilhado pela audiência, elabora uma conexão entre a presença do espectador e a da

realidade; por outro, tem-se a *apresentação* da *enunciação* telejornalística através de uma estética criadora que volta seu desempenho para um atrelamento entre a presença do telejornal com a do espectador. Dessa forma, a imagem telejornalística parece reunir a presença do mundo, do espectador e do próprio telejornal em uma variedade de manifestações que deslizam entre a *apresentação* e a *representação*. É válido ressaltar que mesmo o extremo de uma imagem capturada de um ao vivo possui a dimensão de *apresentação* expressa pelo desempenho do repórter e, muitas vezes, pela exibição do próprio aparato televisivo; bem como a simulação puramente gráfica remete à realidade partilhada pelos espectadores como o fazem as reconstituições de crimes e desastres que chegam a recriar a possível ambientação de eventos que o telejornal afirma como reais.

A concepção desse novo telejornal traz a dificuldade de se pensar num possível *estatuto da imagem telejornalística*, visto que, tanto a dimensão da representação quanto a da apresentação parecem se elaborar em cima de *promessas*, propostas e indicações cada vez mais comprometidas com o vínculo entre mundo, espectador e telejornal, afastando-se do modelo da Paleotevê de referencialidade ou mediação. Dessa forma, a imagem telejornalística possuiria um vinculação própria entre *estética* e *semântica* a ser investigada. É possível, nesse contexto, questionar-se sobre até que ponto a dimensão da apresentação dessas imagens pode ser analisada em termos de *performance*. E também de que modo essa crescente convencionalidade da realidade telejornalística apontaria para um *Neotelejornal* modificando as práticas profissionais, os critérios de avaliação do público e a própria proposta informativa. Nessa perspectiva, tais questões surgem como possíveis abordagens de próximos estudos.

Bibliografia

ABRIL, G. **Análisis crítico de textos visuales**. Mirar lo que nos mira. Editorial Sintesis, 2007

BARBEIRO, H.; LIMA, P. R. **Manual de telejornalismo: os segredos da notícia na TV**. Rio de Janeiro: Campus, 2002.

- BISTANE, L.; BACELLAR, L. **Jornalismo de tv**. São Paulo: Contexto, 2005. LEAL, Bruno S. **Reflexões sobre a imagem: um estudo de caso**. Revista E-compós, nº 5, abril de 2006. Disponível em <www.compos.org.br> Acesso em 29 de junho de 2009.
- ECO, U. **Viagem na irrealidade cotidiana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984
- FARRÉ, M. **El noticiero como mundo possible: estrategias ficcionales en la información audiovisual**. Buenos Aires: La Crujía, 2004.
- FARRÉ, M. **Desafíos de los programas informativos en la neotelevisión**. Revista E-compós, nº 8, abril de 2007.
- FONSECA, B.; VALLE, F. **Reflexões sobre as imagens gráficas: um estudo sobre o papel dos grafismos no telejornalismo**. In: Colóquio Internacional Televisão e Realidade, 2008, Salvador. Colóquio Internacional Televisão e Realidade, 2008.
- JOST, F. Quand y a-t-il énonciation télévisuelle? In: BOURDON, J. & JOST, F. (org.) **Penser la télévision**. Paris: Nathan, 1998
- JOST, F. **Seis lições sobre a televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2004.
- JOST, F. **Ruptures et retournements de la sémiologie des médias à l'ère de la communication**. Revista E-compós, nº 8, abril de 2007.
- MÜNCH, B. **Les constructions référentielles dans les actualités télévisées**. Berne: Peter Lang, 1992.
- NEL, N. Les dispositifs télévisuels. In: BOURDON, J. & JOST, F. (org.) **Penser la télévision**. Paris: Nathan, 1998
- PATERNOSTRO, V. I. **O texto na TV: manual de telejornalismo**. São Paulo: Braziliense, 1987
- STAM, R. O telejornal e seu espectador. **Novos Estudos Cebrap**. São Paulo: Cebrap, nº 13, outubro de 1985.

Quem Tem o Controle?: Sobre a Significação No Telejornal

Nuno Manna

Uma televisão ensimesmada

É inegável a participação da televisão na forma como as pessoas se relacionam com o mundo. Muito daquilo que julgamos conhecer, nos foi mostrado pela tevê. O discurso de poderosos, o espetáculo dos famosos, a vida de pessoas ordinárias, a catástrofe em países distantes, o júbilo na casa ao lado. A imagem televisiva tornou-se tão naturalizada para nós, que quando vemos, em grande medida, sabemos.

Consciente do poder das imagens, Jean-Luis Comolli enxerga a hegemonia da televisão com pessimismo. O autor faz uma análise dura sobre as imagens televisivas e sobre a forma como ela se coloca para seus espectadores. Para Comolli, a tevê não está preocupada em acompanhar o mundo em sua complexidade, suas ambiguidades e contradições, e sim, adaptar o mundo a suas fôrmas, seus modelos prontos e fechados de falar das coisas.

De acordo com a visão de Comolli, o controle absoluto da televisão sobre aquilo que mostra guia os significados a serem apreendidos pelo espectador e elimina a possibilidade de livres associações a serem feitas entre o visto e o não visto, dito e não dito. A consequência disso seria o engendramento da extinção de qualquer exterioridade possível. Assim, “o fora escapa à crítica, não é mais representado.” (2008, p. 203). Comolli aponta que essa composição das imagens apara as arestas e nega a complexidade do mundo.

...num mundo de contradições que parecem intransponíveis e difíceis de negociar e mais ainda de regular, a coerência das formas fechadas fascina: as causas e os efeitos, enfim, aqui se respondem. (COMOLLI, 2006, p. 145)

Para Comolli, a tevê se impõe como modelo dos modelos, filmando, antes de tudo, ela mesma. Ele afirma que nessa representação em cascata – “a televisão na televisão etc.” (2008, p. 203) – não haveria mais abertura para o real. Com o total controle sobre aquilo que mostra, a televisão não daria espaço para aquilo que escapa ao roteiro, para o inesperado, as contingências, as contradições. “A televisão é a coisa representada pela televisão. Em um fatal abraço narcísico, ela se tomou como objeto e como sujeito.” (2008, p. 199)

Alguns estudiosos da televisão empreendem uma análise que busca menos julgá-la, e mais compreender suas formas e processos, abrir a tevê e decifrá-la. Ao fazerem isso, assumem de partida uma maior complexidade do tema.

Em sua análise sobre a evolução da televisão, Caseti e Odin (1990) perceberam uma transformação progressiva que tem como principal característica um deslocamento de referencialidade. Os autores afirmam que, ao longo de sua história, a televisão tem deixado de se apresentar como uma moldura que revela as ocorrências do mundo ao seu espectador, como uma “janela para o mundo”, para se tornar cada vez mais ensimesmada, autorreferencial. Isso significa que ela, ao invés de ter como base um mundo anterior, ela passa a impor uma forma de falar sobre as coisas. A linguagem, os espaços, a forma são previamente estabelecidos, e o que quer que seja tratado deverá se adaptar aos modelos.

Em sua análise sobre a midiatização da vida social, Eliseo Verón (2001) faz uma análise da televisão que corrobora à noção de deslocamento da referencialidade. O autor percebe na tevê um privilégio crescente da enunciação sobre o enunciado. Para o autor, cada vez mais, o que se diz é menos importante do que a forma como se diz. A tevê investe cada vez mais nas formas, nas estratégias de enunciação, e no contato a ser estabelecido com o espectador, do que propriamente se preocupando com o conteúdo mostrado.

Essas noções de Caseti e Odin e de Verón tratam da televisão como um todo, englobando seus produtos de uma forma geral. Mas quando nos focamos um produto específico, podemos perceber mais evidentemente o quão complexas elas são. O

telejornal é um exemplo disso. Apesar de ser um produto jornalístico, que compartilha com esse universo dicções, retóricas e narrativas próprias, também está sujeito à lógica e à forma da televisão. Por um lado temos o jornalismo que, mesmo que tenha se transformado historicamente, não abre mão de uma retórica factual, se prestando a falar do mundo em que o espectador vive. Por outro, temos a televisão que, pelas noções de Caseti e Odin, cria um mundo que lhe é próprio. Falar da forma do telejornal envolve, portanto, a complexa relação entre espectador e imagens e, conseqüentemente, com o mundo representado.

Tendo todas estas questões em mente, nos propomos a nos debruçar sobre o telejornal. Partindo do diagnóstico de Comolli e abrindo a compreensão da televisão com as noções de Caseti e Odin, e de Verón, questionaremos em que medida a imagem televisiva pode regular a produção de sentidos. Para isso, selecionamos duas matérias do telejornal mais tradicional da televisão brasileira, o Jornal Nacional, da Rede Globo. Nas matérias observamos uma estratégia recorrente de uso das imagens que vão em direção ao controle de que fala Comolli (trataremos disso em seguida). Usaremos essa estratégia verificada como operador que guiará nossa análise, a fim de entender como ela se desenvolve e como ela convoca a participação do espectador.

O mundo das matérias do Jornal Nacional

Há mais de dez anos, a proposta do Estatuto da Igualdade Racial vem sendo discutida no Congresso. Ela é uma iniciativa que se baseia na desigualdade que existe entre negros e brancos no Brasil, e propõe uma série de medidas de ação afirmativa com o propósito de permitir que os negros alcancem patamares de igualdade. Em 2009, foi formada uma comissão especial na Câmara dos Deputados para votar a proposta. Isso fez com que o tema voltasse à pauta da imprensa e contribuiu para manifestações de grupos a favor e contra o Estatuto.

Dia 13 de maio desse ano, o Jornal Nacional exibiu uma matéria relatando a discussão da proposta do Estatuto na comissão especial da Câmara, dizendo ter havido muita confusão. A matéria faz um panorama da reunião, e conclui com a opinião de uma professora da UFRJ sobre o Estatuto, preocupada com conseqüências negativas que ele

poderia causar. No dia 19 de maio, a Jorna Nacional trouxe outra matéria anunciando que a votação do Estatuto estava marcada para o dia seguinte. A matéria começa falando da mistura histórica de brancos e negros no Brasil, e de como o Estatuto viria para dar tratamento diferenciado a essa população. No fim, é mostrada a fala de um antropólogo se colocando contra a criação de uma divisão que para ele seria absurda. As duas matérias dão destaque ao fato de que o Estatuto prevê cotas para negros em diversos setores da sociedade.

Em nossa leitura das matérias, usaremos os mesmos termos empregados por elas – reça, negros, brancos e pardos – conscientes das limitações que eles implicam. Acreditamos que isso servirá para entender a lógica que as matérias constroem, revelando suas limitações e estereotípias.

Pela lógica de Comolli, percebemos nessas duas matérias um conjunto de imagens “controladas” em vários sentidos, como por uma narração forte e indutora ou por uma edição que as organiza de forma rígida. No momento, nos concentraremos ainda em um outro aspecto. É frequente nas matérias o uso de imagens altamente codificadas. Elas carregam em si elementos fortes que invocam um repertório das pessoas a respeito de certos temas.

Isso pode ser notado na imagem da professora Yvonne Maggie, que dá sua opinião sobre o Estatuto na matéria do dia 13. Maggie se pronuncia: “O perigo é da gente tá, em vez de resolvendo uma questão da desigualdade e do racismo, estar produzindo o ovo da serpente do ódio racial.” (ESTATUTO, 13 de maio de 2009) A sua figura de meia idade, óculos e roupas sóbrias amparada por uma estante com vários livros remete a uma idéia de instituição acadêmica, de conhecimento, razão e verdade.

Esse conjunto de associações que a imagem da professora evoca é muito mais forte do que a individualidade de Yvone Maggie, e vai de encontro à questão se essa pessoa é esclarecida o suficiente para que sua opinião seja levada em consideração. Essas associações ajudam a legitimar a fala, a envolvê-la de uma certa margem de segurança. Nesse tipo de imagem, os significados atraídos em função de alguns elementos são tão marcantes que tendem a se sobressair sobre outros que possam emergir de forma marginal.

No começo da matéria do dia 19, a repórter Poliana Abritta apresenta as bases que servirão para apoiar o principal argumento sobre a mistura racial no Brasil. Ela começa a matéria falando sobre o candomblé: “Eles são irmãos na fé de uma religião que veio da África e que, no Brasil, acolhe todo tipo de gente.” (ESTATUTO, 19 de maio de 2009) Durante a fala, vemos uma sequência de segmentos que mostram pessoas se abraçando. Todos estão sorrindo, e usando trajes e acessórios característicos de praticantes de candomblé. No primeiro segmento, está em destaque um par formado por homem branco e uma mulher negra. No segundo, um homem negro e uma mulher branca. A fala continua: “Num terreiro de candomblé, são todos filhos de orixás.” (ESTATUTO, 19 de maio de 2009) O enquadramento se expande e mostra uma imagem em conjunto desses religiosos dançando e tocando tambores em um salão efeitado. Por último, vemos o depoimento de Raimundo Ribeiro dos Santos, pai de santo, negro, e o de um religioso não identificado, branco, ambos confirmando a fala sobre a indistinção racial da religião.

Toda essa sequência é exemplar no sentido de reunir uma série de elementos que remetem fortemente ao imaginário sobre o candomblé. A manifestação se enquadra nesse repertório formado na maioria dos espectadores, que reconhecem rapidamente aquilo que é visto. Esse repertório costuma ser bastante marcado, ainda que as pessoas não tenham estado em um terreiro de candomblé. A própria representação recorrente que se faz dessa religião na mídia cuida de construir esse imaginário – que não coincide necessariamente com a forma como seus praticantes a enxergam.

Os abraços que vemos na cena são um elemento que também concentram uma forte significação. Associado ao imaginário do candomblé, ele convoca associações de afeto e proximidade, confirmando a amistosidade entre negros e brancos que as falas sugerem.

A matéria segue, e logo encontramos outro exemplo semelhante desse tipo de uso da imagem. A voz da repórter faz uma ligação: “O samba também tem raiz afro, mas vai dizer para alguém aqui que hoje este não é um ritmo tipicamente brasileiro.” (ESTATUTO, 19 de maio de 2009) Em uma festa, vemos em destaque um casal de pardos, depois um casal de brancos, todos dançando samba. Reforçando o gesto dos

personagens, o quadro busca os pés em movimento. Uma mulher não identificada, branca, é convocada para dizer da mistura racial, afirmando que “o sangue africano está em todo mundo” (ESTATUTO, 19 de maio de 2009). Ela é acompanhada pelo depoimento de Milene Gabriel dos Santos, universitária, negra, confirmando a fala anterior: “É do Brasil já, né, essa mistura. É assim. É todo mundo curtindo, sem preconceito.” (ESTATUTO, 19 de maio de 2009) Durante a afirmação de Milene, nos é mostrado dançando juntos um homem negro e uma mulher branca.

Temos aqui um caso de sequência de imagens que sugerem significados ainda mais marcantes que as do candomblé. O samba é frequentemente usado como símbolo nacional, uma dança tipicamente brasileira e largamente difundida entre as pessoas. A festa, os pés sambando, a construção casal de pardos/casal de brancos/casal multiracial convocam um imaginário difundido culturalmente e largamente utilizado por um discurso do senso comum – discurso presente na fala da universitária. E mais uma vez aqui, a individualidade das entrevistadas tende a ser apagada por tipos sociais, estereótipos que lhes sobrepõe. A não identificação da mulher branca no caso do samba e do homem branco no caso do candomblé é também uma evidência desse apagamento – são brancos quaisquer, que podem ser religiosos e dançar samba. A mulher negra do samba e o homem negro no candomblé, apesar de também representarem tipos, ao serem identificadas pelas tarjas, têm o lugar que eles ocupam destacado – negra universitária e negro pai de santo –, cumprindo uma função importante no argumento que se colocará em contraste com a instituição do Estatuto ao longo da matéria.

Na primeira matéria, vemos a repórter Poliana Abritta, realizando uma passagem, falando aos espectadores da discussão sobre o Estatuto na reunião da comissão. Abritta é mostrada em primeiro plano, e ao fundo, de forma levemente desfocada, vemos carros se movimentando na rua. A opção por concentrar o foco na repórter evidencia que é sua figura e o que ela tem a dizer que interessam à narrativa. Mas mostrá-la diante da movimentação do trânsito e não de um fundo opaco e indistinto é uma escolha que ajuda a compor o discurso de factualidade. Além disso, as imagens do trânsito contribuem para uma “estética do ao vivo”, alçando o contexto espaço-temporal da cena

gravada a um presente da enunciação para o espectador (FECHINE, 2006). Sobre a passagem no telejornal, Flávio Valle afirma:

A passagem cumpre o papel de reafirmar a enunciação do repórter, e assim ancorar a matéria no tempo e espaço do telejornal. No momento da efetiva realização da passagem, os planos verbal e visual encontram-se em interdependência permitindo ao noticiário a expansão de espaço a ponto de se apropriar do espaço em que o acontecimento de origem se realizou. (VALLE, 2007, p. 14)

O espaço da cena é a rua, o trânsito. Nenhuma rua específica, ou exatamente a rua comum àquelas que o espectador conhece. Pra isso, importa que nada em particular na cena salte aos olhos e a distingua. Não há o que se deva perceber de diferente nos carros. Nada que vá desviar a função de ancoragem da imagem. O próprio desfoque afasta uma atenção que se concentraria nesses elementos.

Essa passagem revela uma retórica do telejornal que o conecta à visão tradicional que se tem do jornalismo, a de que ele se presta a falar sobre o mundo. A repórter está relatando os fatos, revelando sua presença concreta nesse mundo onde checou as informações. Ao mesmo tempo, percebemos como as características da imagem aproximam-na de certa forma à visão de uma televisão autorreferencial. Ao apagar as particularidades do local, a matéria transforma aquela rua em uma rua qualquer a ser usada pela matéria em benefício de sua lógica. Ao oferecer aquela rua à familiaridade do espectador, a cena constrói um mundo a ser habitado por esse espectador.

Uma sequência de imagens da matéria do dia 19 também nos surge como interessante como exemplo de imagens altamente codificadas. Depois de mencionar casos que comprovariam a mistura de negros e brancos na sociedade brasileira (o candomblé e o samba), a voz da repórter coloca: “Por toda a história, as culturas se misturaram. O povo então, nem se fala. Hoje, negros e pardos somam a metade dos brasileiros, segundo o IBGE.” (ESTATUTO, 19 de maio de 2009) Enquanto a fala se desenvolve, vemos vários segmentos que mostram aglomerados de pessoas andando pelas ruas. A figura de casa pessoa que passam na multidão tem a mesma vagueza e a mesma falta de gravidade que os carros do exemplo anterior. A breve sustentação de cada segmento de imagem-tempo tampouco promove a massa a um grupo de indivíduos autônomos. O que vemos (ou o que devemos ver) é justamente o aglomerado, a indistinção de cada um no meio dos outros, o “povo” e a “mistura” da fala.

O exemplo parece-nos ideal para dizer de como essas imagens codificadas não são usadas mesmo para a representação de particularidades, contingências, para revelar aquilo que a relação câmera-mundo produziu de único. Elas são usadas em função da narrativa para representar conceitos (ou um conjunto deles) que apontam para muito além das próprias imagens. Se é pela imagem que os conceitos são acionados (com a participação ou não da narração), não é nela que eles se realizam, e sim no espectador. É ele que poderá estabelecer as ligações, preencher o raciocínio.

Em seguida na matéria, quando já verificamos pela imagem o que ela nos diz verbalmente, que o povo se misturou, a fala da repórter provoca: “Mas um projeto que está na Câmara dos Deputados quer criar um estatuto para dar tratamento diferenciado a essa população em todas as áreas.” (ESTATUTO, 19 de maio de 2009) Nesse momento, do meio do aglomerado de pessoas da rua, surge a figura do prédio do Congresso Nacional, tomando progressivamente o espaço do quadro, impondo-se na cena, sobre as pessoas, diante do espectador.

A figura do Congresso Nacional convoca um conjunto de associações que já são culturalmente difundidas. Ela sugere um conjunto de idéias, como Estado, legislativo, decisões, ordem, Brasília, etc. No contexto em que foi aplicada, o Congresso é colocado como aquele que vai coontra a mistura de brancos e negros, de injustamente criar uma separação ali onde ele se pronunciou. Aos conceitos mencionados antes podem se associar, então, as idéias de arbitrário, autoritário, antidemocrático. A partir disso, é interessante verificar que a codificação é, antes de tudo, um gesto, um uso que se faz das imagens, tanto de uma instância que produz as imagens quanto de uma instância que constrói sentidos a partir da relação com elas.

Podemos resumir algumas características comuns em todos os exemplos levantados, que funcionam em maior ou menor medida em cada um deles. Essas imagens têm suas manifestações individuais transformadas em conceitos (ou um grupo deles); elas convocam imaginários, estereótipos e idéias do senso comum; elas também convocam conceitos afirmadas recorrentemente por outras representações midiáticas; de representações de um mundo *a priori*, essas imagens passam a ser

representações de um mundo instaurado pela televisão; a codificação dessas imagens diz de um uso que se faz delas.

O que essa formulação nos permite concluir é que para esse tipo de imagem, o espectador aparece como peça fundamental. É ele quem, ao se relacionar com elas, reconhece e estabelece os significados, quem abstrai associações e os atualiza, que reconhece os estereótipos e as representações acumuladas em seu repertório, e, por fim, é nele que o mundo instaurado pela televisão é autenticado. Portanto, se a codificação pode ser encarada como uma forma de controlar as imagens e os sentidos a serem feitos delas para que nada escape ao controle, deve-se destacar que ela sobrevive exatamente em função daquilo que escapa à imagem, aquilo que está no espectador e dele depende.

Nesse sentido, o conceito de contato apresentado por Eliseo Verón nos parece aqui de extrema pertinência. No novo tipo de televisão que se configura, que tira de um mundo a priori sua base de referencialidade e tende a impor um modo próprio de falar das coisas, ela se torna totalmente dependente da confirmação do espectador para sua autenticação. Com “un cambio del dispositivo de enunciación, el lugar reservado al destinatário há cambiado también correlativamente” (VERON, 2001, p. 22). Para Verón, o contato é o suporte último da informação televisiva. A estreita relação da imagem da tevê com seu espectador constitui um “espaço liminar” que estabelece uma continuidade do espaço do vídeo e o da casa. É no momento em que o repórter olha para quem está em casa que o contato se concretiza com maior proeminência, fazendo do repórter uma espécie de gerente do contato, convidando o espectador a experimentar a televisão.

Se a tentativa de controlar os sentidos a serem obtidos das imagens na televisão passa necessariamente pelo espectador, nos deparamos com um empasse. Sob a perspectiva de Verón, o telespectador surge como um lugar de crise para a televisão. A partir disso, qualquer afirmação como a de Comolli sobre o controle televisual sobre suas imagens deve ser relativizada.

Lo que está en juego em el contacto es el acercamiento o el alejamiento, la confianza o la desconfianza. Em el fondo, lo esencial no es tanto lo

que me dice o las imágenes que me muestra (que recibo frecuentemente de una manera distraída); lo esencial es que el este allí em el lugar de la cita, todas las noches, y que me mire a los ojos. (VERON, 2001, p. 23)

Além disso, de acordo com as noções sobre a televisão de Casetti e Odin (1990), cada vez mais a relação comunicacional torna-se individualizada, não tratando o público mais como um coletivo, mas como uma coleção de indivíduos. Nessa relação, a televisão busca fazer parte do cotidiano de cada pessoa, construir uma lógica de enunciação individualizada e promover um lugar de interação. Essa relação de proximidade entre a tevê os indivíduos faz com que o contanto seja muito importante. Como afirma Verón, a própria noção do que é real dependerá da relação dos indivíduos com a imagem.

Se os critérios de autenticação daquilo que é visto dependem de cada espectador, afirmar por certo o efeito que as imagens terão é sempre um risco. O espectador concreto das duas matérias do Jornal Nacional aqui tomadas, ou de quaisquer outras, pode o tempo todo questionar aquilo que vê, problematizar o mundo representado. Em última instância, pode negar o que a matérias mostram como real.

Finalmente, se esse tipo de leitura da imagem televisiva pode ser feita, ela não deve ser tomada somente como uma denúncia da standardização e do controle deliberado das empresas telejornalísticas sobre aquilo que mostram. É preciso que haja consciência também de que há limitações e constrangimentos produtivos que cercam o telejornalismo e, conseqüentemente, suas imagens. Tal consciência, ainda que não venha em função de justificar uma visão acrítica sobre o telejornalismo, revela a complexidade que é lidar com todas essas questões.

Referências bibliográficas

CASSETI, Francesco; ODIN, Roger. “De la paléo- à la néo-télévision. Approche sémio-pragmatique”. *Communications*, n 51. 9-26, 1990.

COMOLLI, Jean-Louis.. Fim do fora-de-campo? In: Catálogo do ForumDoc.BH. Belo Horizonte: Filmes de Quintal/Fafich. 2006.

COMOLLI, Jean-Louis. Ver e Poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. 1. ed. Belo Horizonte: Editora ufmg, 2008.

ESTATUTO da Igualdade Racial. Jornal Nacional, Rio de Janeiro: Rede Globo, 13 maio 2009. Programa de tv.

ESTATUTO da Igualdade Racial. Jornal Nacional, Rio de Janeiro: Rede Globo, 19 maio 2009. Programa de tv.

ECO, Umberto. “Tevê: a transparência perdida”. In: ECO, Umberto. Viagem na irrealidade cotidiana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 182-204.

FECHINE, Yvana. Tendências, usos e efeitos da transmissão direta no telejornal. In:

LEAL, B. S. . A experiência do telejornal: a âncora naturalista. Revista FAMECOS, v. 36, p. 54-60, 2008.

LEAL, Bruno. Reflexões sobre a imagem: um estudo de caso. Revista E-compós, nº5, abril de 2006. Disponível em www.compos.org.br. Acessado em 10/02/2008

LEAL, B. S. ; VALLE, F. P. . O telejornalismo entre a paleo e a neotevê. Contemporânea (Salvador), v. 6, p. 10, 2008.

VALLE, Flávio Pinto. . Reflexões sobre o papel da Passagem no Telejornalismo. In: XII Congresso da Comunicação na Região Sudeste / V Encontro Regional de Comunicação, 2007, Juiz de Fora. Intercom Sudeste 2007 - Mercado e Comunicação na Sociedade Digital, 2007.

VERÓN, Eliseo. El cuerpo de las imágenes. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2001.

A construção da denúncia no *Proteste já*

Rafael Azevedo

Introdução

A discussão que aqui será levantada faz parte do desenvolvimento de uma pesquisa em curso que resultará na feitura de um trabalho de conclusão de curso em Comunicação Social. Vale dizer que esse trabalho se situa nas discussões que se insere no projeto do Gris (Grupo de Pesquisa em Imagem e Sociabilidade) da Universidade Federal de Minas Gerais.

Um homem vestindo terno e gravata pretos e óculos escuros caminha em um lugar pouco iluminado e indistinto, vemos ao fundo um muro e um tipo de torre vigia de observação e alguns postes com suas lâmpadas acesas. Ele, então, vê estampado nas nuvens a projeção de um megafone no que começa a tocar uma trilha sonora bem agitada acompanhada de um som de sirene. O sujeito começa a correr desesperadamente na direção de algo de que não sabemos, até que, finalmente, ele chega a um corrimão e, como um bombeiro, o agarra e escorrega até ter acesso ao interior de um tipo de nave situada no plano inferior. Essa nave, de cor preta, encontra-se flutuando e tem o formato de uma mosca mexendo constantemente suas asas.

Apesar de tudo indicar que a cena descrita faz parte da composição de um filme de ficção científica protagonizado por algum super-herói, trata-se da vinheta de abertura do quadro *Proteste já* que faz parte do *Custe o que custar (CQC)*, programa de tevê que

estreou em março do ano passado na Rede Bandeirantes transitando com facilidade pelos domínios da produção jornalística e humorística da televisão.

O entretenimento, a informação e o popular na tevê

No meio televisivo, a transição entre entretenimento e informação, domínios aparentemente distintos na cultura midiática (sobretudo na produção jornalística) é algo que deve ser tomado não apenas como uma estratégia de produção mercadológica, mas também conseqüência de um fenômeno que marca as características desse meio na contemporaneidade⁶. Dessa forma, podemos enumerar uma série de produtos que nos confundem ao se configurarem usando elementos formais tanto do jornalismo quanto do entretenimento: *Casseta & Planeta Urgente!*, *Pânico na TV!*, *Furo MTV*, *Linha Direta* e outros.

Itânia Gomes (2009) vem observando tal fenômeno e aponta alguns caminhos interessantes para pensá-lo. Sem deixar de frisar que a relação entre *entretenimento* e *informação* não é nenhuma novidade, ela indica um conceito chave para pensar tal hibridismo na produção televisiva, sobretudo no jornalismo: *infotainment*. O neologismo sugere um embaralhamento de fronteiras dessas áreas presumivelmente distintas. Tal fenômeno é tido como resultado das grandes mudanças ocorridas no sistema global de comunicação que gerou, segundo a autora, quatro tendências básicas na produção televisiva:

desregulamentação; ampliação da concorrência, inclusive para fora dos espaços nacionais, em especial com o desenvolvimentos dos satélites; convergência de tecnologias e, portanto, o embaralhamento de fronteiras também entre os distintos *media* e distintas indústrias culturais; e, finalmente, a globalização. (Gomes, 2009, p. 5)

Dentro desse contexto, modificam-se as formas de produção que encontramos no meio televisivo. Assim, as emissoras, além de negociarem produtos prontos para irem ao ar,

⁶ Temos a consciência de que a tevê surgiu híbrida, entretanto notamos que esse caráter se intensifica de vinte anos para cá.

passaram a comprar o direito de produzir programas usando formatos inventados por outra emissora ou produtora. Como exemplo de tal fenômeno, temos o *Big Brother Brasil* (que chegou à sua 9ª edição no ano de 2009), o formato não é uma invenção da Rede Globo e sim da produtora *Endemol*. Tanto que foi negociado com vários canais de distintos países, ele é produzido em cada uma dessas emissoras chegando a ganhar até mesmo outros títulos.

Tal fato é um indício de que a televisão veio sofrendo diversas mutações para que conseguisse ganhar uma adesão maior do público. Vera França (2006), ao tratar da inserção de programas populares como um fenômeno de grandes proporções na produção televisiva brasileira desde os anos 90, indica que a tevê se encontra em uma constante negociação com o contexto social no qual se insere. Trata-se de “um *meio* que vem se recriando continuamente enquanto linguagem, passível de diferentes usos, alojando práticas distintas, acolhendo múltiplos discursos” (FRANÇA, 2006, p. 13).

Esses “múltiplos discursos” estão dispersos na sociedade e também negociam com os *media* para que consigam ganhar (tele)visibilidade. Portanto, a produção televisiva não é balizada apenas pelas lógicas comerciais; portadora de especificidades técnicas, este meio negocia com o contexto em que se encontra (representado pela audiência, pelas leis de regulamentação etc.).

O que queremos indicar é que a televisão não é um meio que influencia e é influenciado por diferentes instâncias. E, observando o quadro *Proteste já* do *CQC*, encontraremos diversas características que nos ajudem a dar conta desse caráter da televisão como uma interface negociadora. Nesse espaço se inserem diversos discursos que se encontram disputando um lugar nesse sol de raios catódicos.

O contexto atual da televisão brasileira

Buscaremos agora contextualizar o *CQC* dentro da produção televisiva contemporânea indicando a hibridização de gêneros como uma característica exemplar deste meio.

Como indicamos, a produção televisiva está repleta de produtos que possuem em suas composições a hibridização de gêneros. Podemos, até mesmo, encontrar uma dificuldade para classificar programas sob a égide de determinadas nomenclaturas. Um programa que nos serve de exemplo dentro dessa discussão é o *Fantástico* da Rede Globo. Podemos encontrar, em suas edições, matérias jornalísticas, entrevistas, documentários, encenações ficcionais, *reality shows*, videoclipes etc.

Uma tendência emergente que se mostra é algo que a revista *Rolling Stone* brasileira indicou como uma renovação do humor em nossa tevê (mesmo que seus protagonistas reverenciem os “grandes mestres” como Renato Aragão, Chico Anysio e outros). Programas como *Pânico na TV* da RedeTV! e *15 minutos* da MTV Brasil marcam esse fato. E apresentadores como Marcela Adnet (do *15 minutos*) tornaram-se bem conhecidos, ganhando visibilidade e alcançando sucesso até mesmo em outros meios e com outros produtos.

Outra característica contextual é a incidência de programas televisivos produzidos de acordo com formatações importadas. Uma breve observação das grades de programação das principais emissoras de TV brasileira indica tal fenômeno: a Rede Globo importou o formato do *Jogo Duro* da produtora já citada Endemol; o SBT tem em sua grade o programa *Supernanny* importado do canal inglês *Channel Four*; a Rede Record leva ao ar o *reality show* *Ídolos* da produtora *Fremantle Media*; na Band estreou em maio desse ano o programa *E24* da produtora argentina *Quatro Cabezas*⁷. A RedeTV! é uma exceção, não possui em sua grade nenhum produto que tenha uma formatação importada.

Outra questão que caracteriza a nossa produção televisiva recente é a inserção de programas chamados de *populares* ou *popularescos* é um verdadeiro fenômeno observado a partir dos anos 90. *Linha Direta* (Rede Globo), *Aqui Agora* (SBT), *Programa do Ratinho* (SBT), *Brasil Urgente* (Rede Bandeirantes) são exemplos possíveis de tais produtos. Carlos Araújo (2006), observando essa tendência, identifica uma série de características gerais do que é chamado de *popular* na TV: as produções passaram a dar ênfase à presença de pessoas comuns, preocupando-se exageradamente

⁷ Trata-se da mesma produtora detentora dos direitos do formato do *CQC*.

com os acontecimentos reais e também com fatos que permeiam a vida privada. Essas produções, em diversos casos, dão a ver acontecimentos polêmicos; se colocam, muitas vezes, como espaços abertos para denúncias vindas da audiência; seus apresentadores esbravejam contra a impunidade de instituições públicas ou de criminosos.

Lígia Lana (2009), observando o *Brasil Urgente* e a performance do seu apresentador, José Luís Datena, indica que a classificação de tais programas como *populares* ou *sensacionalistas* é algo que não dá conta da complexidade que eles carregam em suas formatações e construções discursivas. A autora prefere enquadrar seu objeto na classificação “telejornalismo dramático”

sem restringi-la aos “casos de polícia” (assuntos relativos aos crimes, às leis ou à segurança), levantando os tipos de caso que o programa (*Brasil Urgente*) traz, mas também ressaltando a busca pela proximidade com o dia-a-dia da cidade e a construção de contextos mais amplos. (LANA, 2009, p. 14)

Lembramos assim que a televisão brasileira passa, nas últimas duas décadas, a mostrar os acontecimentos que se inserem no cotidiano das pessoas comuns; sua intimidade e os acontecimentos ocorridos no bairro tornam-se material para a construção discursiva de programas que alcançam grandes índices de audiência. Dentro desse contexto podemos inserir ainda os *reality shows*, os programas “*divã*”, programas de auditório e outros.

Como veremos, o *CQC* encontra-se inserido nesse grande quadro carregando características marcantes tanto do telejornalismo convencional quanto programas humorísticos e ficcionais.

Piada e jornalismo: a construção da denúncia no *Proteste já*

O *CQC* fez sua estréia em rede nacional no Brasil em 17 de março de 2008, uma segunda-feira, por volta das dez e quinze da noite. O site da Rede Bandeirantes apresenta o programa como um tipo de resumo dos principais fatos que aconteceram

durante a semana que antecede cada edição, através de reportagens, matérias, entrevistas e outros quadros. Dessa forma, há coberturas de acontecimentos como jogos de futebol, lançamentos de livros, acontecimentos do âmbito político, do entretenimento etc.

O programa se configura a partir de um formato licenciado pela produtora argentina *Quatro Cabezas*. Além do Brasil, ele é produzido no Chile, em Portugal, na Itália, na Espanha, na própria Argentina, entre outros.

Segundo o site oficial, o *CQC* é um programa que se mostra inconfundível devido a duas características: o tom *irônico* dado aos assuntos enquadrados e a presença inconfundível dos “homens de preto”, os seus repórteres – sempre usando seus ternos pretos e óculos escuros - que compõem a equipe do programa. Nas primeiras semanas o programa não causou grande alarde no contexto televisivo (com o a média de 2 pontos de audiência na sua estréia); entretanto, rapidamente ele foi se tornando bem mais conhecido, chegando alcançar a média de 5 pontos de audiência em várias datas.

A equipe do programa é formada por repórteres que gravam os quadros que compõem o programa. Esses são elencados por três apresentadores que guiam ao vivo as edições de uma bancada, sendo eles: Marcelo Tas, Marco Luque e Rafinha Bastos (este último também apresenta reportagens); os repórteres são Rafael Cortez, Danilo Gentili, Oscar Filho e Felipe Andreoli.

O programa conta com uma série de quadros que são constantes nas suas edições como, por exemplo, o *CQCteste*, um tipo de *quiz* para personalidades famosas e o *Proteste já*, nosso objeto de estudo é um desses quadros.

O quadro é um tipo de matéria jornalística apresentado por Rafinha Bastos, seu conteúdo é composto de *denúncias* vindas do próprio público do programa que se relacionam a problemas que afetam os cidadãos⁸. Esses desvios são praticados por pessoas físicas, por instituições privadas ou por instituições públicas.

⁸ Após cada edição do *Proteste já* aparece um endereço de email na tela que é utilizado como o canal para as denúncias que, porventura, pode vir a ser matéria para a construção de alguma edição do quadro.

Buscando estabelecer um recorte para compor a amostra de nosso estudo, escolhemos tratar das matérias que estejam relacionadas a desvios do poder público. O repórter que guia o quadro é Rafinha Bastos.

A observação do objeto nos fez organizar o quadro segundo os seguintes elementos composicionais: *encenações*, *entrevistas com anônimos*, *entrevistas com sujeitos identificados* e *entrevista com representantes da instância responsável pelo problema*.

O que chamamos de *encenação* dentro do *Proteste já* são cenas ficcionais de duração variada que têm Rafinha Bastos como ator principal. Ele chega a usar figurinos e fantasias. Há também o uso de trilhas e efeitos sonoros que ajudam a compor um ambiente ficcional, além de aparecerem atores.

Essas pequenas cenas vão ao ar, sobretudo, no início de cada edição do quadro e se relacionam de alguma forma ao assunto que será tratado no dia. A edição do dia 28/05/2008, que trata da suspeita do superfaturamento na compra de alimentos para escolas públicas da prefeitura de Mairiporã, tem duas encenações. Em uma delas, Rafinha atua no seu próprio papel: ele está em sua casa vendo tevê quando sua companheira chega e o convida para irem juntos ao supermercado; Rafinha diz que não quer ir. Ela, então, pega uma grande quantia de dinheiro para fazer as compras e, quando ela volta, não traz quase nenhum produto. Na outra encenação, Rafinha faz o papel de um mágico, uma música típica de circo toca ao fundo enquanto ele narra um truque: três crianças colocam três reais nas mãos do mágico para que sejam compradas três maçãs. Entretanto, o mágico entrega aos compradores apenas uma maçã.

Essas interpretações não simulam um acontecimento real narrado pelos entrevistados ou pelo repórter. Elas colocam o problema do desvio de dinheiro dentro de situações cotidianas para mostrar o desvio que está ocorrendo em uma instituição pública. Não é uma simulação de algum acontecimento ocorrido no mundo real.

É comum no discurso jornalístico que se busque mostrar como os sujeitos comuns são afetados pelos fatos narrados. Assim, as *entrevistas com anônimos*, que se configuram a

partir de conversas que Rafinha trava durante a edição com indivíduos não identificados por legendas ou tarjas, são feitas para mostrar como o problema ali representado afeta a vida das pessoas. Na mesma edição que nos serviu de exemplo, Rafinha pergunta a algumas mulheres como está a merenda das escolas de Mairiporã:

Rafinha Bastos: Como é que tá a merenda aqui de Mairiporã?

Anônima: Tá péssima, péssima, péssima, péssima. As criança nem tá conseguindo mais comer essa merenda.

Rafinha Bastos: Má por quê?

Anônima: Parece comida de porco...

A fala dessa mulher é como que uma prova de que o que a prefeitura dessa cidade está fazendo é um problema que afeta a vida dos cidadãos e por isso deve ser resolvido o quanto antes.

É bom termos a consciência de que o enquadramento dado ao problema retratado supõe que a instância responsável é culpada pelo que está sendo narrado. A partir disso, parece ser claro que o *Proteste já* escolhe um ponto de vista a ser defendido, um tipo de enquadramento a ser dado em cada matéria. Esse ponto de vista se materializa tanto nas falas dos entrevistados (identificados ou não) como nos discursos do repórter.

As *entrevistas com pessoas identificadas* se diferenciam no sentido de que é a partir da fala desses sujeitos que o quadro monta sua acusação com uma maior propriedade. Esses sujeitos são, na maioria dos casos, especialistas que mostram conhecerem bem o problema que está ali sendo narrado (eles são identificados através de legendas que aparecem na parte inferior do quadro). No caso da edição sobre o superfaturamento em Mairiporã, Rafinha conversa com dois vereadores da cidade que explicam o que está acontecendo, eles chegam a mostrar documentos para provar que o superfaturamento na compra de alimentos para escolas públicas é algo real e problemático naquela cidade. É válido dizer que o tempo de fala dado a esses entrevistados é bem maior do que o tempo de fala dos anônimos.

Ao fim de cada edição, o repórter tenta entrevistar algum *representante da instância acusada*. No exemplo de Mairiporã, Rafinha entrevistou a Secretária Adjunta de Educação e Cultura, Edlene Aparecida. A conversa com ela é permeada de acusações apoiadas em informações que foram levantadas durante as outras entrevistas.

Quando Rafinha se encontra com esses entrevistados já houve durante o quadro a construção de toda a acusação. O entrevistador, então, chega à instância acusada com um discurso carregado de argumentos para condená-la e cobrar dela algum tipo de atuação reparadora. O uso, durante essas conversas, de trilhas sonoras que lembram filmes de suspense, cria um clima de tensão.

Ponto de chegada: o nosso problema

Após essa aproximação com o nosso recorte podemos definir de maneira sucinta o problema de pesquisa que guia a nossa pesquisa.

As edições que escolhemos analisar do *Proteste já* estão ligadas a denúncias de problemas relacionados ao poder público. Percebemos que o quadro tenta, de certa forma, dar uma “lição de moral” nas instituições responsáveis. Ou seja, o repórter Rafinha Bastos parece querer mostrar através do quadro como as instituições públicas brasileiras estão funcionando de maneira incorreta devido a uma série de negligências.

Vemos então que o quadro se posiciona frente ao problema retratado. Esse posicionamento se configura através das falas dos entrevistados que aparecem nas edições. Suas falas são editadas para que se construa a narrativa do problema e uma acusação plausível de ser defendida.

Essa acusação será feita contra um órgão público responsável pela solução do problema. As falas e informações levantadas nas outras entrevistas são retomadas para acusá-lo e cobrar uma solução dele. Vale lembrar que essa instituição se mostra personificada em alguém que ocupa algum cargo representativo.

Observando tais características podemos, então, chegar ao nosso problema: como os posicionamentos dos entrevistados do *Proteste já* ajudam a configurar uma narrativa que cobra uma determinada forma de atuação das instituições públicas? Acusar alguém de algo é se posicionar: o *Proteste já* defende um ponto de vista e constrói uma idéia do que é incorreto no funcionamento de determinadas instituições no nosso contexto social. Buscaremos então entender o que é esse “incorreto” (e, por conseqüência, o que é correto) que se configura nas falas, sobretudo, dos entrevistados que são identificados nas edições.

Vale lembrar também que o tom, o modo de lidar com os problemas denunciados, é carregado de humor e sarcasmo. Isso aparece nas perguntas de Rafinha Bastos e no uso de uma série de efeitos audiovisuais (tais como quando o nariz do entrevistado cresce enquanto ele conversa com o repórter). Essa especificidade é, inclusive, uma característica do *CQC* – um programa que trata de assuntos sérios, mas que usa do humor para lidar com eles, Marcelo Tas chega a dizer que o que eles fazem é um “jornalismo moleque”. É esse caráter que gera dúvidas como “O *CQC* faz jornalismo ou humor?”. Arriscamos responder que ele faz as duas coisas, além de mostrar com clareza que o embaralhamento da fronteira que separa a informação do entretenimento é uma realidade na televisão.

Bibliografia

ARAÚJO, Carlos Alberto Ávila. Dramas do cotidiano na programação da TV brasileira. In: FRANÇA, Vera. (Org.). *Narrativas televisivas: programas populares na TV*. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006, p. 47-68.

FRANÇA, Vera. A TV, a janela e a rua. In: _____. (Org.). *Narrativas televisivas: programas populares na TV*. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. p. 13-45.

GOMES, Itânia M. M. . O Infotainment na Televisão. In: 18º Encontro Anual da Compós, 2009, Belo Horizonte. 18º Encontro Anual da Compós. Belo Horizonte : PUC MINAS, 2009. (Disponível em http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1154.pdf acessado no dia 26 de junho de 2009).

LANA, Lígia Campos de Cerqueira. *Para além do sensacionalismo: uma análise do telejornal Brasil Urgente*. Rio de Janeiro: E-papers, 2009.

PRADO, Miguel Arcanjo. Humor do “CQC” dobra a audiência da Band. Folha Online, 27 de maio de 2009. (Disponível em www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u405829.shtml acessada no dia 23 de junho de 2009).

TÁ RINDO de quê? In: *Rolling stone do Brasil*. São Paulo: Spring, n.27, dez., 2008, p. 83-103. (Especial comédia).

Sites consultados:

www.band.com.br

www.rederecord.com.br

www.redetv.com.br

www.sbt.com.br