



Reflexões teóricas sobre o gênero documentário na TV Pública a partir do programa *Balançando o Ganzá*¹

Júlio Arantes Azevedo²

Jean-Charles Jacques Zozzoli³

Universidade Federal de Alagoas – Maceió, Alagoas

Resumo

Este trabalho diz respeito ao gênero audiovisual documentário e está inscrito no campo teórico de Mídia e Linguagem, apoiando-se em estudos das mídias em uma perspectiva discursiva, na análise do discurso filiada à Bakhtin e M. Pêcheux, e na economia política da comunicação. Trata da construção do discurso midiático numa perspectiva dos gêneros discursivos, tendo como suporte o programa temático sobre cultura popular *Balançando o Ganzá*, veiculado pela TV Educativa de Alagoas, que é estruturado dentro do gênero documentário.

Palavras-chave

Documentário; gêneros discursivos; discurso; autoria.

Introdução

A produção televisiva alagoana carece de estudos aprofundados que dêem conta da complexidade dos processos midiáticos que a constroem. Nossa avaliação parte do pressuposto de que os estudos na área de linguagem são imprescindíveis para a compreensão destes processos, suas condições de produção, o entendimento de sua prática diária no seu ambiente de produção.

Este estudo trata de uma investigação acerca do gênero documentário, tendo como suporte o programa *Balançando o Ganzá* (2003-2006), veiculado na TV Educativa de Alagoas. O programa constitui um dos maiores acervos audiovisuais sobre a cultura popular do Estado de Alagoas, tendo documentado grande parte das manifestações da cultura popular alagoana em suas 36 edições. *Balançando o Ganzá* é uma das iniciativas ímpares na produção audiovisual alagoana, no sentido de que teve como proposta relatar a cultura popular de Alagoas a partir dos depoimentos de seus

¹ Trabalho apresentado no NP Audiovisual do IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística - PPGLL UFAL; especialista em Processos Midiáticos e Novas Formas de Sociabilidade, do Curso de Comunicação Social da UFAL; bacharel em Comunicação Social (habilitação em Jornalismo) UFAL; pesquisador do Grupo Comunicação Multimídia (COMULTI-UFAL).

³ Orientador do trabalho, professor Dr. do Curso de Comunicação da Universidade Federal de Alagoas, Coordenador do GP Publicidade e Propaganda da Intercom.



próprios executores – mestres de folguedos, artistas plásticos, artesãos, entusiastas da cultura popular.

Apesar de possuir características próprias – em um primeiro momento, com a apresentação e consultoria do folclorista Ranilson França e, após seu afastamento, constituído unicamente a partir de depoimentos (complementados, quando necessário, por cartelas informativas, pós-produção de arte etc.), o programa se enquadra no *gênero documentário*. Neste sentido, a proposta de divulgar e dar voz aos personagens da cultura popular alagoana configura-se numa marca permanente do programa.

Além de contar com a consultoria citada, caracterizam o processo de produção do programa as decisões coletivas – com a participação pontual do diretor – desde a concepção da pauta até a sua finalização (edição e pós-produção), o que suscita uma discussão sobre a *autoria* – tentamos esclarecer até que ponto tal característica revela o olhar da equipe de produção ou da formação ideológica em que eles se inscrevem enquanto sujeitos.

A escolha deste objeto de estudo propõe uma investigação inédita sobre a comunicação em Alagoas, que é dar conta de um gênero ainda incipiente neste estado, o documentário. De nossa perspectiva, uma pesquisa fundada no estudo dos gêneros discursivos – especialmente do gênero documentário, aliada aos pressupostos teóricos da Filosofia da Linguagem bakhtiniana e da Análise do Discurso de linha francesa, é indispensável para desvelar estas questões.

Rotinas Produtivas na TV Pública

Uma das questões fundamentais para compreender o processo de construção discursiva no programa *Balançando o Ganzá* é a sua *rotina produtiva*. Trata-se de conhecer o funcionamento próprio das condições materiais de produção do produto midiático e as práticas que tais condições possibilitam e/ou limitam.

É preciso avaliar que existem condições objetivas que são colocadas à produção audiovisual jornalística, que influenciam na construção destes gêneros. Estas rotinas, portanto, “se estabelecem pelas/nas *macroestruturas* e se refletem na *microestrutura*” (MORAIS; BEZERRA. 2004, p.132), em que

a *macroestrutura* representa o conjunto de orientações e limitações definidas por empresas – sejam elas de comunicação e/ou de outra natureza – que acabam por influenciar os produtos jornalísticos.

A *microestrutura*, por outro lado, pressupõe fatores intrínsecos ao ato de produzir, com todas as implicações objetivas e subjetivas decorrentes de um



processo criativo, considerando o formato e o suporte de cada um dos produtos finais.

Para compreender como a macroestrutura em que o programa se insere se reflete no resultado final do que é produzido, é necessário proceder a uma breve análise do processo histórico que possibilitou as condições de produção do programa. No caso deste objeto de análise, deve-se considerar como macroestrutura uma TV Pública, de financiamento estatal, que foi reaberta, depois de anos de inatividade, para dar vazão à demanda de divulgação das ações do Governo do Estado, que estava em conflito político com os empresários da mídia local. Entretanto, para se adequar à legislação e dissimular os objetivos reais da implantação do canal de TV, programas de cunho educativo-cultural foram desenvolvidos na emissora.

As condições de produção das rotinas produtivas não são criadas “do nada”, mas constituem-se em processos históricos que deságuam naquele momento específico que se está analisando. A microestrutura, portanto, é afetada em maior ou menor grau pelas condições de produção que se impõem.

No seu micronível, isto é, na produção em si, cada etapa do processo que compõe o documentário é marcada por estas condições de produção. No caso do programa analisado, identificamos imediatamente uma característica típica da produção televisiva: a estrutura produção-captação-edição, cada uma desempenhada por um profissional, ou ainda com um dos profissionais desempenhando mais de uma função, similar à rotina produtiva de um telejornal (produtor-repórter-editor).

Outra característica importante do programa é que não há uma dedicação exclusiva do diretor ao programa, uma vez que ele é responsável por outras produções da emissora. Neste caso não há um ponto de vista que se exerça verticalmente, ou melhor, individualmente sobre o resultado final de cada edição do programa.

A autoria como característica essencial do documentário

Ainda que, em linhas gerais, as produções jornalísticas audiovisuais (reportagens e documentários) tratem da realidade objetiva, é preciso reconhecê-los como uma construção, um olhar sobre esta realidade. O estudo desenvolvido por Melo (2002, p. 6-7) é bastante claro neste sentido, quando diz que a produção jornalística audiovisual é “um processo ativo de fabricação de valores, significados e conceitos, pois, qualquer relato é sempre resultado de um trabalho de síntese, que [...] pode variar dependendo da posição ideológica, social, cultural do sujeito que enuncia”.



Seguindo este raciocínio, Melo (2002) vai dizer que a *autoria* é a característica essencial do documentário, ao afirmar que

O documentário é, portanto, uma obra pessoal; mais do que isso, é um gênero essencialmente autoral, sendo absolutamente necessário e esperado que o diretor exerça o seu ponto de vista sobre a história que narra. É impossível ao documentarista apagar-se. A subjetividade e a ideologia estão fortemente presentes na narrativa do documentário, oferecendo representações em forma de texto verbal, sons e imagens. [...] sustentamos que a noção de caráter autoral se liga, essencialmente, ao modo como no filme estão organizados os elementos que o compõem (texto verbal, imagens e sons) e que se adequam à apresentação de um determinado ponto de vista.

A particularidade de nosso objeto de análise coloca a necessidade de repensar este conceito. Na medida em que cada edição do programa é realizada a partir não do ponto de vista do diretor, mas da junção dos pontos de vista de toda a equipe, que concebe o tema coletivamente e executa individualmente cada etapa (produção-captação-edição), imprimindo aí as marcas de cada ponto de vista particular, não podemos afirmar categoricamente, como faz a autora, que a autoria remeta ao ponto de vista do diretor/documentarista.

Frente a essa particularidade do objeto analisado, dizemos que a coerência discursiva está no alinhamento dos diversos pontos de vista individuais a uma determinada formação discursiva em conflito com outras formações discursivas (PÊCHEUX, 1997), isto é, ao dialogismo tal como definido por Bakhtin (2006). A suposta diversidade de pontos de vista não escapa ao funcionamento dialógico da formação do sujeito quando se precisam definir conceitos (como por exemplo cultura popular), valoração (o que é e o que não é importante ser dito ou selecionado nos diversos dizeres durante o processo de edição) etc. É preciso ter claro que é a materialidade que explica o discurso, e não o contrário.

Usando a figura do *locutor* para se referir ao autor de um determinado enunciado complexo (um romance ou um documentário, por exemplo), Bakhtin fala da impossibilidade de um autor *a priori*, único responsável pelas idéias que são postas para receptor (não se deve esquecer aqui que o receptor definido por Bakhtin tem sempre uma atitude responsiva-ativa para com o que lhe está sendo transmitido). Como a comunicação só pode ser de natureza dialógica,

O próprio locutor como tal é, em certo grau, um *respondente*, pois não é o primeiro locutor, que rompe pela primeira vez o eterno silêncio de um mundo mudo, e pressupõe não só a existência do sistema da língua que utiliza, mas também a existência dos enunciados anteriores –



emanantes dele mesmo ou do outro – aos quais seu próprio enunciado está vinculado por algum tipo de relação (fundamenta-se neles, polemiza com eles), pura e simplesmente ele já os supõe conhecidos do ouvinte. Cada enunciado é um elo da cadeia muito complexa de outros enunciados. (Bakhtin, 1992 p. 291)

Em outras palavras, a coerência que o documentarista imprime à sua produção não nasce de suas próprias decisões. A coerência está (e só pode estar) na exterioridade. Ela não é interna, nem ao gênero em si, nem a um ponto de vista individual. A coerência discursiva é social. Em última análise, concordamos que a autoria é uma característica essencial do documentário. Entretanto, deslocamos a sua origem do ponto de vista do sujeito para a exterioridade, para o interdiscurso que o constitui.

Outro problema que identificamos na concepção de autoria enquanto *ponto de vista pessoal do documentarista* está no que pode se tornar a relativização da realidade objetiva. Ramos (2001) aponta bem para esta preocupação sobre o discurso documentário. Para além da necessidade de observar a impressão da subjetividade no discurso documentário, é importante considerar, dentro de uma proposta marxista do discurso, a evidente existência da realidade objetiva. Tal proposta tem como fundamento partir da realidade objetiva para explicar o discurso, e não o contrário (explicar a realidade objetiva por meio do discurso), como já dissemos.

Vejamos que Ramos avança na análise de como esta subjetivação e objetivação do real, na forma do discurso documentário, é percebida ativamente pelo espectador, partindo do conceito de *indexação*, que a nosso ver não escapa da discussão de gênero que abordamos no início deste capítulo. Ele explica que

Por indexação, entenda-se um conceito que aponta para a dimensão pragmática, receptiva, do documentário. A idéia é que, ao vermos um documentário, em geral temos um saber social prévio, sobre se estamos expostos a uma narrativa documental ou ficcional. Como espectadores, fruimos a narrativa em função deste saber prévio. Novamente aqui, o logro do espectador é possível, mas está longe de se constituir regra. (...) Na ampla maioria dos casos, efetivamente, sabemos o que significa uma narrativa documental, que tipo de imagens contém, e reagimos, enquanto espectadores, a este saber. Socialmente, uma série de procedimentos nos informam o tipo de narrativa a que estamos tendo acesso. Também aqui, é razoável afirmar que o estatuto de documentário ou ficção, que a narrativa adquire socialmente, em geral *coincide com os objetivos dos realizadores do filme*. (idem, p. 6-7 – grifos nossos)

A perspectiva discursiva que propomos, baseado no que precede, caminha agora para uma análise da relação, intrínseca aos gêneros audiovisuais – e neste trabalho



especificamente do gênero documentário, entre palavra (no sentido de discurso verbal) e imagem.

Considerações sobre a relação palavra/imagem

Ao definir o documentário como um gênero discursivo e reconhecer-lhe as suas características, pensamos ser fundamental uma reflexão a respeito da relação *palavra/imagem*, que consiste em característica essencial do gênero – a materialidade do gênero documentário é *audiovisual*. Esta afirmação, ainda que óbvia, é de grande importância para pensar o documentário da maneira que estamos propondo – de uma maneira geral, estamos tratando de qualquer produção audiovisual, posto que o que segue não se aplica somente ao gênero documentário ou ao objeto específico de análise deste trabalho.

Desde o surgimento dos primeiros estudos sobre a produção midiática audiovisual, a preocupação com esta relação palavra/imagem percorre caminhos e teorias diversas, sendo indispensável, portanto, situar aquele posicionamento de que se está tratando nesta pesquisa. Assim, tentaremos expor e dialogar, ainda que brevemente, com algumas destas abordagens, buscando ao final contextualizar toda a discussão com a concepção de gênero discursivo que desenvolvemos anteriormente.

De início, apresentamos aquilo que, acreditamos, constitui grande parte do pensamento *lato* desenvolvido durante as primeiras reflexões da produção audiovisual. Em um trabalho que se pretende muito mais técnico do que teórico⁴, voltado para a produção de vídeos empresariais e/ou institucionais, Serra enfatiza que

O roteirista deve ter em mente que a ênfase de qualquer vídeo deve estar na imagem. A palavra é um instrumento *auxiliar*. Não há nenhuma boa razão para se prolongar um texto que pode ser expresso de forma mais objetiva. A dificuldade em aceitar este fato tem feito com que pessoas notoriamente competentes em literatura não tenham sucesso quando se trata de escrever para o vídeo. (...) Sem dúvida, os que “escrevem bem” são potencialmente bons roteiristas, desde que se abstraiam um pouco do poder da palavra – ou aceitem dividir esse poder com a imagem. (1986, p. 63)

Acrescentamos ainda, que boa parte deste pensamento constitui, até os dias atuais, a concepção geral dos profissionais das mídias audiovisuais como um todo. Paralelamente a esta pesquisa, viemos desenvolvendo um trabalho de produção televisiva onde tentamos aplicar os conceitos até agora expostos, ao que temos

⁴ Destacamos a impossibilidade de uma produção técnica que não seja essencialmente ideológica na primeira parte deste trabalho.



encontrado alguma dificuldade dos profissionais em abrir mão da primazia deste “poder” da imagem.

Isto é particularmente importante, uma vez que percebemos que mesmo os sujeitos que estão colocados na instância de produção da mídia não estão absolutamente livres de compartilhar do pensamento lato de seu próprio trabalho. Neste sentido, consideramos válido refletir sobre categorização dos efeitos da imagem, proposta por Charaudeau, quando diz que

A imagem é suscetível de produzir três tipos de efeitos: um efeito de *realidade*, quando se presume que ela reporta diretamente o que surge no mundo; um efeito de *ficção*, quando tende a representar de maneira analógica um acontecimento que já passou (reconstituição); um efeito de *verdade*, quando torna visível o que não o era a olho nu (mapas, gráficos, macro e micro tomadas de imagem em *close-up*, que, ao mesmo tempo, desrealizam e fazem penetrar o universo oculto dos seres e dos objetos). (2006, p.110-1)

Dos três efeitos destacados pelo autor, chamaremos atenção ao *efeito de realidade* e ao *efeito de verdade*. Dentro das redações de TV, ainda que seja possível o debate sobre a veracidade ou não desta afirmação, apoiada ou não em pressupostos científicos, qualquer objeção se cala quando o diretor, o editor, o repórter ou quem quer que seja, pergunta “onde estão as imagens que mostram/provam aquilo que se está dizendo?”. Tal é o efeito que tem guiado o pensamento dominante das instâncias de produção. Charaudeau expõe com muita propriedade que

Acreditando-se ou não, não é possível escapar à impressão de transparência da imagem (principalmente quando se trata de transmissão ao vivo da televisão). A imagem nos traria a realidade tal como ela existe, em sua autenticidade (...). Pode-se contestar essa transparência, mas é difícil ir de encontro à crença popular de que somos todos cúmplices: a imagem reproduz fielmente a realidade. (idem, p. 255)

Se tomarmos, então, estas afirmações colocadas sem uma reflexão apropriada, teremos nos limitado a não ultrapassar o senso comum. Já está claro que existiu (e existe) uma tentativa clara de dar à imagem um status de poder inquestionável, representado pela sua suposta transparência. Arriscamos dizer que a auto-afirmação de poder das mídias audiovisuais é absolutamente necessária para a sua subsistência, visto que, no momento em que elas surgem, a imagem sempre presente é a única coisa que lhe difere dos demais suportes midiáticos. Trata-se de uma espécie de mecanismo de sobrevivência, uma auto-proclamação do tipo “Vejam, a verdade/realidade está aqui!”.



Barthes, ainda pensando na relação entre a fotografia e o texto de jornal impresso, já contestava esta aparente transparência da imagem. O princípio fundamentalmente contestado pelo autor é o de que a imagem seria a representação fiel da realidade que ilustraria a palavra. Para ele a imagem não denota a realidade, mas justamente o contrário, haveria tão somente a conotação do real, apoiada fundamentalmente em sua relação essencial com o texto. Entretanto, “a conotação já não é vivida senão como a ressonância natural da denotação fundamental constituída pela analogia fotográfica; está-se então em face de um processo caracterizado de naturalização do cultural” (In: LIMA, 2000, p. 335). Na opinião do autor, na relação texto/imagem,

O texto constitui uma mensagem parasita, destinada a conotar a imagem, isto é, a lhe insuflar um ou vários significados segundos. Dizendo de outra forma, e isso é uma inversão histórica importante, a imagem já não *ilustra* a palavra; é a palavra que, estruturalmente, é parasita da imagem. (...) o texto torna pesada a imagem, enxerta-a de uma cultura, de uma moral, de uma imaginação. (idem, p. 334)

Posto que a imagem e o texto são percebidos pelo sujeito, em sua reflexão, Barthes parte do que seria a percepção para compreender a relação texto/imagem. Diz o autor que

Se, segundo certas hipóteses de Bruner e Piaget, não há percepção sem categorização imediata, a fotografia é verbalizada no momento mesmo em que é percebida; ou melhor ainda: ela só é percebida verbalizada (ou, se a verbalização tarda, há desordem da percepção, interrogação, angústia do sujeito, traumatismo, segundo a hipótese de G. Cohen-Séat a propósito da percepção fílmica). Nessa perspectiva, a imagem, apreendida imediatamente por uma metalinguagem interior, que é a *langue*, não conheceria em suma realmente nenhum estado denotado; ela só existiria socialmente imersa ao menos numa primeira conotação, aquela mesma das categorias da língua; e sabemos que toda língua toma partido sobre as coisas, que ela conota o real, pelo menos o fragmentando; as conotações da fotografia coincidem então, *grosso modo*, com os grandes planos de conotação da linguagem. (idem, p. 336)

O problema que vemos aqui é uma negação da possibilidade de a própria imagem conotar ou ser conotada a partir de outras imagens, isto é, sem a participação efetiva da linguagem. Sem negar uma interação com a linguagem e afirmando a possibilidade de uma conotação produzida pela própria imagem, Charaudeau fala da *imagem sintoma*, que seria

Uma imagem que remete a outras imagens, seja por analogia formal (uma imagem de uma torre que desaba remete a outras imagens de torres que desabam), seja por intermédio de discurso verbal (uma



imagem de catástrofe aérea remete a todos os relatos ouvidos sobre as catástrofes aéreas). Toda imagem tem um poder de evocação variável que depende daquele que a recebe, pois é interpretada em relação com outras imagens e relatos mobilizados por cada um. Assim, o valor dito referencial da imagem, o *valor de substituição* da realidade empírica, é enviesado desde a origem, pelo fato de uma construção que depende de um jogo de intertextualidade, jogo que lhe confere uma significação plural, jamais unívoca. (2005, p. 246)

O autor diz ainda que a imagem “desperta, em nossa memória pessoal e coletiva, lembranças de experiências passadas sob a forma de outras imagens” (idem, p. 255). Entretanto, na esteira da intertextualidade intrínseca da imagem sintoma, encontramos em Barthes um argumento que nos sugere uma limitação desta relação, quando ele diz que “é impossível (...) à palavra dublar a imagem, pois na passagem de uma estrutura para a outra elaboram-se fatalmente significados segundos”. (2000, 335)

A perspectiva apresentada por Barthes representa aquilo que, via de regra, se tornou o pensamento comum de grande parte dos pesquisadores dos fenômenos da linguagem. Se de um lado estão os que acreditam numa primazia do poder da imagem, do lado do texto estão também os lingüistas que defendem o oposto: a língua é que teria poder sobre a imagem, a língua seria a “dona” de toda a significação, isto é, cedo ou tarde qualquer significação teria de ser verbalizado para ser significado.

Os trabalhos destes pesquisadores contribuem para a reflexão da relação texto/imagem. Entretanto, de nosso ponto de vista, é preciso fazer esta discussão a partir de uma concepção materialista dialética, fundamentada nos princípios da filosofia marxista, que contribua para resolver esta questão, possibilitando ainda um diálogo com toda a discussão de gênero discursivo que estamos trabalhando.

Essencialmente, encontramos em Blikstein (2003) uma reflexão fortuita, que reúne conceitos indispensáveis para pensar esta relação polêmica entre texto e imagem. O autor também parte de uma reflexão sobre como se daria a percepção humana, e toma por base dois conceitos fundamentais do marxismo:

- o conceito de *práxis*, ou prática social, isto é, o conjunto de atividades humanas que engendram não só as condições de produção e reprodução material da vida, mas, de um modo geral, as condições de existência de uma sociedade e;
- o conceito de sujeito *cognoscente*, que na perspectiva marxista significa dizer que o homem percebe e conhece a realidade na medida em que age sobre esta realidade, transformando-a.



Vejam os que, em três passagens diferentes de *Kaspar Hauser ou a fabricação da realidade*, Blikstein se refere à relação indissociável (diríamos que ele sugere até mesmo a subordinação) da percepção com a práxis humana, dizendo que

A percepção depende sobretudo de uma *construção* e de uma *prática social*. (...) E é nessa *prática social* ou *práxis* que residiria o mecanismo gerador do sistema perceptual que, a seu turno, vai “fabricar” o referente. (2003, p. 52-3)

Os elementos que modelam a percepção do mundo e as configurações conceituais podem ser capturados não só na linguagem, mas sobretudo na dimensão da práxis. (idem, p.55)

A percepção e a linguagem é que estariam *indissoluvelmente ligadas* à práxis social, que é infectível e vital para a existência de qualquer comunidade. (idem, p. 58)

A práxis, nessa perspectiva, vai moldar a maneira pela qual os indivíduos percebem a realidade. Dito de outra forma, a maneira pela qual os indivíduos interpretam a percepção que tem da realidade objetiva estará essencialmente condicionada pelo processo histórico da aprendizagem do indivíduo (em sentido amplo, não só no que se refere a aprendizagem escolar, mas sobretudo aprendizagem social e perceptual), isto é, pela práxis.

Entrando propriamente numa discussão da relação texto/imagem, o autor diz que há um ordenamento no processo de semiose, em que a linguagem (i.e., a verbalização, o texto) ocupa o último elo da cadeia. No processo de percepção, a função essencial da práxis é que ela

opera em nosso sistema perceptual, ensinando-nos a “ver” o mundo com os “óculos sociais” ou estereótipos e gerando conteúdos visuais, tácteis, olfativos, gustativos, na dimensão *cinésica* e *proxêmica* (gestos, movimentos, espaços, distâncias, tempo etc.), independentemente da ação e do recorte da linguagem linear. (idem, p. 65)

No ordenamento proposto, Blikstein enfatiza que “na verdade, há todo um universo de significação implicado na dimensão não-verbal da percepção/cognição e que é gerado no trajeto práxis-estereótipo-referente” (idem, p. 66), que necessariamente ocorre *antes* da sua verbalização.

O autor defende que a fato de muitos lingüistas atribuírem à linguagem uma primazia sobre os demais sistemas semiológicos se deve à capacidade da linguagem de ofuscar a percepção humana, proporcionalmente ao nível de socialização do indivíduo, eclipsando inclusive a função da práxis na constituição do sentido. A dimensão não-verbal da práxis, embora indispensável para a constituição dos sentidos, ocorreria então numa dimensão oculta do processo de semiose (precisamente entre a práxis e o



referente), posto que a consciência do indivíduo sobre tal dimensão é extremamente frágil, o que “compele o indivíduo a recorrer ao sistema verbal para materializar e compreender a significação escondida”. (idem, p. 79)

A fragilidade dessa consciência sobre a semiose não-verbal tem uma implicação fundamental, que explica os efeitos de verdade e realidade de que fala Charaudeau, conforme dissemos anteriormente. Blikstein explica que isto “leva-nos a aceitar como *natural* toda uma estrutura de movimentos, espaços, distancias, gestos, objetos, construída pela estereotipia da nossa percepção” (idem, p. 74). Isto significa dizer que tudo aquilo que a percepção humana capta como sendo não verbal (e aqui estão inseridas, naturalmente, as imagens midiáticas) é absorvido com o status de verdade, de realidade incontestável – somente o verbal seria passível de conotação.

Tamanha polêmica na relação imagem/texto faz pressupor a necessidade de se continuar pesquisando este tema. O próprio Blikstein, apesar de esmiuçar e categorizar todo o processo de semiose verbal e não verbal, reconhece que

É possível surpreender o impasse epistemológico a que nos condenamos: embora a significação dos códigos verbais seja tributária, em primeira instância, da semiose não-verbal, é praticamente só por meio desses mesmos códigos verbais que podemos nos conscientizar da significação escondida na dimensão da práxis: anterior à língua, a semiose não-verbal só pode ser explicada pela língua. (2003, p. 80)

Entretanto, o que nos parece fundamental é uma atenção à totalidade da unidade significativa. Acreditamos que uma reflexão voltada para o produto midiático enquanto um *enunciado* – conforme proposto por Bakhtin, dá respostas mais eficientes para o problema que se põe com a relação imagem/texto, do que uma discussão sobre a ordem em que ocorre a assimilação de tal ou qual processo de semiose (verbal ou não-verbal).

Uma discussão sobre a relação imagem/texto nada mais tem a mostrar do que *o sentido que o todo produz*. Este *todo* é o enunciado, impossível de significar da mesma maneira se nos ocuparmos de estabelecer fronteiras entre os sistemas semiológicos – o sujeito não percebe a realidade estabelecendo tais fronteiras, mas ao contrário, eliminando-as. O próprio Blikstein expõe claramente que, diferentemente da abordagem científica, isto é, no nível do sujeito que percebe

A nossa cognição estaria sujeita, portanto, a um processo de estereotipação, a ponto de considerarmos *real* e *natural* todo um universo de referentes e realidades fabricadas. (...) A língua “amarra” a percepção/cognição, impedindo o indivíduo de *ver* a realidade de um modo ainda não-programado pelos corredores de estereotipação. Quando não compreendemos a realidade, utilizamos os estereótipos



verbais para reiterar o referente ou a realidade fabricada por nossos corredores isotópicos. (idem, p. 82)

É neste sentido que um estudo aprofundado do signo ideológico e dos gêneros do discurso (e conseqüentemente dos enunciados) pode iluminar, em nossa opinião, qualquer estudo que se faça de uma obra audiovisual, como por exemplo o documentário. Blikstein fala em fôrmas ou corredores semânticos, “por onde vão fluir as linhas básicas de significação, ou melhor, as *isotopias* da cultura de uma comunidade” (idem, p. 61), que nada mais são que os gêneros do discurso de que tratamos em nosso trabalho.

Conclusão

A pesquisa do fenômeno midiático, como vimos, vem recebendo a importante contribuição dos estudos da filosofia da linguagem e da análise do discurso, ambas apoiadas nos pressupostos filosóficos marxistas – ela só tem a ganhar com essa interlocução.

A contribuição que talvez tenha maior validade está na compreensão da significação como fenômeno essencialmente ideológico, tal como observamos na obra de M. Bakhtin, *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Refutando categoricamente qualquer possibilidade de neutralidade do discurso, o signo ideológico é o suporte fundamental de tudo o que desenvolvemos neste trabalho.

O signo não é neutro. Ele reflete e refrata a realidade, adquire sentido na contradição e na luta de classes. O significado é dado a partir da posição social do sujeito que enuncia e do seu auditório social, ou falando em termos mais comuns do jargão midiático, do seu público – que no caso da mídia televisiva tanto pode ser o auditório social originalmente pretendido pelo enunciador (por exemplo o público jovem) quanto alguém que porventura esteja assistindo à transmissão (um senhor da terceira idade que assiste TV naquele horário).

Este auditório social ou público, no entanto, não é o mesmo que se tornou comum estudar nas teorias clássicas do jornalismo (o público que recebe a informação passivamente). Trata-se ao contrário, de um receptor *responsivo-ativo*, na medida em que ele percebe *ativamente* a informação que lhe está sendo passada e *responde* a esta informação com base em sua própria formação sócio-histórica, fazendo escolhas diante das possibilidades que lhe são colocadas.



O processo de formação sócio-histórica é fundamental para compreender a constituição do sentido. É pela análise criteriosa das condições de produção da vida material que se chega às condições materiais de produção de sentido. Nas condições de produção do produto midiático, identificamos as rotinas produtivas, o micronível que impõem condições e limitações para a constituição do significado do produto midiático.

Compreender a natureza ideológica do signo, as condições de produção e as rotinas produtivas que condicionam tal a realização do sentido no produto midiático é o pressuposto que nos permite falar em diferentes gêneros discursivos na comunicação midiática. Os gêneros são, nessa perspectiva, um *corredor semântico*, um conjunto de características reunidas em torno de um produto midiático que permitem identificá-lo como pertencente a tal gênero.

Vimos ainda que as características do gênero discursivo audiovisual *documentário* podem ser divididas em fixas e flutuantes. As características fixas seriam a essência própria do documentário, isto é, os elementos sem os quais a caracterização do gênero não seria possível. Aqui identificamos: o discurso sobre a realidade; o registro *in loco* dos depoimentos e documentos, que são a materialidade do documentário; o caráter autoral do documentário.

Como características flutuantes – que são as características que não precisam aparecer obrigatoriamente em todos os documentários e que vão variar dependendo das escolhas feitas pelo diretor ou pela equipe de produção – identificamos: suporte (digital, cinema, televisão); temática (biografia, cultura, ecologia etc); presença do locutor (*on* ou *off*); uso de depoimentos; uso de reconstituições; uso de personagens ficcionais e; uso de documentos históricos.

Destas características, levantamos uma discussão sobre o caráter autoral que, originalmente está definido como o ponto de vista do diretor. Isto quer dizer que o resultado daquilo que se vê em um documentário seria, em última instância, aquilo que o documentarista pensa sobre determinado assunto, que o ponto de vista apresentado emana do diretor. Esclarecemos que, diante do próprio conceito de signo ideológico e da maneira pela qual o sujeito absorve tais signos, sempre em relação interdiscursiva, resgatando outros dizeres pré-existentes ao próprio sujeito, a autoria do sentido deva ser buscada não no sujeito, mas na exterioridade que constitui toda a significação.

Reunindo os dois grupos de características, chega-se a uma classificação satisfatória do gênero documentário. É importante frisar que o gênero documentário é um gênero *secundário* do discurso, isto é, um gênero complexo, que absorve e



transforma os gêneros primários (o diálogo, a resposta etc.). Ainda que os gêneros primários apareçam no interior do gênero secundário, eles não podem ser considerados um enunciado, mas uma parte do enunciado, onde estão resignificados para compor este único enunciado. Disto podemos afirmar que cada documentário constitui não um conjunto opiniões expressas pelos depoentes, mas um único enunciado, posto que, na definição bakhtiniana, o enunciado deve ser delimitado pelo momento em que se passa a palavra ao outro.

A dificuldade que por vezes se apresenta para uma análise fecunda da obra audiovisual está precisamente em não considerar a dimensão do enunciado, mas tentar segmentar-lhe para proceder a uma análise. Apresentamos, diante das inúmeras concepções da relação imagem/palavra, que a análise deva estar centrada na análise do gênero como um todo, isto é, da significação completa (e complexa) do enunciado. A discussão recorrente sobre a possível determinação que um sistema semiológico teria sobre outros (a língua, o imagético etc.) pode, ao invés de contribuir, prejudicar uma compreensão objetiva do fenômeno midiático audiovisual.

A contribuição que esta pesquisa propôs foi pensar a obra audiovisual precisamente na perspectiva dos gêneros discursivos, a partir dos pressupostos teóricos aqui apresentados e tendo como base filosófica o marxismo, onde estão delineados os conceitos fundamentais que dão suporte a toda a discussão realizada – a exemplo do sujeito cognoscente, que percebe e conhece a realidade na medida em que age sobre ela, transformando-a; em consequência direta desse processo, da formação da consciência que só pode ser de ordem sociológica; entre outros conceitos chave que, de uma forma ou de outra, apresentamos neste trabalho.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. 12 ed., São Paulo: Hucitec, 2006.

_____. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da Cultura de massa**. 7 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

BLIKSTEIN, Izidoro. **Kaspar Hauser, ou A fabricação da realidade**. 9 ed. São Paulo, Cultrix, 2003.



CHARAUDEAU, P. **Discurso das Mídias**. São Paulo: Contexto, 2006.

FELIPPI, Ângela; SOSTER, Demétrio de Azeredo; PICCIN, Fabiana (orgs). **Edição em jornalismo: ensino, teoria e prática**. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2006.

GOMES, Isaltina; MELO, Cristina; MORAIS, Wilma. **O Documentário Jornalístico, Gênero Essencialmente Autoral**. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 24, 2001, Campo Grande. Anais, São Paulo: Intercom, 2001.

HOINEFF, Nelson. A gênese das televisões públicas. In: CARMONA, Beth et ali (orgs). **O desafio da TV Pública: uma reflexão sobre sustentabilidade e qualidade**. Rio de Janeiro: TVE Rede Brasil, 2003.

MELO, Cristina Teixeira Vieira de. **O Documentário como Gênero Audiovisual**. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 25, 2002, Salvador. Anais, São Paulo: Intercom, 2002. v. 1.

MORAIS, Wilma P. & BEZERRA, Ana Carla de L. **As Rotinas de Produção e suas Interferências nos Documentários e Reportagens Especiais Televisivos**. In: *Anuário Internacional de Comunicação Lusófona*, Vol. 2, No 1, 2004.

ORLANDI, Eni. **Vozes e contrastes: discurso na cidade e no campo**. São Paulo: Cortez, 1989.

_____ **Interpretação: autoria, leitura e efeitos no trabalho simbólico**. Petrópolis: Vozes, 1996.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. 3 ed. Campinas, Ed.Unicamp, 1997.

_____ **O discurso: estrutura ou acontecimento**. 3ª ed. Campinas: Pontes, 2002.

RAMOS, Fernão Pessoa. O que é documentário? In: RAMOS, F.P. e CATANI, Afrânio (orgs.). **Estudos de cinema SOCINE 2000**. Porto Alegre, Ed. Sulina, 2001.

SERRA, Floriano. **A arte e a técnica do vídeo: do roteiro à edição**. São Paulo: Summus, 1986.