



Manifestações da estética melodramática no telejornalismo brasileiro: um estudo de caso¹

Bárbara Pansardi²

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG

Resumo

Considerando que as narrativas telejornalísticas manifestam um objetivo estético e discursivo na constituição da relação com o espectador, o artigo visa compreender como certas estratégias próprias do melodrama são mobilizadas e operacionalizadas pelo telejornal. Para tal, procede-se um estudo de caso de uma reportagem do *Jornal Nacional*, a qual se dedica à construção do perfil de um dos jogadores convocados para a Copa do Mundo de 2010.

Palavras-chave: estética melodramática; estratégias narrativas; telejornalismo.

1) Introdução

O discurso de auto-legitimação do jornalismo está fortemente vinculado à retórica da objetividade. Sabemos, contudo, que as ocorrências sociais — as quais constituem a matéria-prima jornalística — não são passíveis de serem apreendidas em sua totalidade. Os fatos não são estáveis, absolutos e acessíveis. De tal modo, apesar de a atividade jornalística reivindicar para si o estatuto de “tradutora” *ipsis litteris* do mundo — a qual produz uma adequação entre o que se diz e as “coisas como realmente são” —, as notícias, na verdade, não são capazes de conduzir à “realidade que se impõe”. Ora, os fatos não são espelhados, sem qualquer mediação; ao contrário, a própria produção discursiva do jornalista implica, necessariamente, um gesto de escritura.

Narrativizar é produzir significado. Parafraseando Marcela Farré (2004) — quem discute a configuração do telejornal como um mundo possível —, a narração é uma espécie de dobradiça que une a linguagem a uma interpretação de mundo, relacionando sujeitos e ações, estabelecendo sentido e dotando a história de compreensão. E esse processo de semiose pressupõe interpretar, compor e articular. A narrativa dá unidade a elementos que estão naturalmente dispersos no mundo. Sendo

¹ Trabalho apresentado no DT 1 – Jornalismo do XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 12 a 14 de maio de 2011.

² Estudante de Graduação 5º semestre do Curso de Comunicação Social da FAFICH-UFMG, e-mail: babi.pansardi@gmail.com



assim, a notícia revela uma visão *particular* da economia de tensões presente no acontecimento. Essa articulação de signos simbólicos através da disposição de fatos pela tessitura da intriga engendra modos de construção de realidades. Em outras palavras, pode-se dizer que modelos de mundo são elaborados e possibilitados *pela e na* narrativa.

Hayden White, em *El contenido de la forma: narrativa, discurso y representación histórica*, chama-nos a atenção para os pressupostos ontológicos e ideológicos que direcionam esse esforço discursivo — ou, em alguma medida, até mesmo o formatam:

la narrativa no es meramente una forma discursiva neutra que pueda o no utilizarse para representar los acontecimientos reales en su calidad de procesos de desarrollo; es más bien una forma discursiva que supone determinadas opciones ontológicas y epistemológicas con implicaciones ideológicas e incluso específicamente políticas (1992, p.11).

Ainda que as idéias de White estejam dirigidas à historiografia, uma apropriação ao jornalismo parece muito pertinente. No que tange esta atividade, a produção dos discursos narrativos está altamente convencionada por um “modo de fazer” que se baseia na utilização de certos recursos estratégicos. Inevitavelmente, o jornalismo vê o mundo com as lentes da sua cultura e da sua mitologia profissional.

As técnicas e métodos jornalísticos não são arbitrários; ao contrário, estão dotados de um propósito. As narrativas lançam mão de estratégias que manifestam um objetivo estético e discursivo, revelando uma intencionalidade. A razão formatada pela técnica jornalística dispõe os fatos numa ordem e numa discursividade adequadas ao efeito. O produto jornalístico deve apelar ao sujeito. A gramática enunciativa do jornalismo contemporâneo preza pela mobilização afetiva do leitor.

As emoções são importantes integrantes da relação acontecimento/ jornalismo/ público. Esses três elementos estão inseridos em uma coletividade histórico-cultural, o que significa que eles compartilham não somente os fatos do mundo, mas também um universo de representações culturais e subjetividades. Nessa partilha, as emoções também têm, portanto, um importante papel para o entendimento do sujeito na sociedade em que vivemos. Daí a produção de efeito como um dos elementos constitutivos da narrativa jornalística. O jornalismo retrata, replica e mantém relação com as paixões coletivas e o faz através de certas estéticas — tais como o melodrama, o fantástico ou o realismo — e suas respectivas estratégias. Tendo isso em vista, julgamos importante uma maior compreensão acerca dessas matrizes narrativas. Cremos que essa



reflexão se apresenta como um caminho profícuo para um estudo sobre os modos de “visibilidade” oferecidos pelo jornalismo.

No presente artigo, dedicamo-nos à observação da matriz melodramática, a qual, dentre outras, caracteriza-se como uma estratégia narrativa mobilizada para servir a uma estética do efeito. No atual cenário telejornalístico, a dotação de sentido passa cada vez mais pela utilização sistemática de elementos para captar e manter a atenção do telespectador, em um cenário de concorrência comercial. Daí a forte presença de traços melodramáticos nesses programas; a dramatização faz parte do caminho de conquista da audiência no telejornalismo.

Tendo isso em vista, nosso esforço não será simplesmente no sentido de classificar tal ou qual narrativa como melodramática, mas sim de verificar que recursos são angariados, como e por que o são. Em alguma medida, tentaremos apreender o funcionamento dessas estratégias nas notícias tanto na perspectiva dos mecanismos textuais e retóricos — no intuito de compreender como se organizam os elementos usados para apresentar um ordenamento de mundo — quanto do ponto de vista dos recursos audiovisuais recrutados para estimular a percepção e a sensibilização do indivíduo. Porém, antes de partirmos para os objetos, vamos esclarecer nossa compreensão de melodrama.

2) O melodrama

A origem do que hoje se entende por melodrama data do final do século XVIII. Essa estética surge em um contexto de grandes mudanças políticas e sociais, tributário da Revolução Francesa. Nesse sentido, ela expressa um movimento de dessacralização da sociedade. Conforme afirma Cristina Ponte em sua discussão do melodrama aplicado ao jornalismo português, “o entendimento histórico e político deste fenômeno expressivo e do seu imenso sucesso passa por o reconhecer como substituto da compreensão religiosa tradicional sobre a vida” (2005, p.63). Seu conteúdo, a princípio, está intrinsecamente ligado às metamorfoses do povo e à maneira de encenar essa transformação. Os temas privilegiados são, portanto, “representações metafóricas dos conflitos sociais” (*idem*).

Em *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*, Martín-Barbero, ao estudar as matrizes históricas da mediação de massa, identifica o melodrama como o grande espetáculo popular. De acordo com ele, “as paixões políticas



despertadas e as terríveis cenas vividas na Revolução exaltaram a imaginação e exacerbaram a sensibilidade de certas massas populares que afinal podem se permitir encenar suas *emoções*” (grifo do autor, 2008, p.164).

O melodrama é o “espelho de uma consciência coletiva” (*idem*). Por isso mesmo, a relação de identificação que as histórias provocam na audiência é bastante forte. Tais narrativas interessam apenas na medida em que afetam as vidas cotidianas. O protagonista se apresenta sempre como *um de nós*. A essa característica, Ponte denomina *retórica da autenticidade*. Para ela, trata-se de uma das marcas mais relevantes desta estética, a ponto de tornar-se “o critério dominante para apreciar desempenhos na contemporaneidade, em detrimento de avaliações de ordem estética ou moral” (2005, p.67).

Outro aspecto essencial à matriz melodramática é a simplificação de valores. Calcada sobre uma lei moral, a organização interna dessas narrativas é regida pela partilha de um único sistema de sentido. “Se o mundo parece incompreensivelmente caótico, é-o só na superfície. Por baixo, é sempre a mesma história” (GRIPSRUD *apud* PONTE, 2005, p.64). Essa fabulação do melodrama, ao qual está reservado a organização de um mundo simples, traz consigo as reduções de uma matriz narrativa que não suporta as ambiguidades contidas na experiência social. Os signos são preservados da dimensão conflitiva que constitui as situações cotidianas e são dispostos numa visão unívoca.

A estruturação da narrativa melodramática alicerça-se sobre esquematização e polarização. A *esquematização* diz respeito à planificação, à ausência de complexidade dos personagens, que são esvaziados da densidade da vida humana e convertidos em signos. A *polarização*, por sua vez, remete ao maniqueísmo, à simplificação moral e valorativa das figuras, dicotomizadas em “bons” e “maus” (BARBERO, 2008, p.168).

A dimensão valorativa do melodrama cumpre um papel social regulador. A narrativa melodramática torna visível os alicerces morais e, ao fazê-lo, provê a sociedade de uma pedagogia do certo e do errado. Na sua investigação sobre o melodrama no cinema, Ismail Xavier endossa:

se a moral do gênero supõe conflitos, sem nuances, entre bem e mal, se oferece uma imagem simples demais para os valores partilhados, isso se deve a que sua vocação é oferecer matrizes aparentemente sólidas de avaliação da experiência num mundo tremendamente instável (2003, p.91).

Tais características respaldam-se em uma estrutura dramática bem demarcada e peculiar. De acordo com Martín-Barbero, ela se fundamenta da seguinte maneira:



Tendo como eixo central quatro sentimentos básicos — medo, entusiasmo, dor e riso —, a eles correspondem quatro tipos de situações que são ao mesmo tempo sensações — terríveis, excitantes, ternas e burlescas — personificadas ou “vivas” por quatro personagens — o Traidor, o Justiceiro, a Vítima e o Bobo — que, ao juntarem-se, realizam a mistura de quatro gêneros: romance de ação, epopéia, tragédia e comédia (2008, p. 168).

O *Traidor* é a personificação do mal; ele domina a arte de dissimulações e disfarces. Ao mesmo tempo em que gera medo, também fascina e seduz a vítima, de quem é a contraface. A *Vítima*, por sua vez, é a encarnação do heroísmo e inocência; sua virtude é exaltada diante da superação do sofrimento, da desgraça e das renúncias. O *Justiceiro* forma, juntamente com estes dois, a tríade dos personagens protagonistas; é aquele que salva a Vítima e castiga o Traidor. Trata-se, portanto, do solucionador de conflitos e mal-entendidos; é quem desvela os estratagemas e permite a prevalência da verdade. Por fim, o *Bobo* representa a presença do cômico, necessário para contrabalancear as constantes e fortes tensões emocionais do drama; sua figura alude ao anti-herói e chega ao limite do grotesco e do torpe.

Para além da estrutura narrativa, contudo, a intencionalidade do efeito atinge ainda o nível da representação. Essa estética se relaciona aos modos dos espetáculos de feira e aos temas das narrativas que vêm da literatura oral, aproximando-se intimamente da “forma-teatro”. Contrapondo-se a um teatro culto e literário, alicerçado precipuamente sobre a retórica verbal, o melodrama se caracteriza pela expressão da dramaticidade na atuação. Nos seus primórdios, os diálogos eram proibidos, fato que conduziu à primazia da ação e à forte prevalência da mímica. É a ação dramática, portanto, que pauta os temas encenados. “As palavras importam menos que os jogos de mecânica e de ótica. Uma economia da linguagem verbal se põe a serviço de um espetáculo visual e sonoro onde primam a pantomima e a dança, e onde os efeitos sonoros são estudadamente fabricados” (*idem*, p.166).

Essa primazia da encenação nos conduz a uma outra estratégia: a atuação baseada na fisionomia. Trata-se de remeter à codificação da cultura popular para produzir uma *estilização metonímica* (*ibidem*). Isso significa que a figura corporal corresponde ao tipo moral. O gesto ou a fisionomia sublinham a reação e a intenção, traduzem o caráter do personagem. A aparência e os traços físicos são sobrecarregados de valores. Na superfície do corpo está, pois, a expressão direta dos sentimentos. Tudo se converte em imagem; o mundo visível traduz a verdade e o signo de base contém, em



sua origem, o todo. A intenção está elevada à máxima evidência, de modo que, em proveito de signos exteriores, ocorre um esvaziamento da interioridade, da profundidade das personagens.

Essa atuação, de acordo com Martín-Barbero, “estreita e reforça a cumplicidade com o público, cumplicidade de classe e de cultura” (*ibidem*, p.167). Os símbolos codificados estão, então, fundamentalmente ligados ao universo em que estão inseridos os atores e seu público. Como coloca Ismail Xavier, “um dado fundamental é a *identidade de status que aproxima as figuras do palco e da platéia*” (grifo do autor, 2003, p.92). As evidências da índole do personagem se oferecem aos nossos olhos e ao nosso julgamento de forma clara e distinta,

mesmo que, para isso, haja nas falas e nos gestos um excesso alheio ao gosto clássico. O principal é garantir a pedagogia que requer a resolução das ambiguidades mesmo que tudo se apóie no terreno por excelência das incertezas: o mundo da imagem. Isto se faz possível porque a premissa do gênero é a de que o ser autêntico é transparente, se expõe por inteiro, sem zonas de sombra; o ser hipócrita é turvo, se cobre de máscaras, exhibe sua duplicidade (*idem*, p. 95).

Todos esses aspectos compõem um cenário de grande apelo sensorial, em que a gramática enunciativa tende à mobilização afetiva do espectador. É justamente por isso que as narrativas melodramáticas cativam tantas audiências. A invocação emocional é aquilo que, segundo Barbero, marcará definitivamente o melodrama.

3) A estética melodramática no âmbito do telejornalismo

Notícias, como já dissemos, são *discursos* sobre a realidade e, em sendo, os modos narrativos são os mais diversos. A suposta e aparente hegemonia do padrão da objetividade jornalística de forma alguma exterminou essas outras maneiras de narrar. Apesar do predomínio do modo industrial, ideológico e estético anglo-americano, tradições como o melodrama se mantiveram fortes em função, principalmente, de determinados contextos culturais, tal como nos países latinos (PONTE, 2005; BABERO, 2008).

Não obstante, ao ser apropriada pelo jornalismo, essa estética sofreu certas modificações, distanciando-se da sua conformação inicial. Para Jesús Martín-Barbero, o melodrama passa por um processo que vai do popular ao massivo. Se antes era encenado nas ruas e praças “para um público que não procura palavras na cena, mas



ações e grandes paixões” (2008, p.164), com os meios de comunicação de massa é levado a grandes audiências dispersas, que não compartilham de um mesmo contexto. Daí que o âmbito do telejornalismo seja, quiçá, a instância mais representativa dessa transposição, pois os telejornais são programas que se dirigem aos mais diversos telespectadores, quase que indistintamente, sem segmentação de públicos.

Nesse processo, o melodrama se torna objeto de uma operação, adaptando-se ao novo veículo. Nas palavras de Barbero,

(...) o rebaixamento progressivo dos elementos mais fortemente caracterizados do popular será acompanhado pela inclusão de temas e formas procedentes de outra estética, como o conflito de caracteres, a busca individual do êxito e a transformação do heróico e maravilhoso em pseudo-realismo (2008, p.165)

No âmbito do telejornalismo, esta estética dialoga com outras, de modo que o produto de tal mescla caracteriza-se pelo hibridismo, como é comum na televisão³. Nossa pressuposição é que a representação da experiência social na tevê coloca o problema da relação entre o realismo e as fórmulas do melodrama, já que os programas telejornalísticos estão submetidos tanto às características do dispositivo televisual quanto aos parâmetros, processos e valores do jornalismo. Nessa tensão, acreditamos que o melodrama encontrou novas tonalidades, sem abrir mão, contudo, de suas características básicas.

A experiência televisiva e a estética melodramática se tensionam e negociam entre si. Nessa negociação, é possível observar que, por meio do canal televisual, a matriz melodramática apresenta forças e limites. Por um lado, a retórica melodramática é potencializada na televisão por causa do poder da imagem de provocar emoção. Xavier dirá que aquilo que o teatro sugere pela configuração do visível na cena, o cinema — e também a televisão, nós diremos — pode oferecer com maior controle e qualidade, através da técnica dos enquadramentos. Isso porque é a posição da câmera que determina o ponto de observação para o qual se volta; ao conferir visibilidade a um certo aspecto em detrimento de outros, a mediação do olhar otimiza o efeito dramático. A mobilidade dos pontos de vista amplia os recursos de expressão e cria condições favoráveis ao espetáculo (2003, p.66). O *close-up* — “ponto de condensação de um drama que se faz pelo movimento dos olhos” (*idem*, p.40) — é a mais exemplar

³ A fim de adequar os produtos a sua lógica operativa, a televisão hibridiza os gêneros, em uma mescla de formatos e significados, adequando-os ao padrão de suas veiculações.



ilustração da riqueza de tais recursos. Também as técnicas de edição potencializam a construção desse tipo de abordagem.

Por outro lado, ao mesmo tempo em que potencializa os efeitos melodramáticos, o dispositivo televisivo também ameniza as representações. No meio televisivo, não se trata mais de um público co-presente, sujeito a todo tipo de reações, que interage responsiva e diretamente com as encenações. A relação entre o espetáculo e o espectador é, agora, mediada por um aparato técnico. Tal qualidade de cena “auto bastante”, contida em seu próprio mundo, conduz a uma maior preocupação com os detalhes e prima por uma estética mais comedida, sem tantos excessos. O excesso capaz de tipificar teve que ser reduzido para se adequar à estética televisiva.

Nessa tênue linha entre as forças e os limites, as continuidades e as rupturas, as potencialidades e as amenidades, buscaremos apontar que elementos melodramáticos são angariados e operacionalizados na tessitura narrativa para a composição de uma reportagem telejornalística. Nossa opção foi observar o *Jornal Nacional*. Tal escolha se justifica por sua proeminência na cena midiática brasileira: o programa em questão é considerado o “telejornal de referência” na cena nacional e é também o detentor da maior audiência. Nesse sentido, julgamos que se trata do veículo mais adequado para tal empreendimento de esforços, baseados na crença de que as estratégias melodramáticas por ele utilizadas podem, em certa medida, reverberar nos demais produtos jornalísticos da televisão brasileira.

Isso determinado, partimos para a observação do objeto empírico, no intuito de realizar um recorte. A escolha do material se deu da seguinte forma: de 19 de abril a 20 de junho de 2010, foram acompanhadas as exibições diárias do programa, totalizando 54 edições. Nesse período, chamou atenção uma série de reportagens que foi ao ar de 12 de maio a 07 de junho a respeito dos jogadores da seleção brasileira convocados pelo técnico Dunga (Carlos Caetano Bledorn Verri) para a Copa do Mundo da África do Sul. Exibidas normalmente no último bloco do telejornal, as reportagens apresentavam um aspecto de distensão, relaxamento e entretenimento face às demais notícias. Elas se destacaram pela frequência de sua veiculação — foram 23 ao todo, uma para cada jogador convocado — e pela longa duração⁴ — as matérias possuíam, em média, 4

⁴ De acordo com Mirian Chrysthus Silva (2002), as reportagens veiculadas pelo programa têm, em média, sessenta segundos. Acima de setenta, oitenta segundos já se pode considerar, no padrão *Jornal Nacional*, uma grande reportagem.



minutos e 20 segundos. Dentre as vinte e três, escolhemos uma sobre a qual iremos nos deter com maior atenção. Trata-se do perfil do jogador Grafite.

4) A história do autodidata

Dina ou Grafite — apelidos pelos quais é conhecido Edinaldo Batista Libânio — é o caçula da família. Nasceu com broncopneumonia e ficou nove dias na estufa. O repórter-narrador pontua: “*Quando nasceu, viver era dúvida*”. “*Custou, mas venceu. E assim seria a vida de Dina, que queria ser jogador, mas nada acontecia*”. “*Como o futebol só dizia ‘não’, vendeu sacos de lixo dos 15 aos 21 anos*”. Foi quando ele se profissionalizou, no Matonense, do interior de São Paulo. Ele, portanto, não passou pelas categorias de base; aprendeu a jogar futebol sozinho, sendo, por isso, qualificado como autodidata. Foi para a França e chegou à Alemanha, onde ganhou o título de artilheiro e melhor jogador do campeonato. Porém, quase não tinha chances de ir à Copa. Foi chamado às pressas para um amistoso na seleção de Dunga e foi o último jogador anunciado na convocação. “*Na vida dele, as vitórias vieram sempre no limiar*”. Nos últimos tempos, mais dificuldades: há cinco anos, a mãe foi sequestrada e libertada um dia depois; ano passado, perdeu o pai. Apesar disso, mantém sua postura forte e vitoriosa. “*Caminhos improváveis e com desfechos sempre iluminados. Dina e família: acostumados a rir por último*”.

Em termos de estruturação narrativa, observamos que a história é absolutamente coerente. Não há contradições ou ambiguidades. Tudo na narrativa se encaminha para desembocar em um futuro de sucesso: a convocação para a Copa e a chegada ao posto de “herói nacional”. Os próprios percalços que são encontrados no caminho de Grafite parecem prestar-se tão somente a glorificá-lo ainda mais. São provações que, uma vez superadas, exaltam seu virtuosismo. O personagem é absolutamente virtuoso.

O garoto era autodidata. Isso demarca, no terreno das escolhas e liberdades humanas, o papel do sujeito que obtém suas vitórias de qualidades melhoradas graças a sua própria vontade; trata-se de um *self-made man*. Por outro lado e quase paradoxalmente, é como se o futuro já estivesse traçado desde o princípio: o jogador nasceu para isso; era o destino.

Na narrativa, essa aparente incoerência é facilmente resolvida através da *vocação*. A vocação é o conceito mediador mobilizado que suaviza e articula as relações entre o destino que se impõe e o ato que advém da liberdade. Ainda que seja autodidata,



a narrativa melodramática, funcionando sob um sistema moral, não credita as glórias somente ao indivíduo. A causalidade de outros fatores da existência humana não descarta a Providência divina. Desta feita, a vocação — que personaliza o sujeito e é atribuída a um Deus pai — é o eixo que sintoniza o determinismo do destino providencial e a escolha do livre-arbítrio, tornando-os não categorias opostas, mas sim complementares. Segundo Hubert Lerpagneur, no seu estudo acerca da relação entre destino e identidade:

A vocação é uma predestinação amansada, que pede a ratificação do eleito e se implementa com a finalização positiva do reino de Deus. O conceito de vocação apresenta-se como reinterpretação do Destino, reconciliando com a maneira humana e livre de agir (1989, p.71).

A idéia de vocação como algo que compatibiliza a liberdade autoconstrutiva e a predestinação contempla

três grandes áreas: a da *genética*, que comanda o capital hereditário ao dispor do indivíduo, o *meio educativo* perpassado por determinados valores e contra-valores, a *crônica pessoal*, ela mesma composta de destino e de liberdade, que não deixam — todas — de pesar sobre o presente e o futuro (grifos do autor, *idem*, p.16).

Por isso, essa solução parece servir perfeitamente à narrativa melodramática, já que concilia dois aspectos muito caros a essa estética: 1) valoriza o sujeito que nasceu pobre, enfrentou diversas dificuldades e teve que lutar para obter sucesso na vida por seu mérito⁵, aproximando-o dos telespectadores, que o identificamos como um de nós (retórica da autenticidade) e 2) exerce uma função pedagógica ao demarcar o ponto de vista da moral cristã: o próprio mérito resulta da sujeição a um sistema de valores. Grafite é merecedor porque sempre fora bom, persistente e disciplinado. Os depoimentos de seus familiares corroboram sua virtuosidade. Aliás, a composição do perfil do jogador com os testemunhos de parentes não é à toa e também vem a reforçar o valor desta instituição tão cristã: a família.

Ainda nesse espectro, um elemento interessante da reportagem a ser destacado são as tatuagens de Dina. Assim as descreve o narrador-repórter: “*Ali estão as datas de nascimento e morte de Seu Odair [o pai]. Ali estão a Virgem Maria, as quatro filhas, a mãe, a mulher. Todas vão à Copa com ele*”. O herói, portanto, leva inscrito em si, no seu corpo, na sua materialidade, a própria replicação da moral cristã.

⁵ A reportagem termina com a seguinte frase, proferida pela mãe: “*Ele é um vencedor, porque ele lutou muito pra chegar até aqui aonde ele chegou. E ele é merecedor*”.



Nesse ponto, devemos retomar Hayden White, o qual defende que é impossível narrar sem moralizar — qualquer seja o conjunto de valores subjacente. O esforço narrativo compreende identificar aquilo que se relata com um sistema social. “Donde, en una descripción de la realidad, está presente la narrativa, podemos estar seguros de que también está presente la moralidad o el impulso moralizante. No hay otra forma de dotar a la realidad del tipo de significación” (1992, p.38).

Porém, não é só ao plano discursivo, de produção da intriga, que devemos nos ater. A experiência televisiva — e, por extensão, telejornalística — compreende, além dos elementos implicados diretamente na produção de significados, a composição das imagens, cores, enquadramentos, sons e outros recursos capazes de mobilizar o espectador sensível e emocionalmente. Devido a isso a televisão parece se prestar tão bem a esta estética que tende ao sentimentalismo.

A edição preza por planos sempre curtos, numa montagem frenética. Destacam-se as fotografias de infância, que aludem a um registro histórico da vida do jogador. Na combinação dessas imagens em cena, abundam sobreposições e fusões, e seu movimento relembra uma espécie de túnel do tempo. O tratamento das fotografias prima pela cor sépia, sugerindo um material antigo, já envelhecido. O contraste pictórico também chama a atenção: os códigos imagéticos que dizem respeito ao jogador possuem cores mais chamativas, ao passo que as demais informações — tais como o fundo que compõe o retrato ou a presença de um colega ao seu lado, por exemplo — são bem menos nítidas e vivazes. Esse “fluxo de consciência” que alude à memória de Grafite é ainda reiterado por imagens de arquivo de jogos dos quais o herói participou.

Como já dissemos, na construção do perfil, os fatos relatados são tecidos de modo a vangloriar as qualidades do jogador, heroizando-o. O ápice do virtuosismo é marcado pelo *close*, em que o ponto de condensação está justamente nos olhos do jogador, não por acaso no mesmo momento em que a locução do repórter o qualifica como “o autodidata”.

A alçada ao estrato de herói nacional é endossada, na tela, por técnicas tais como o *slow motion*. A câmera lenta tensiona o momento em que, diante da pouca chance de ser chamado para o Mundial, Grafite, solicitado às pressas para a seleção porque Luís Fabiano tinha se machucado, dispunha dos 27 minutos finais do último jogo antes da convocação. Essa tensão é agravada por um jogo de cores: a imagem é manipulada de tal forma que a figura do jogador é iluminada, ao passo que os coadjuvantes da cena e o



resto do campo perdem o brilho, até que ficam em preto e branco. Quando a locução pontua “*Dina chegou lá*”, ouve-se, ao fundo, som da torcida ovacionando.

Sobre a dimensão sonora, é fundamental destacar que as trilhas são tão importantes quanto os recursos visuais. Ao longo de toda a matéria, as trilhas sonoras marcam a ambiência. A melodia é triste quando são narrados os obstáculos e dificuldades com os quais Edinaldo teve que se deparar. Nos momentos de superação e felicidade, contudo, o ritmo se torna mais alegre.

Nos segundos finais, quando a reportagem tematiza as tatuagens de Dina, mais uma vez se utiliza o recurso do *close*. A câmera foca na epiderme do jogador o desenho de um coração, dentro do qual estão as datas de nascimento e morte do pai, um crucifixo rodeado de anjos e a inscrição “minha mãe”. E a matéria termina, enfim, ao som de uma melodia sacra, evidenciando o caráter educacional cristão dessa narrativa.

5) Considerações Finais

Ao identificar os traços melodramáticos da reportagem do perfil do jogador Grafite, veiculada pelo *Jornal Nacional*, nossa pretensão não foi realizar uma discussão de gênero ou tomar o melodrama como uma matriz que é reproduzida em diversas manifestações discursivas. Nosso esforço aqui empreendeu-se no sentido de compreender como certas estratégias próprias de uma estética são mobilizadas e operacionalizadas pelo telejornal no gesto narrativo.

O perfil de Grafite, do modo como ele foi tecido, concretiza uma das tantas possibilidades de interpretação, composição e articulação. Elementos desconexos espacial e temporalmente foram engendrados de tal modo a coexistir de modo coerente na narrativa. A narrativa jornalística reconstrói o tempo/espaço do acontecimento, criando a ilusão de simultaneidade; e, ao fazê-lo, subordina tais elementos a sua própria lógica, distendendo-os e fixando-os. Anacronias são dispostas de modo a produzir o efeito de construção do herói: todas as ocorrências desembocam na convocação de Edinaldo para a Copa do Mundo. Essa possibilidade de mundo foi, como dissemos no princípio deste artigo, elaborada e possibilitada *pela e na* narrativa. Um sentido particular da realidade foi fixado, fechando-se às demais possibilidades de significação.

Verificamos que, na coerência interna da matéria analisada, não é possível pensar em termos estruturais os quatro personagens pontuados por Martín-Barbero — o Traidor, o Justiceiro, a Vítima e o Bobo. Tais tipos, usualmente presentes nas novelas,



não estão polarizados dessa forma na reportagem. O que se observa é a personificação da Vítima e de certos traços do Justiceiro na figura de Grafite. O Traidor e o Bobo, por sua vez, não estão encarnados em qualquer personagem. Nota-se, entretanto, um claro maniqueísmo, uma dicotomização em que as virtuosidades do herói estão manifestas no jogador, ao passo que a maldade está diluída em vilões descorporificados. Aqueles que geram sofrimento são, por exemplo, a broncopneumonia, o futebol que só dizia ‘não’, o sequestrador da mãe ou a perda do pai. A contraface do heroísmo está dada, pois, nas provações do destino.

A despeito da ausência demarcada dos quatro tipos, é possível, então, identificar a melodramaticidade desta narrativa. E por que isso ocorre? Porque a economia melodramática possui outras características que não essa estrutura quaternária. Mesmo sem os tipos, os papéis alegóricos dos personagens permanecem planos, estáticos, estereotipados. Além disso, outras estratégias emblemáticas, tais como os recursos de interpelação visual e sonora da percepção, a retórica da autenticidade, o sentimentalismo, a simplificação de valores e a pedagogia moral são angariadas na referida reportagem.

Enquanto tradição estética, o melodrama se renova e atualiza suas formas em cada texto, a cada momento, preservando algo fundamental e deslocando outros elementos. É isso que observamos no nosso objeto de análise. E é justamente assim que essa matriz garante a sua longevidade.

6) Referências Bibliográficas

CARVALHO, Carlos Alberto de. **A tríplice mimese de Paul Ricouer como fundamento para o processo de mediação jornalística**. Rio de Janeiro: XIX Encontro da Compós, 2010. Disponível em: <http://compos.com.puc-rio.br/media/gt9_carlos_%20alberto_carvalho.pdf>. Acesso em 23 março 2011.

FARRÉ, Marcela. **El noticiero como mundo posible: estrategias ficcionales en la información audiovisual**. Buenos Aires: La Crujía Ediciones, 2004.

GOMES, Wilson. Verdade e Perspectiva: a questão da verdade e o fato jornalístico. In: _____. **Jornalismo, fatos e interesses: ensaios de teoria do jornalismo**. Florianópolis: Editora Insular, 2009.

JÁCOME, Phellypy Pereira. **Narrativas do Real: o mundo possível do Jornal Nacional**. Belo Horizonte: UFMG, 2010. 87 p. Monografia (Conclusão de Curso) - Graduação em



Comunicação Social, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

LEAL, Bruno Souza. A experiência do telejornal: âncora naturalista. In: **Revista FAMECOS**. Porto Alegre, v.2, nº36, p.54-60, agosto 2008. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/4415/3315>>. Acesso em 23 março, 2011.

LEPARGNEUR, Hubert. **Destino e Identidade**. Campinas, SP: Papirus, 1989.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Melodrama: o grande espetáculo popular. In: _____. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

PONTE, Cristina. Melodrama e jornalismo de interesse humano. In: _____. **Para entender as notícias: linhas de análise do discurso jornalístico**. Florianópolis: Insular, 2005.

RICOUER, Paul. **Tempo e Narrativa** - Tomo I. Campinas: Papirus, 1994.

SILVA, Juremir Machado da. A questão da técnica jornalística: cultura e imaginário. In: **Revista FAMECOS**. Porto Alegre, nº 39, p.13-18, agosto 2009. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/5836/4258>>. Acesso em 03 abril, 2011.

SILVA, Mirian Chrystus de Mello e. **À sombra de Heródoto: a linhagem narrativa das matérias edificantes do Jornal Nacional**. Belo Horizonte: UFMG, 2002. 151 p. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

WHITE, Hayden. El valor de la narrativa en la representación de la realidad. In.: _____. **El contenido de la forma: narrativa, discurso y representación histórica**. Barcelona: Paidós, 1992.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo**, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.