

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**  
**ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES**  
**DEPARTAMENTO DE JORNALISMO E EDITORAÇÃO**

**FICÇÃO E REALIDADE:**  
**AS TRAMAS DISCURSIVAS DOS PROGRAMAS DE TV**



**Rosane da Silva Borges**

**Orientadora: Professora Doutora Jeanne Marie M. de Freitas**

**São Paulo – SP**  
**fevereiro/2008**

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**  
**ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES**  
**DEPARTAMENTO DE JORNALISMO E EDITORAÇÃO**

**FICÇÃO E REALIDADE:**  
**AS TRAMAS DISCURSIVAS DOS PROGRAMAS DE TV**

**Rosane da Silva Borges**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito parcial para a obtenção do título de doutor(a).

**Orientadora: Professora Doutora Jeanne Marie Machado de Freitas**

**São Paulo – SP**  
**fevereiro/2008**

**BANCA EXAMINADORA**

---

**Jeanne Marie M. Freitas (orientadora)**

---

---

---

---

---

Em memória de

*Cláudio Borges*, meu querido pai. Sei exatamente o que diria nesse momento se por aqui estivesse. De você, fica a doce e eterna lembrança!

\*\*\*

*A Fernando*, pelo amor e carinho.

## Reconhecimentos e Afinidades

O final (ou recomeço) de um percurso de trabalho é sempre balizado pela trajetória desse percurso: como o trilhamos, em que condições, sob que critérios, a partir de que perspectivas e finalidades. Somos, em grande parte, motivados pelo conforto e apoio dos familiares e dos amigos, pela interlocução com a orientadora, pela possibilidade de se dizer algo. Se todo trabalho intelectual contrai dívidas desprovidas de valor de troca, o contra dom é apenas o justo reconhecimento de que o dom (recebido de um conjunto diverso de pessoas) é impagável.

À minha orientadora, **Jeanne Marie M. de Freitas**. Inspiro-me em sua fortaleza e admiro o seu eterno compromisso em articular outras formas de pensar a comunicação, contagiando aqueles que também se predispõem a fazê-lo.

Aos professores **Dulcília Helena S. Buitoni** e **Eugenio Bucci**, pelas valiosas colaborações no exame de qualificação.

À **Capex**, pelo financiamento da pesquisa.

A **Paulo César Bontempi**, nosso querido Paulinho, pela prontidão e agilidade em resolver as questões administrativas e burocráticas do cotidiano da pós-graduação.

A **Ângelo Reinaldo Jerônimo (ARJ)**. Agradeço por ter sido um intermediador na edição das fitas dos programas.

\*\*\*

À minha querida mãe, **Alda Borges**. Pelo amor, dedicação e afeto. As conversas a distância e presencial, as trocas, os conselhos, a partilha de momentos bons me deram equilíbrio durante a jornada.

A **Fernando**. Amor, afeto, cuidado e dedicação partilhados na maior parte do doutorado. Obrigada pelo incentivo e encorajamento. Você, meu querido, é parte desse processo.

Às minhas irmãs e irmão: **Áurea, Cláudia, Cléudes, Izolina e Paulo**. O carinho e o afeto fazem da gente, para além do número, uma grande família.

Às sobrinhas queridas: **Brendinha, Paulinha (também afilhada) e Cecília**: sinto saudades das nossas estripulias.

\*\*\*

Aos amigos de ontem, de hoje e de sempre.

**Alex**, irmão querido, pela sincera amizade. O mundo nos espera. Ele que nos aguarde. Conto sempre com você.

**Cláudia Gouveia, André Barreto e Janaína**. Lembro com muitas saudades das nossas conversas no Rio. Vocês são especiais.

**Cidoca (Cidinha)**. Amizades se constroem. Sinto orgulho em ter construído uma com você. Obrigada pela leitura final de alguns textos da tese e pelas descontraídas e divertidas conversas na reta final de produção. Elas tiveram efeito balsâmico.

**Carlos e Evânia**. Torço pela felicidade de vocês. Obrigada pelas conversas amistosas e apoio durante cirurgia.

**Flávio Carrança**. A sua disponibilidade em revisar parte dos textos é prova de sincera amizade e carinho.

**Élide Fogolari**. Lembro sempre do seu incentivo e afeto.

**Equipe da Revista Caligrama (Jeanne Marie, Joanita Mota, Regina Azevedo e Luz)**. Nos encontramos pouco nesse período, mas partilhamos bons momentos.

## RESUMO

O trabalho tem como propósito refletir sobre *ficção e realidade* na TV brasileira. Parte do princípio de que os programas do veículo, tradicionalmente definidos e classificados pelos formatos e gêneros, não podem ser diferenciados por critérios de “irrealidade” e “realidade”, pois ambos possuem uma base fictícia, ou seja, são fabricações, realidades discursivas. Postula, assim, uma abertura de fronteiras entre os formatos televisivos. O telejornalismo, que se constrói com base em indícios seguros e inequívocos, passa a exigir outras ferramentas de análise. Para tornar viáveis essas articulações, a tese busca subsídios teórico-metodológicos nas ciências da linguagem. A filiação teórica a esse campo é motivada pelo fato de que os problemas visados no terreno do estudo das mídias são, por definição, questões de linguagem (concebida não como instrumento de comunicação, mas como instituinte do humano). Desse modo, resulta difícil subtrair do debate tópicos como sujeito, discurso, narrativa – temas que foram explorados com acuidade por disciplinas que compõem a ciência dos significantes. A inscrição nesse campo de estudo exige, invariavelmente, que se interpele as teorias da comunicação quanto à sua renúncia em participar das discussões fundantes, delineadas a partir de Saussure, que pensaram o discurso – matéria-prima da comunicação. Desse lugar de fala, a tese vem colocar em cena a primazia do Olhar, e não dos gêneros, no processo de mediação televisiva. Ambos, olhar e mediação, estão em sintonia estreita. Os programas *Mais Você*, *Fantástico*, *Big Brother Brasil*, *Linha Direta*, *Jornal Hoje* e *Jornal Nacional*, da Rede Globo de Televisão compõem o corpus de análise da tese.

Palavras-chave: **ficção e realidade – mediação – discursos – olhar – televisão**

## RESUMÉ

Ce travail a pour but de réfléchir sur les thèmes de la fiction et de la réalité à la TL . On part du principe que les programmes de ce véhicule, traditionnellement définis et classés selon les formats et les genres, ne peuvent être différenciés selon les critères du « réel » ou de « l'irréel » , car tous deux possèdent une base fictive, c'est dire que ce sont des fabrications, des réalités discursives. On postule, ainsi, une ouverture de frontières entre les formats télévisés. Les journaux télévisés, construits sur le support d'indices sûrs et sans équivoques, en viennent à exiger d'autres instruments d'analyse. Pour rendre viables ces articulations, la thèse cherche des appuis théorico-méthodologiques dans les sciences du langage. L'attache théorique à ce domaine de recherche provient du fait que les problèmes visés para l'étude des media sont, par définition, des questions de langage (conçu non comme un instrument de communication, mais comme instituant de l'humain). De cette façon, il résulte difficile de soustraire du débat des topiques comme celui du sujet, du discours, de la narrative , – tous thèmes explorés avec acuité par les disciplines composant la science des signifiants. L'inscription dans ce champ d'étude exige, invariablement que l'on interpelle les théories de la communication quant à leur refus de participer des discussions fondatrices, dessinées à partir de Saussure, celles qui pensèrent le discours en tant que matière première de la communication.

A partir de ces principes, la thèse veut mettre en scène la primauté du Regard, remplaçant celle des genres, au cours du processus de médiation par la TL. Tous deux, regard et médiation, se tiennent en étroite syntonie.

Les programmes Mais Você, Fantástico, Big Brother Brasil, Linha Direta, Jornal Hoje et Jornal Nacional des Entreprises Globo de Televisão composent le corpus de l'analyse.

Mots-Clefs : **fiction - médiation – discours - regard**



## ABSTRACT

This piece of work intends to ponder about fiction and reality on Brazilian TV. It is ground on the principle that the TV'S programs, traditionally defined and classified by formats and genders, can not be distinguished trough standards of "reality" and "unreality", for both possess a fictitious base, in other words, they are manufactures, discursive realities. We postulate, therefore, an opening of borders among televised programs. Journalistic activities performed on TV that build themselves based on secure and unequivocal evidences are requiring other tools to help investigation. To make feasible these proceedings, this thesis looks for theoretical and methodological subsidies in the sciences of language. The theoretical enrolment to this field is due to the fact that questions related to the study of media are, by definition, questions of language (conceive not as instrument of communication, but as human establisher). Thus, it ends difficult to withdraw from the contest topics such as subject, discourse, narrative, themes that have been explored with acuity by disciplines which compose the sciences of meaning. Inscription in this field of researches demands, invariably, to summon the theories of communication when they escape the founding discussions, outlined since Saussure, that have thought about discourse –raw material of communication.

From this outlook, the thesis brings to the stage the primacy of the Eye, not of genders, in TV'S process of mediation. Both, Eye and mediation, are in close syntony. The programs *Mais Você*, *Fantástico*, *Big Brother Brasil*, *Linha Direta*, *Jornal Hoje* e *Jornal Nacional*, from the Globo de Televisão System, compose the set of documents of our investigation.

Key-Words: fiction and reality, mediation, discourse, Eye, television.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – TAVOLETTA DE BRULLESCHI	96
FIGURA 2 – CÂMARA OBSCURA	96
FIGURA 3 – TAVOLETTA 2	97
FIGURA 4 – TAVOLETTA 3	97
FIGURA 5 – PALIMPSESTO	148
FIGURA 6 – HIPERTEXTO	148
FIGURA 7 – MILAGRE DE SÃO MARCOS	149
FIGURA 8 – SUPERMAN	149
FIGURA 9 – TETO CAPELA SISTINA	150
FIGURA 10 – LOGOMARCA FANTÁSTICO	219
FIGURA 11 – LOGOMARCA MAIS VOCÊ	225
FIGURA 12 – APRESENTAÇÃO FANTÁSTICO	227
FIGURA 13 – ABERTURA FANTÁSTICO	230
FIGURA 14 – ABERTURA FANTÁSTICO	230
FIGURA 15 – ABERTURA FANTÁSTICO	230
FIGURA 16 – APRESENTAÇÃO FANTÁSTICO	231
FIGURA 17 – TROMPE-L'OEIL – MAGRITE	244
FIGURA 18 – EXEMPLO DE TROMPE-L'OEIL	244
FIGURA 19 – TROMPE-L'OEIL BOI VOADOR	244
FIGURA 20 – ANA MARIA E PAPAGAIO	244
FIGURA 21 – LAS MENINAS	253
FIGURA 22 – EXPOSIÇÃO DE CONFINADOS	268
FIGURA 23- DIVULGAÇÃO DE FOTO MÔNICA GRANUZZO	268
FIGURA 24 – BANCADA JH	292
FIGURA25 – BANCADA JN	292

# SUMÁRIO

---

DEDICATÓRIA

AGRADECIMENTOS

---

## À GUIA DE APRESENTAÇÃO

I INTRODUÇÃO 15

---

## PARTE I – NOÇÕES, CONCEITOS E PROCEDIMENTOS

1 COMUNICAÇÃO E CIÊNCIAS DA LINGUAGEM: NA ARESTA, A TELEVISÃO 31

1.1 A questão antecedente 32

1.2 A demarcação do campo 33

1.3 O campo da comunicação 38

1.4 Uma rota, várias possibilidades 47

2 FICÇÃO E REALIDADE: AS FORMAS NARRATIVAS DA TELEVISÃO 64

2.1 O sentido radical da ficção 65

2.2 Real, Realismo, Ficção e Realidade 66

2.3 Itens para compor o roteiro: a inclusão da ficção 77

---

## PARTE II – CERCANDO O OBJETO

3 TELEVISÃO, UM DIÁLOGO COM O OBJETO 86

3.1 Afinal, o que é televisão? 87

3.2 Imagem (ao vivo): marca registrada da TV 94

3.3 O olho da TV: o lugar da pesquisa 103

3.4 Televisão, essa desconhecida 111

3.5 Televisão no Brasil: o percurso do olhar 116

#### **4 GÊNEROS TELEVISIVOS: ARTICULAÇÃO DOS ENUNCIADOS IMAGÉTICOS E VERBAIS**

4.1 Preparando o suporte (de análise)	123
4.2 O dispositivo televisual	131
4.3 Gêneros: o tecido dos programas televisivos	138
4.4 Os antecedentes dos gêneros televisivos	143
4.5 Gêneros Televisivos: os programas em tela	164

---

#### **PARTE III – NO DOMÍNIO DAS ANÁLISES**

<b>5 NARRATIVAS TELEVISIVAS: MÉTODOS, PROCEDIMENTOS E POSTURAS</b>	<b>175</b>
5.1 Prólogo: o início do diálogo	176
5.2 As vias propostas, os caminhos percorridos	177
5.3 Um alerta para a comunicação	181
5.4 Protocolo de leitura	185
5.5 Tatear, caçar, conjecturar: a difícil busca da comunicação	188
5.6 Nem tanto ao mar, nem tanto a terra: quais as possibilidades metodológicas de se analisar a televisão	191

---

#### **6 PROGRAMAS TELEVISIVOS: FLUXO NARRATIVO NAS VIAS DA FICÇÃO E DA REALIDADE**

6.1 Materialidades discursivas: verbal, imagética e sonora	196
6.2 Programas Televisivos: discursos e vestígios	207
6.2.1 Um excuroso pela Rede Globo de Televisão	208
6.2.2 Grade de programação da Rede Globo e seus respectivos gêneros	213
6.3 A cena do enunciado dos programas	219
6.3.1 Fantástico, o show da vida, e Mais Você: tudo pela informação e pelo entretenimento	219
6.3.2 Linha Direta e Big Brother Brasil: vigilância, punição e bonificação	262
6.3.3 Jornal Nacional e Jornal Hoje: o melodrama narrativo	287

<b>7 LIÇÕES DAS ANÁLISES</b>	<b>308</b>
7.1 A cena do mundo (televisivo) se organiza pela função do olhar	309
7.2 A emergência do imaginário tecnológico	318
7.3 Narrativas Televisivas: destinação final da ficção e do entretenimento	328
7.4 Um breve ajuste de contas com o jornalismo	331
7.5 A ficção na cadeia simbólica	335

---

<b>8 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>346</b>
-------------------------------	------------

---

<b>9 FONTES</b>	<b>353</b>
-----------------	------------

---

***I***

**À GUISA DE APRESENTAÇÃO**

## I INTRODUÇÃO

*A lógica de um pensamento é como um vento que nos impele, uma série de rajadas e de abalos. Pensava-se estar no porto, e de novo se é lançado ao alto mar.*

**Leibniz**

**Anedota 1.** Duas pessoas testemunham uma briga em praça pública e repentinamente ouvem o barulho de supostos tiros oriundos da confusão de que eram *espectadoras a distância*. O ocorrido instaura alguns impasses: afinal, o barulho que elas ouviram era realmente de tiros? As pessoas envolvidas na briga foram atingidas pelo projétil? Para dirimir as dúvidas, as testemunhas oculares apresentam como solução o jornal televisivo da noite: – vamos verificar o que aconteceu realmente mais tarde no jornal!

**Anedota 2.** Ator de telenovela passeia em *shopping* do Rio quando, inadvertidamente, é surpreendido com agressões verbais de um transeunte. Motivo da interpelação: o desconhecido queria “ajustar as contas” com o vilão da novela, uma ameaça aos mocinhos e mocinhas da trama. Para o defensor do eixo do bem da narrativa novelística, ator e personagem são entidades inseparáveis.

\*\*\*

AS ANEDOTAS COM AS QUAIS PRINCIPIO<sup>1</sup> ESTA TESE apresentam alguns pontos que se interseccionam e, em certo sentido, prestam serviço para a realização do trabalho. Entre eles, ponho em relevo: 1) a importância da

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, no prefácio de *A fala intermediária*, de François Flahaut, considera que dizer “eu” quando se escreve é uma operação dispendiosa que exige, constantemente, um balanço sobre a escrita. No entanto, assegura ele, não é efetivamente possível falar da linguagem sem de certo modo reconhecer que se está dentro dela, não é possível tratar a linguagem como uma atividade intersubjetiva sem que nos coloquemos no terreno da caça. A ressalva de Barthes indica em tempos atuais a transição e as alterações do paradigma científico que primava pela ausência do sujeito. Faço uso da primeira pessoa do singular aludindo às ações por mim realizadas (posturas, tomadas de decisão, avaliações) e na primeira pessoa do plural, no que diz respeito às reflexões teóricas, numa perspectiva dialógica.

televisão como agenciadora dos fatos; 2) a relação inextricável entre ficção e realidade, pois a primeira parece informar, eclipsar, “confundir” e construir a realidade; 3) a potência da mediação televisiva (nem mesmo o testemunho *in praesentia*, como no primeiro caso, foi suficientemente capaz de garantir uma “interpretação” do ocorrido) para a construção da verdade, ou para a formação de consenso, no dizer de Chomsky.<sup>2</sup>

Segundo Augé, o acervo audiovisual produz “um novo regime de ficção, e esse regime se instaura afetando nossa vida social a ponto de nos fazer duvidar da realidade. As reportagens de televisão adquirem uma aparência de ficção, e a ficção imita o real”. (1998: 6). De acordo com ele, a nova composição de real e ficção também condiciona a circulação entre o imaginário individual (o sonho), o imaginário coletivo (os mitos, os ritos e os sonhos) e a obra de ficção.

A televisão parece ser a síntese mais bem acabada deste regime, pontuado pelo dispositivo do ver e do olhar:

As guerras do Golfo e do Iraque podem ser citadas como exemplo dessa flutuação na distinção entre real e ficção: “para os espectadores, pretensas testemunhas de uma guerra da qual eles nada viram – a guerra do Golfo teve a aparência de um *videogame* que tinha a guerra por tema, e que demonstrava o caráter preciso e “próprio” da ação ocidental. A esse respeito, lembremos aqui a necessidade, para o acontecimento político-militar, de existir como espetáculo, e a obrigação exigida do cidadão de ser testemunha de um acontecimento ficcional”. (Id. Ibid.: 7).

Tornou-se moeda corrente dizer que, em tempos de inegável supremacia da técnica, inundados de rápidas transformações, a *cultura das mídias* instaura outras formas de sociabilidade. As histórias descritas inicialmente ilustram, ainda que de modo caricatural, como a televisão ocupa papel nuclear nessas formas de sociabilidade: é ela a responsável por nos oferecer a matéria-prima

---

<sup>2</sup> Para Chomsky (1988), apesar de a “fabricação de ilusões necessárias para a gestão social ser um estratagema muito antigo, foi a partir do início do século XX, com o autoritarismo comunista e fascista, que o atual “modelo de propaganda” foi aperfeiçoado. É nesse período, segundo o pensador, que a instrumentalização dos cidadãos atinge o ápice, por meio dos sistemas de comunicação (manipulação) de massas: a imprensa, o rádio e a televisão.



do *laço social*,<sup>3</sup> a base para a *res publica* possível, para o que possa haver de comum entre nós e os demais (cf. RIBEIRO, 2004). Estou considerando, assim, que ao nos fornecer informações variadas a TV acaba por criar e delimitar o mundo do ponto em que ele deve ser visto, de fazer possível a socialização desse comum, trazendo à cena o “mundo real”, instituindo, na letra de Bucci, o teleespaço público.

É de trivial evidência que o repertório de assuntos e temas que circula no tecido social é fornecido, sobretudo, pela TV. A teoria da *agenda setting*<sup>4</sup> (fixação da mídia), [para muitos uma hipótese e não uma teoria], considera que a mídia hierarquiza temas e assuntos em agenda para serem debatidos na sociedade (política, pública e jornalística). É ela, a mídia, que organiza a agenda, a hierarquiza, ofertando ao leitor/telespectador/ouvinte suas prioridades temáticas. Sob esse viés, é muito mais fácil entabularmos uma conversa com estranhos em espaços públicos a partir do *menu temático* que os meios de comunicação nos oferecem cotidianamente (o jogo de futebol, o desclassificado do *Big Brother Brasil*, o acidente aéreo que chocou o país etc.). Mas o que estou supondo aqui vai além do que essa teoria, posta sob suspeita, postula. A noção de *laço social*, termo erigido na sociologia por meio de Durkheim, está relacionada ao que instaura a vinculação, a liga entre o *eu* e o *outro*, concebida “na radicalidade da diferenciação e aproximação entre os seres humanos” (SODRÉ, 2002: 223). Uma das anotações de teóricos e pesquisadores de diversos canteiros teóricos é que, com o enfraquecimento de instituições e discursos antes ordenadores, como a família, a escola e a igreja, os meios de comunicação

---

<sup>3</sup> Para Lacan e Lévi-Strauss, o *laço social* tem de construir e inventar um lugar em que as economias subjetivas permitam aos sujeitos permanecerem satisfatoriamente atados. Contardo Calligaris e Jurandir Freire Costa asseveram que não há laço social ideal, todo laço social tende a se fixar imaginariamente sob o modo da potencialidade perversa. (CALLIGARIS, 2004: 3).

<sup>4</sup> As idéias básicas da Teoria do Agendamento podem ser atribuídas ao trabalho do jornalista americano, Walter Lippmann. Em 1922, Lippmann propôs a tese de que as pessoas não respondiam diretamente aos fatos do mundo real, mas que viviam em um pseudo-ambiente composto pelas “imagens em nossas cabeças”. A mídia teria papel importante no fornecimento e geração destas imagens e na configuração deste pseudo-ambiente. (cf. BARROS FILHO, 1995).

– e em especial a TV – infundem-se como os protagonistas na promoção de laços sociais, de partilha.

Para Ribeiro, aí está a principal razão pela qual a filosofia política deve ver no veículo uma fonte de exploração, um “objeto” de estudo capital: “é nela que se encontra não o bem comum ideal, não a república imaginária, mas a possível, a real, com seus defeitos, mas também suas potencialidades”. (2004: 3). Sodré nota este fato com perspicácia, estendendo-o para a comunicação em geral; para ele, o objeto dos estudos da comunicação é o vínculo social que ela promove. Por decorrência, compreender a televisão, ainda segundo a diversidade de argumentos, significa nos compreendermos como sociedade, nos percebermos como sujeitos e cidadãos (conforme as reflexões de cepa política), nos pensarmos como público e coletividade.

Postas essas observações, considero que nesse estoque de assuntos veiculado pela TV menos importa se os relatos emanam do campo da ficção ou do real, até porque eles possuem a mesma base discursiva. O que desperta interesse é o fato de os programas televisivos fazerem parte da textura cotidiana das nossas experiências, independente dos gêneros dentro dos quais estão engavetados. O trançado de códigos, fundado no *som*, na *imagem* e na *escrita*, nos enreda de tal modo que somos tele-guiados pelas narrativas do veículo.

Para muitos pesquisadores, a exemplo de Mazziotti, a tele-visão tem sido freqüentemente pensada como um “*continuum*, um conjunto de escritas que se sobrepõem: o palimpsesto. Um fluxo indefinido e flexível que precisa dos gêneros para orientar o percurso dos espectadores”. (2001: 204). Estou inclinada a pensar que nesse *continuum*, nesse conjunto de escritas que se sobrepõem, se há *algo* que orienta o percurso dos espectadores, *esse algo* não reside na especificidade deste ou daquele gênero, mas na forma significativa das espécies televisivas que articula eixos em torno dos quais o olhar assume papel central para a definição de sociedade escópica, a sociedade que “tele-vê”. As supostas diferenças entre os programas televisivos não teriam, a rigor, nenhum

efeito para a assistência diuturna, pois eles são, por natureza, primo-irmãos, partilham de bases semelhantes e se oferecem à assistência de maneira entrelaçada.

É nesse aparente embaralhamento que vamos construindo e sedimentando cotidianamente nossos vínculos com os programas televisivos, daí a plausibilidade dos termos telepresença e a telerrealidade. As anedotas nas quais me apoio permitem notar que ficção e realidade parecem, como disse Deleuze, “correr uma atrás da outra, trocar de papel e tornarem-se indiscerníveis”. (2005: 156). Elas mostram como os limites entre uma e outra, na tela da TV, vão perdendo rigidez, se é que um dia tiveram, e tornando-se mais fluidos e menos nítidos. Lanço mão rapidamente da tragédia do 11 de setembro de 2001, agora clássica, para falar sobre o ficcional na televisão (ela será retomada nas considerações sobre as análises): A TV francesa veiculava imagens com o leiteiro: “Isto não é uma ficção”.

Assim, o *problema* da pesquisa pode ser sintetizado no seguinte enunciado interrogativo: Como pensar a ficcionalidade na televisão – usualmente vista como puro avesso à realidade – e, em especial, no telejornalismo, reduto da transparência e do verossímil? Quais os laços de vizinhança entre realidade e ficção?

Do lugar de fala de onde o trabalho se institui, que permite notar as espécies televisivas como *laço social* que liga a todos em seu ritual cotidiano, tornou-se necessária a análise do universo televisivo como um complexo onde os formatos narrativos que povoam a programação dessa mídia possuem estreitas relações. Poder-se-ia, então, falar de uma especificidade dos programas? O que particulariza e, portanto, diferencia o jornal do programa de auditório, o filme da telenovela, do docudrama, do *sitcom*?

*Ficção e realidade: as tramas da produção televisiva* tem por *objetivo* examinar algumas produções desse veículo (*Fantástico, Mais Você, Linha Direta, Big Brother Brasil, Jornal Nacional* e *Jornal Hoje* – todos da Rede Globo), partindo do

pressuposto de que elas possuem uma base narrativa comum – som e imagem – constituem uma matriz,<sup>5</sup> uma estrutura invariante, pertencem a domínios contíguos. A chave-mestra de investigação pela qual procuro fazer esta conexão é o campo visual, do (in)visível, articulando-o com outras materialidades, como o som (música e outras inscrições sonoras) e a fala. O *corpus* recobre, em linhas gerais, programas de entretenimento, jornalísticos, *reality shows*, docudrama – matéria-prima do trabalho.

Como disse Leibniz na epígrafe que reproduzo acima, a aproximação a alguns programas televisivos vem lançando-me novamente ao mar, transtornando o porto seguro oferecido por algumas escolas e correntes do pensamento comunicacional, apontando *novos (outros) modos de pensar as mídias*, em especial a TV. Perfilome às iniciativas que apostam na possibilidade de abertura de uma rota, cogitada nas brechas abertas pelo campo da comunicação.

## **UMA JUSTIFICATIVA DO TEMA**

CERTAS ORDENS DE INQUIETAÇÃO FORAM DEFINITIVAS para a escolha do tema: parto do entendimento de que os telejornais possuem uma estrutura muito parecida com os programas de entretenimento, que por sua vez se aparentam aos programas esportivos, se avizinham dos programas de

---

<sup>5</sup> O termo é capital para os estudos da linguagem, particularmente da lingüística. Courtine em *Analyse du discours politique* (1981) compreende as formações discursivas (FD) como "matriz de sentidos que regula o que o sujeito pode e deve dizer e, também, o que não pode e não deve ser dito". Kristeva definiu texto como "matriz geradora de significantes", ou seja, como uma superfície aonde vêm à tona, surgem, cifrados, rigorosamente, em letras, apenas, alguns sinais, vagos, de seu significado. Para ela, o entendimento de um texto é sempre interino, enigmático, esparso, mutável. Segundo o conceito mais amplamente divulgado, matriz (discursiva) diz respeito ao conceito situado no plano da descrição dos elementos lingüísticos dos textos, mas aparentado ao de tipo ou ao de gênero discursivo. Foi utilizado nos primeiros trabalhos de análise do discurso realizados no quadro da didática do francês ensinado como língua estrangeira. (BEACCO E DAROT, 1984). Funda-se sobre a constatação empírica de que cada texto singular pode sempre ser apreendido e descrito como único, como irredutível a outros, mas que certos textos apresentam afinidades, de natureza diversa, entre eles. (CHARADEAU & MAINGUENEAU, 2004: 322).

auditório. Não há território interior no domínio televisivo: ele está inteiramente situado sobre fronteiras; fronteiras que passam por todo lugar e coabitam o campo do relato. Como disse Fausto do Macrocosmos, tudo é tecido num conjunto, cada coisa vive e atua sobre a outra. A meu ver, nesse conjunto, a ficção seria a estrutura que empresta irmandade a esses programas. A noção de ficção aqui adotada é de fabricação, criação, como veremos a seguir.

Lembro-me vivamente que quando analisei programas policiais na pesquisa de mestrado,<sup>6</sup> uma das dificuldades que tive foi a de enquadrar esses programas em determinado gênero. Eles tinham uma estrutura excessivamente sincrética, com características de documentário, telejornal, *reality show*. As múltiplas feições dos programas policiais me fizeram atinar para as fronteiras frágeis que separam os gêneros televisivos. Entre as várias questões que ficaram de fora, as discussões relativas à ficção e à realidade tornaram-se a pedra angular das reflexões prévias ao projeto de pesquisa que originou esta tese. Foi em primeiro lugar como um embaraço, até mesmo como um questionamento, que apareceu a dificuldade em inserir os programas em uma rota classificatória consensual. O embaraço tornou-se ainda maior quando os telejornais se mostraram como uma mixórdia de relatos aparentemente estranhos aos modos narrativos da atividade noticiosa.

A mínima aceitação dessas desconfianças implicou em alguns redimensionamentos na reflexão acumulada em torno do jornalismo, pois contrasta com a tradição teórica da área. Tido como um “gênero” que se funda

---

<sup>6</sup> Sob a orientação da professora doutora Dulcília Schroeder Buitoni, a pesquisa procurou alcançar dois objetivos: destacar o processo de representação social que é deflagrado nesses “telenoticiosos” a respeito dos/as entrevistados/as e inserir os noticiários policiais, programas de elevada audiência na TV brasileira, no campo específico dos estudos de linguagem. A hipótese central que motivou a produção do trabalho partia da premissa de que os noticiários policiais e, em particular, o programa *Bandeira 2*, nomeavam negativamente os seus entrevistados. Cf. Borges, Rosane da Silva. *Jornalismo-verdade ou condenação sumária? jornalismo policial e os mal-ditos no programa de TV Bandeira 2*. São Paulo: ECA/USP, 2002.

com e pela realidade e que, portanto, submete-se à prova de verdade, o (tele)jornalismo garante sua particularidade na rica palheta da programação televisiva pela via do verossímil, o que o isenta de ser visto em sua estrutura ficcional. Ele está incólume à suspeita de fabricação, “invenção”, “criação”. Em alguns círculos de pesquisa jornalística o tema é inabordável, pois quando se cogita a possibilidade de o jornalismo ser pensado desse modo, a tradição teórica e o universo profissional nos dizem que estamos frente a um problema de natureza deontológica, de distorções da prática profissional, ou abreviando vulgarmente, estamos frente a um “caso de polícia”.

Mais do que pensar a ficção no (tele)jornalismo como um desvio, ou como recurso apenas do chamado jornalismo literário, do *new journalism*, franqueado pela “licença poética”, considero que ela é o traço essencial das narrativas do cotidiano, dentro das quais está o jornalismo. Esta é a *hipótese* nuclear que ordena a produção desta tese. Assim, acabo propondo, também, falar de uma prática jornalística que não receie ir além da consagrada circunspeção de seu território estritamente referencial (a relação com a realidade é de exterioridade, com o testemunho emprestando legitimidade aos seus relatos) – tido por tantos como placidamente indiscutível e insuscetível de alargamento. A insolência, outra vez, reconduz à crise do sagrado: o inviolável pode ser violado, o instituído pode ser questionado do lugar de sua instituição.

O enfrentamento dessas questões impôs diversas tarefas para o trabalho: uma das preliminares consiste em verificar o que garante o traçado, se é que ele existe, de uma linha divisória entre ficção e realidade. O que demarca as fronteiras entre esta e aquela? De que forma os enunciados televisivos podem ser pensados como entidades autônomas, isentas de “contaminações” entre aquilo que é, solenemente, considerado ficção e o que é considerado realidade? Sob que ponto de vista esta diferenciação se sustenta?

Cultivo a idéia de que ficção e *realidade* na TV, parafraseando Arrivé (cf. 2004: 5), não se separam nem por uma intransponível muralha, tampouco por

uma frágil treliça, o que parece ser a fechadura que protege uma da outra. Ambas, a meu ver, quando separadas, o são por um biombo ao mesmo tempo poroso e trespassado de aberturas, que oferece várias brechas como passagem. Ainda que perpassadas de abertura, do ponto de vista conceitual e da organização da programação televisiva em horários e núcleos de produção, a parede permanece erigida, intacta. Os departamentos aparentemente estanques que separam um programa do outro são mais uma forma elegante e cômoda de arrumar o acervo televisivo, do que algo verificável na prática.

Aí está uma das razões iniciais para que o trabalho entre em confronto com algumas crenças já enraizadas, obrigando-nos a promover alguns deslocamentos de conhecimentos estabilizados, a implantar questionamentos inabituais na seara da comunicação. É a partir das sobras<sup>7</sup> e brechas dos argumentos costumeiros que procuro dar sustentabilidade às inquietações que suscitaram a confecção desta tese. Esses deslocamentos visam, ao menos, atuar em três frentes: 1) homologar aproximações entre ficção e realidade; 2) conceber o (tele)jornalismo como um gesto fundador da realidade e não apenas um transmissor de fatos já dados e existentes; 3) essas duas instâncias, assim postas, participam de uma questão mais extensa: a da linguagem e mais, pontualmente, a do discurso. De mero instrumento do pensamento, ela, a linguagem, passa a ser vista como instituinte do humano, das relações sociais.

Mapeei territórios e lugares nos quais essas questões consideradas cardinais pudessem se movimentar e que, como todo mapeamento, foram assediados por proposições de vários flancos que se esparramaram sobre a superfície delimitada. Deparei-me, inicialmente, com problema semelhante ao que foi descrito por Jorge Luis Borges a respeito do mapa do Império: “(...)

---

<sup>7</sup> A noção de sobra não é vista de forma negativa, pois levando em conta que sempre vai haver uma parte não-apreensível, as sobras e os restos são vistos como importantes, pois “nada pode ser dito senão por contornos em impasse, demonstrações de impossibilidade lógica, onde nenhum predicado basta”. (LACAN, 1985: 20).

Naquele império, a arte da cartografia chegou a tal perfeição que o mapa de uma província ocupava toda uma cidade, e o mapa do império toda uma província. Com o tempo, esses mapas desmesurados já não bastavam mais. Os colégios de cartógrafos elaboraram um mapa do Império que tinha a imensidão do próprio Império e coincidia perfeitamente com ele. Mas as gerações seguintes, menos afeitas ao estudo da cartografia, pensaram que este mapa enorme era inútil e, não sem impiedade, abandonaram-no às inclemências do sol e dos invernos”. (MIRANDA *apud* BORGES, 2002).

A lição dessa pilhéria é que o mapa, como um instrumento semiótico, não é o território, ele não representa *tudo* de um território, deve ser auto-reflexivo. Se cada escolha importante se dá em função de uma possibilidade única, tentei tirar da moral da história do mapa as lições para a delimitação necessária. Recortei alguns expedientes que considerei o mais produtor para a elaboração do trabalho.

Assim, dividi a tese em três partes distintas, cuja sobreposição contribui, por sua vez, ao tipo de encadeamento que se pretende como um percurso. A primeira parte se dedica prioritariamente às questões relativas aos *conceitos*. Nela, constam dois capítulos: 1) **Comunicação e Ciências da Linguagem: na aresta, a televisão** e 2) **Ficção e Realidade: as formas narrativas da TV**.

**Comunicação e Ciências da Linguagem: na aresta, a televisão** procura situar o lugar teórico em que abrigamos a produção da tese. É nele que indico os deslocamentos teóricos que levaram o trabalho para o terreno (in)comum da linguagem, não transigindo do caráter fundante das relações sociais e do humano. Essa condução – que se tornou mais insistente a partir do olhar lançado, mesmo que oblíquo, para as chamadas teorias da comunicação – organiza e recorta um campo de reflexão sobre o qual as articulações aqui feitas encontram abrigo: o das ciências da linguagem. Inevitavelmente, interpela as teorias da comunicação, (que se vêem envoltas no eterno problema atinente à delimitação de um *corpus* reflexivo), transporta o escopo teórico do trabalho



para outros campos e convida-nos a fazer algumas anexações teóricas com determinados postulados de disciplinas aliadas, como a psicanálise, a lingüística, a semiologia e a antropologia. Integra este capítulo o elenco de categorias diretoras da tese, como *real, simbólico e imaginário* (RSI).

**Ficção e Realidade: as formas narrativas da TV** rastreia, em largos traços, algumas definições de *realismo, real, ficção* e *realidade* que foram projetadas em um terreno mais amplo de investigação com o fito de demonstrar como o termo ficção foi interdito como forma legítima de expressão da realidade. Procuo explorar o nicho onde se acha refugiada a palavra, dialogando com áreas diversas onde o par *ficção* e *realidade* tornou-se a pedra de toque de sua constituição, perturbando-as, como a literatura e a história.

A segunda parte se ocupa do *objeto* da tese: a televisão. Está igualmente seccionada em dois capítulos: 3) **Televisão, um diálogo com o objeto** e 4) **Gêneros Televisivos: articulação dos enunciados imagéticos e verbais**.

**Televisão, um diálogo com o objeto** aborda as definições de TV, a sua irrefutável importância no cotidiano das pessoas, em especial na construção da identidade brasileira, aponta que a tradição teórica devotada a explicar o seu papel e funcionamento, normalmente, renuncia pensar a televisão como forma significativa e tenta mostrar que a TV não mostra apenas lugares, como também disse Bucci (2003), mas é *um* lugar, o lugar do Olhar. **Gêneros Televisivos: articulação dos enunciados imagéticos e verbais** é um capítulo intermediário, porque antecedente das análises, que se empenha em demonstrar que a classificação dos programas televisivos em infinitos gêneros e formatos resulta apenas como uma convenção que contribui muito pouco para se pensar a mediação, contrariando o que dizem alguns pesquisadores e produtores do veículo. Por definição, os programas são palimpsésticos, exibem os traços de programas anteriores e as características de “gêneros” vizinhos. Tudo se faz na fragilidade dos relatos que se desfazem, por força da ditadura dos índices de audiência que dizem qual “a bola da vez”, em qual modalidade discursiva a

grade de programação da TV deve investir (no momento, os *reality shows* são a “bola da vez”). A estética da redundância e da repetição é característica primordial dos enunciados televisivos; elas podem ser observadas tanto nos remakes (*Linha Direta* é um exemplo), os retornos de programas já veiculados, quanto nos empréstimos entre os programas de suas formas narrativas (técnicas de jornalismo em programas de entretenimento e vice-versa). (Deleuze [2004] compreende que a comunicação só pode funcionar como redundância).

A terceira e última parte é reservada para a descrição e *análises* dos programas propostos e para a leitura dos vestígios e rastros que conseguimos captar com a empresa analítica. Três capítulos congregam esta seção: 5) **Narrativas Televisivas: métodos, procedimentos e posturas**, 6) **Programas Televisivos: fluxo narrativo nas vias da ficção e da realidade** e 7) **Lições das Análises**.

Dialogando com o primeiro capítulo, no que tange à definição do campo da comunicação, **Narrativas Televisivas: métodos, procedimentos e posturas** intenciona mostrar que a definição de operadores metodológicos nesse campo padece de problemas provenientes da eterna busca do objeto da comunicação. Se não se sabe, afinal, qual é o objeto da comunicação, escorrega-se no estabelecimento de um método para estudá-lo, conhecê-lo. Com o mesmo espírito do primeiro capítulo, considere necessário refazer o percurso de algumas discussões, considerando que, juntas (reflexões do primeiro capítulo e deste), esboçam um retrato parcial da epistemologia da comunicação. Os problemas mais freqüentes com os quais se confrontam o pesquisador da comunicação concernem sucessivamente à coabitação de infinitos modelos de análise que normalmente não tocam o cerne dos problemas, não chegam à “nervura do real”: a *mediação televisiva*. Faço, ainda, observações em relação à suposta supremacia empírica como um modo de explicar os “fenômenos” comunicacionais, relativizando tal supremacia. De acordo com as avaliações corriqueiras, as dificuldades tendem a se acentuar com o objeto-TV, que é

composto por uma sobreposição de significantes (imagéticos, verbais e sonoros). Ato contínuo, passo para as análises dos programas selecionados – *Fantástico, Mais Você, Linha Direta, Big Brother Brasil, Jornal Nacional e Jornal Hoje*. Elas são o temário do capítulo **Programas Televisivos: fluxo narrativo nas vias da ficção e da realidade**, onde mostro o quanto regimes de ficção estão entranhados nos modos de produção dos enunciados televisivos, a tal ponto de os programas, como o *Fantástico*, se verem obrigados a dizer que a narrativa transmitida não é ficção. A referencialidade de algumas matérias e quadros depõe contra si mesma.

**Lições das Análises** faz articulações das análises com o tópico do olhar, já que nos alinhamos à assertiva de Verón: “a relação do olhar é a condição estruturante comum a todos os gêneros propriamente televisivos”. (*apud* SODRÉ, 2006: 105). É aí que reside o processo de *mediação*, é pela fascinação que nos tornamos *homo videns* de uma sociedade que abusivamente se mostra. A TV é o veículo que possibilita o exercício do ver a distância de maneira singular. Esta ligação TV-olhar vem produzindo desde a sua consolidação final do século XIX e início do XX efeitos duráveis em nossas formas de ser e estar no mundo, pois aí pedaços significativos de nossas vidas e trajetos do humano se desenharam de maneira inédita. E o contorno do desenho é assegurado pela ordem do *imaginário*, que incita a produção de a-mais-do-olhar.

\*\*\*

É digno de nota que esta tese, como tudo aquilo que está abrigado sob a rubrica de “produção humana”, se vê tributária da concepção dialógica bakhtiniana sob várias e diferentes maneiras. Aqui gostaria de realçar uma delas: como se sabe, o conceito de dialogismo de Bakhtin, entre outras coisas, relativiza a autoria individual, destacando o caráter coletivo, social, da produção de idéias e textos. O humano já nasce como um efeito do outro, para ele, um intertexto, sua experiência de vida se tece, entrecruza-se e interpenetra

com o outro. As palavras de um falante estão sempre e inevitavelmente atravessadas pelas palavras do outro: o discurso elaborado pelo falante se constitui também do discurso do outro que o atravessa, condicionando o discurso de um eu que imaginariamente se considera absoluto, autônomo. Onde se pensa estar produzindo *algo* inédito, esse *algo* já se mostra como efeito de um antecedente.

Entre os diversos discursos e vozes que atravessam este trabalho, três se sobressaem em tons mais agudos. Refiro-me às vozes de três teóricos: **Eugenio Bucci, Jeanne Marie M. de Freitas e Muniz Sodré**. Essa tríade vem apostando boa parte de suas fichas argumentativas na busca de desafios teóricos bem mais produtivos, efetivando-os em outros modos de pensar a TV e a comunicação. Nesse sentido, muita coisa do que irá nos ocupar nesta tese já ressoa em trabalhos dos referidos pesquisadores. Nas mãos de Bucci, a televisão ocupa uma centralidade cuja chave explicativa colabora significativamente para se pensar relações sociais, políticas e econômicas que ela deixa transparecer porque delas provenientes. Nas de Freitas, há o retorno da questão reiterada, da questão inconsciente, da linguagem, porque nunca satisfatoriamente posta pelos estudos da comunicação. Já nas mãos de Sodré somos exortados a ter outra posição interpretativa para o campo da comunicação, pois, como ele diz, a força primordial do sensível, com a qual concordamos, exige outras ferramentas teóricas e de análise, dadas as insuficiências do patrimônio comunicacional em discutir os afetos e as paixões.

O que esse gesto de reconhecimento quer assinalar? Quer assinalar que embora não reivindique para este trabalho um ineditismo (seria arrogante se não irresponsável aclamá-lo assim), tampouco me resigno a ver nele apenas uma fusão de idéias, pois almejo também ver realizada a fisão. Fusão e fisão foram utilizadas por McLuhan e teóricos da Inteligência Artificial (AI) (as exploraremos no quarto capítulo) em referência aos processos de conversão e transformação das tecnologias. Fusão poderia ser comparada, segundo o teórico

canadense, a um acostamento de uma estrada e ocorre quando há conversão de dois conceitos (ou *perceptos*) em um (os termos videoclipe, audiovisual, pós-moderno são exemplos de fusão). Fisão seria o outro lado do acostamento em que se realiza a divergência gradual de um novo objeto, em relação ao objeto-modelo: “sempre que o novo sistema de signos recebe o atrito do sistema anterior, o novo sistema se autonomiza e começa a perder o caráter de réplica perfeita”. (VILCHES, 2003: 235).

Na tensão entre os dois termos, instala-se, irrevogavelmente, o novo, que tentarei manufaturar linhas adiante.

**PARTE I**  
***NOÇÕES, CONCEITOS E PRESSUPOSTOS***

***1***

**COMUNICAÇÃO E CIÊNCIAS DA  
LINGUAGEM: NA ARESTA, A TELEVISÃO**

## 1.1 A QUESTÃO ANTECEDENTE

*Ah, mas para se chegar à mudez, que grande esforço da voz. Minha voz é o modo como vou buscar a realidade; a realidade, antes da minha linguagem, existia como um pensamento que não se pensa, mas por fatalidade fui e sou impelida a precisar saber o que o pensamento pensa. A realidade antecede a voz que a procura, mas como a terra antecede a árvore, mas como o mundo antecede o homem, mas como o mar antecede a visão do mar, a vida antecede o amor, a matéria do corpo antecede o corpo, e por sua vez a linguagem um dia terá antecedido a posse do silêncio.*

**Clarice Lispector**

A anterioridade da linguagem, expressa no fragmento de Clarice Lispector, é um fio condutor cuja espessura nos possibilita delinear um quadro teórico-metodológico capaz de abrigar os pressupostos do trabalho. Partir do lugar em que a linguagem institui o humano, exige conduções substantivas dos aportes teóricos da comunicação para outros lugares, uma vez que os estudos da área estiveram assentados em perspectivas que a concebem como instrumento, privilegiando o “real” dos acontecimentos vividos. O esquema básico E – M – R cristalizou, em definitivo, o ideário da linguagem como utensílio. Segundo Kristeva:

Se observamos diferenças entre a prática da linguagem que serve à comunicação e, digamos, a do sonho ou de um processo inconsciente ou pré-consciente, a ciência de hoje tenta não excluir estes fenômenos particulares da linguagem, mas pelo contrário alargar a noção de linguagem permitindo que englobe aquilo que à primeira vista parece escapar-lhe. Por isso evitamos afirmar que a linguagem é o instrumento do pensamento. (1997: 18).

Kristeva nos fornece horizontes teóricos para transcendermos a dimensão instrumental da linguagem. Para a autora, o questionamento “qual é a função primeira da linguagem: a de produzir um pensamento ou a de comunicar?” (1997: 18) não faz sentido, pois a linguagem é tudo isso ao mesmo



tempo. Vilém Flusser advertiu que “somos como pequenos portões pelos quais ela [a linguagem] passa para depois continuar em seu avanço rumo ao desconhecido”. Mas no momento de sua passagem pelo nosso pequeno portão, sentimos poder utilizá-la”. (2004: 37). No entanto, as escolas e teorias da comunicação tomam a linguagem em seu aspecto veicular, percebem-na apenas no momento de sua passagem pelo nosso pequeno portão, como uma ferramenta do comunicar, pura e simplesmente, tentando apagar as marcas do constituído simbolicamente. Transige-se do fato de que o enredo (os discursos da mídia) está envolvido com o seu protagonista oculto: a linguagem. Postula-se aqui o retorno daquilo que, paradoxalmente, não desertou, considera-se que um dos desafios teóricos da comunicação é a tarefa de dar conta de um imperativo duplo: além de correias de transmissão (este aspecto é apenas a parte emersa do *iceberg*) os discursos são, antes, efeitos do significante, construtores de laços sociais, de vínculos. A desconsideração desse duplo imperativo é o nosso problema congênito. A fragilidade das teorias em relação a isso nos conduz ao limiar de sua constituição. Reportemo-nos a elas.

## 1.2 A DEMARCAÇÃO DO CAMPO

Telenovelas, jornais impressos e televisivos, peças publicitárias, programas radiofônicos, textos da *world wide web*, todos esses suportes prestam-se a estudos relativos ao campo no qual estão delimitados: o campo da comunicação. Análise de discursos, estudos de análise de conteúdo, estudos de mediações e recepção, análises quantitativas, explorações sociológicas, estudo dos efeitos dos meios, estudos das interações sociais, etnocomunicação, estudos culturais, vêm se constituindo em disciplinas e aportes metodológicos que, para além das particularidades de cada um, compõem um quadro comum de pesquisa das mídias. O problema de comunicação, assegura Sodré, é um problema de episteme, de precariedade de ferramentas teóricas e analíticas.

Qual seria o denominador comum que possibilita que peças publicitárias, jornais impressos, programas de rádio, sejam analisados ou pesquisados sob o mesmo guarda-chuva? Essa pergunta sugere a formulação de outras: Considerando as convergências na produção midiática, a partir do quê essa convergência é possível? O que indica ainda outros questionamentos: a teoria da comunicação é teoria do quê? Sobre o quê se fazem teorias da comunicação? Que campo a conforma mais adequadamente? Como operacionalizar estudos e pesquisas nas fronteiras desse campo? Que objeto demarca o fazer comunicativo? Para Sodré,<sup>8</sup> a determinação do objeto específico gera dúvidas. Ele indaga: será que merece o nome de objeto, ciência? É preciso enveredar para outros caminhos para se chegar a um solo ontológico firme:

A trajetória desses esforços não tem sido isenta de obstáculos; esse campo de estudo vem sendo atravessado desde o início por uma série de tensões, contradições e dificuldades – decorrentes algumas da natureza de seu objeto, ou da relação por vezes conflituosa que se estabelece entre o campo da teoria e o campo da prática; outras de ordem propriamente teórica (na acomodação dos diferentes tratamentos conceituais e na construção de seus próprios referenciais) (2001: 47).

Esses questionamentos freqüentam de maneira assídua as discussões alusivas à epistemologia da comunicação. Aprendemos com os teóricos da metodologia científica que existem alguns critérios e requisitos para que essa ou aquela seção de pesquisa seja alçada à categoria de disciplina ou de ciência, ou seja, “a ciência é um sistema empírico de atividade social que se define não somente por um certo tipo de discurso, mas também pelas condições concretas de sua elaboração, difusão e desenvolvimento cumulativo. São as condições de produção que definem o horizonte dentro do qual se movem as decisões que permitem falar de uma certa maneira sobre um certo objeto”. (LOPES, 1998: 2).

---

<sup>8</sup> Muitas discussões de Sodré aqui utilizadas foram feitas na aula inaugural da Pós-Graduação da Escola de Comunicações e Artes da USP, em março de 2007.

E como se fala sobre o objeto da comunicação? As vias são várias, mas o porto de chegada é praticamente o mesmo. Estudiosos insistem na situação incômoda do suposto objeto da comunicação, apontado como heteróclito e diversificado. Alguns pesquisadores (FRANÇA, MELO) reiteram tal característica, colocando-a no centro das discussões metodológicas.

O caráter interdisciplinar seria, de acordo com os estudiosos, um invibilizador, ou na melhor das hipóteses, um dificultador, da delimitação das fronteiras do campo. Desafortunadamente, encaramos esse traço como algo que adia indefinidamente a realização do projeto de carimbarmos a comunicação como ciência ou qualquer coisa que o valha. De acordo com a afirmativa abaixo:

A questão reside então na possibilidade de estabelecer a particularidade de um campo de análise de um saber que ora aparece como o fundamento das ciências do homem, ora aparece como uma síntese do produto dessas ciências. Em todo caso, o que se vê hoje em dia é a Comunicação passar diretamente do sentido filosófico para o sentido radicalmente interdisciplinar, sem espaço para a constituição de uma disciplina autônoma (Id. Ibid.: 29).

A afirmação abaixo está em acordo com o que foi dito acima:

Diremos que é, por princípio, difícil avaliar objetivamente os resultados de “uma operação de comunicação”. Donde incessantes polêmicas (em torno da psicanálise, da arte, da mídia e, claro, da comunicação política). A comunicação política aparece, assim, como a parte maldita, ou mal dita, de nossas trocas, aquela que não se deixa quantificar, tecnicizar, nem descrever objetivamente. Onde relações pragmáticas aleatórias conseguiram fixar-lhe a objetos, a pontos fixos ou a rotinas bem conhecidas, elas perderam o nome de comunicação (BOUGNOUX, 1999: 18).

Ora, sabemos que a interdisciplinaridade não é virtude (ou problema?) exclusiva do saber comunicacional; disciplinas, ciência e teorias diversas têm a indisfarçável marca da interdisciplinaridade. Assim, a questão se dissolve como problema particular da comunicação. A ubiquidade da comunicação não corresponde a um postulado teórico do tudo pode, ou ainda evocando Sodré, o

caos do objeto não supõe o caos da teoria. Considerando a noção de campo de Bourdieu, considero que a forma específica de interesse do campo da comunicação está, a meu ver, no modo como ele se institui, enquanto instituição discursiva, em meio a outros campos, igualmente revestidos de formas específicas próprias.

A lógica concorrencial do campo científico faz de suas ramificações disciplinares departamentos com aspectos intrínsecos para se diferenciar e se legitimar face à multiplicidade das teorias e saberes. E a particularidade do campo da comunicação, insisto, está, malgrado o assédio de várias teorias e seções do conhecimento, na sua organização discursiva. Sérias objeções poderão ser levantadas contra o nosso argumento, visto que as outras ciências produzem, igualmente, discursos. No entanto, a resposta para as contraposições repousa no fato de que não obstante as ditas ciências exatas (para usar exemplos aparentemente díspares) como a física e a matemática, ou as naturais, como a biologia e a química,<sup>9</sup> se valerem igualmente de discursos, eles não são o produto e quesito fundante destas ciências. Os discursos articulam resultados, que se fundam sim no próprio discurso, mas que se apresentam de outras formas (números transfinitos, fórmulas químicas, que revelam uma veemente obscuridade, exceto se forem decodificados por matemáticos e químicos). Na comunicação, em sua feição midiática, o discurso é o elemento fundante e ao mesmo tempo o produto das mídias (fala-se, escreve-se, filma-se dentro de um código legível, cujo regimento é o discurso):

O discurso não é uma das funções entre outras da instituição midiática; é o seu principal produto e o resultado final do seu

---

<sup>9</sup> Discussões a respeito são feitas por Steiner em *Linguagem e silêncio*. Para ele, até o século XVIII, a esfera da linguagem (palavras) recobria a totalidade da experiência e da realidade. Grandes áreas do significado e da práxis pertencem agora a linguagens não-verbais como a matemática, a lógica simbólica e as fórmulas de relações químicas ou eletrônicas. O autor ironiza perguntando: “isso significa que hoje em dia estão sendo usadas menos palavras? Essa é uma pergunta muito intrincada e, até o momento, não respondida (...). estima-se que a língua inglesa no momento contenha cerca de 600 mil palavras. Acredita-se que o inglês elisabetano tivesse apenas 150 mil”. (1988: 43).

funcionamento. A mídia produz discursos como os pintores pintam telas, os músicos compõem músicas, os arquitetos projetam edifícios. É claro que a mídia desempenha também outras funções, mas todas elas têm no discurso o seu objetivo e a sua expressão final. (RODRIGUES, 1996: 217).

Nesse quesito, concordo com Rodrigues: os discursos da mídia são o objeto da própria mídia, componente de seu espaço, demarcador de seu campo. Pensar assim não significa que estamos desconsiderando as variáveis políticas, econômicas, culturais e sociais implicadas nos meios de comunicação. Muito pelo contrário, concebemos discurso como encarnado no social, portanto, portador, *per si*, da dinâmica da qual somos sujeitos; sabemos que os discursos representam um modo de narrar o mundo e nesse modo vem junto o mundo a ser vivido. Não há contexto de um lado e discurso de outro. Do que nos fala Foucault quando nos diz que o discurso instala mecanismos de poder pela sua força fundacionista? De que nos fala Peirce em seu conceito de signo, por excelência, mediador? Ou mesmo Bakhtin com a sua noção de signo e discurso? Do que nos fala Taylor quando diz que discursos são intercâmbios que geram textos, entendendo por textos uma produção posicionada histórica e socialmente? Não vejo plausibilidade nas críticas que insurgem contra a centralidade do discurso em nome de eventos externos, como o político e o social. Não estou interditando as críticas, que, aliás, são válidas e necessárias, mas por esse viés não assustam. A tenaz resistência em considerar o discurso como estruturante dos meios de comunicação, portanto o eixo central de sua análise, acontece por meio de uma rota em que a linguagem é vista como transporte. Em sendo transporte, efetivamente, ela não tem estatura para explicar a capilaridade do fenômeno comunicacional. Concepção que há muito renunciamos.

Eis o primeiro esforço epistemológico: tento, aqui, vincular o campo da comunicação à esfera discursiva tendo como pano de fundo a questão da linguagem. Antecipadamente, faço, em linhas gerais, um passeio pelas teorias

da comunicação, pondo em realce a tradição teórica assentada nas teorias instrumentalistas da linguagem, que solidarizam o signo e o real.

### 1.3 O CAMPO DA COMUNICAÇÃO (MÍDIAS) E SUAS TEORIAS

A tentativa, aqui, não é resenhar o conjunto das teorias da comunicação, mas observar esse campo que as engloba a partir de orientações disciplinares que o vem, precariamente, determinando. Sodré perturba a constituição desse campo com questionamentos acerbos: levando em conta que a constituição dos campos disciplinares não é motivada apenas por interesses internos ao campo, mais também por meio de pressões<sup>10</sup> políticas, quem acaba respondendo ao rigor dos campos disciplinares é o poder, materializado seja nas instituições de pesquisa acadêmica ou de mercado. Para ele, é preciso refazer a pergunta de Freud - o que quer uma mulher – reformulando-a para a comunicação: o que quer um comunicólogo? O que ele deseja?

Ora considerada ciência, ora disciplina, ora prática, ora técnica, as pesquisas da comunicação navegaram sobre dois mares (o do mercado e o da academia, ambos se complementando, em alguns casos). É escusado dizer que a formação do que se convencionou chamar de campo das teorias da comunicação é relativamente recente, emerge em momento de vertiginoso crescimento e aperfeiçoamento dos meios de transmissão, etapa fulgurante da razão técnica. Enquanto atividade humana e social, a comunicação remonta a períodos bem mais longínquos, ou para ser mais precisa, se institui na medida que o homem se constitui simbolicamente. De origem latina *communicatio*, a comunicação é distinguida a partir de três elementos: uma raiz *munis*, que significa ‘estar encarregado de’, que acrescido do prefixo *co*, o qual expressa simultaneidade, reunião, forma a idéia de uma “atividade realizada

---

<sup>10</sup> Vide os exemplos da psicologia e da antropologia que surgiram por interesses do Estado. O campo da psicologia surge para avaliar comportamento, o da sociologia para realizar pesquisas encomendadas de fábrica e o da comunicação é priorizado pelo mercado.

conjuntamente”, completada pela terminação *tio*, que por sua vez reforça a idéia de atividade.

A história registra que problemas de comunicação foram percebidos entre os gregos, mais precisamente com os sofistas. O empenho dos gregos esteve centrado no uso adequado da palavra e no exercício do discurso como técnica. Deve-se a Platão as distinções iniciais entre retórica e discurso. Aristóteles expandiu os estudos de Platão ao organizar o estudo da retórica, inspirando, numa escala gigantesca de tempo, a famosa *análise de conteúdo* de Harold Laswell.

Alguns autores, a exemplo de Armand e Michèle Mattelart, apontam o século XIX como o momento em que noções fundadoras concebiam a comunicação como fator fundamental de integração das sociedades humanas, como gestora das multidões humanas. (cf. 1999: 13). É a noção da sociedade enquanto organismo que vai, portanto, impulsionar aquilo que mais tarde seria chamado de ciência da comunicação. Alguns vetores são considerados basilares para a formação desse campo científico, entre eles, a *divisão do trabalho* (a comunicação consistiria, segundo esse aspecto, em uma contribuinte na organização do trabalho coletivo e na estruturação dos espaços econômicos) e a *formação de uma rede e da totalidade orgânica* (que tentava compreender o social a partir da metáfora do ser vivo), constituindo-se como o pensamento do “organismo-rede”.

A fisiologia de Saint-Simon integra essa última vertente. É com Herbert Spencer que a noção da sociedade como sistema orgânico ganha espessura; ele defendia a tese de “uma sociedade-organismo cada vez mais coerente e integrada, onde as funções são cada vez mais definidas, e as partes cada vez mais interdependentes”. (MATTELART, 1999: 14). Para esse sistema, a comunicação é vista como componente essencial dos aparelhos orgânicos. Fazendo comparações com o sistema vascular, Herbert Spencer vai dizer que a comunicação torna possível a “gestão das relações complexas entre um centro

dominante e sua periferia” por meio das informações (imprensa, petições, pesquisas) e dos meios de comunicação pelos quais o centro pode “propagar sua influência” (correio, telégrafo, agências noticiosas).

Essas considerações inspiraram as correntes consideradas fundadoras dos estudos da comunicação, formuladas nas décadas de 1930 e 40 e bastante propaladas nas de 1950 e 60. O trabalho de Harold Lasswell sobre *Propaganda política*, publicado em 1927, foi considerado referência obrigatória, influenciando um sem-número de pesquisas.

A fecunda produção em torno da comunicação terá no modelo cibernético um momento capital. Para esse modelo, a comunicação constituía-se em mecanismos que “favorecem o desenvolvimento das relações humanas e, em particular, nos fenômenos de simbolização, assim como nos mecanismos de transmissão dos conteúdos. A comunicação é ao mesmo tempo um processo (para o qual contribuem meios diversificados) e o resultado desse processo”. (MIÈGE: 2000: 24-25).

A multiplicidade dos fenômenos advindos dos *mass media* e das telecomunicações exigiu que fossem criados modos de reduzir a diversidade das situações reais à unidade de um esquema básico: emissor-canal-receptor. A comunicação tinha de se impor enquanto área do conhecimento, ela tinha de se curvar às cobranças do receituário técnico-científico. A saída encontrada para integrá-la no horizonte do saber contemporâneo foi a formalização behaviorista, expressa no esquema *referente, emissor, mensagem, receptor, código*.

O processo da comunicação, segundo o seu *esquema canônico*, seria efetivado pelos seguintes vetores:

- *Emissor* que pode tratar-se de um ser ou grupo de seres, uma administração, etc (o remetente de Jakobson);
- *Um canal físico* por onde circulam mensagens, seqüências ordenadoras de elementos conhecidos;



- *Um receptor* que submetido a essas mensagens, apresentará comportamento resultante da experiência vicarial da qual participa (destinatário de Jakobson);
- *Um repertório de signos ou elementos comuns* dos quais se serve o emissor para elaborar uma mensagem, criação da mensagem segundo certos signos (código) nos quais o receptor irá procurar, para identificá-la, a natureza dos elementos recebidos (decodificação).

As influências do modelo cibernético podem ser percebidas em estudos como a *Teoria matemática da comunicação*, publicada em 1949 pelos engenheiros Claude Shannon e Warren Weaver. Esses dois pesquisadores intencionavam construir uma fórmula que permitisse passar da entropia à informação,<sup>11</sup> criando, com isso, um *sistema geral de comunicação*. Na esteira da matriz cibernética, muitos estudos e teorias procuraram dar sua contribuição. A formação das chamadas escolas americana e européia possibilitou a realização de várias pesquisas, entre elas a análise de conteúdo pensada por Harold D. Laswell. O modelo de Laswell edificou-se sobre as perguntas: Quem? Diz o quê? Através de que canal? Com que efeitos?

Esse modelo, base da abordagem empírico-funcionalista, durante muito tempo gozou do *status* de ser uma verdadeira comunicação, muito próximo à teoria da informação. Retomando as categorias esboçadas por Aristóteles, no *Organon*, Laswell procurou aglutinar, para os estudos vigentes, a totalidade das questões pertinentes à comunicação (análise de conteúdo e seus efeitos). Assim ele defendia a idéia de que:

---

<sup>11</sup> Entropia e informação podem ser conceituadas, respectivamente como: “quantidade de energia de um sistema, que não pode ser convertida em trabalho mecânico sem comunicação de calor a algum outro corpo, ou sem alteração de volume. A entropia aumenta em todos os processos irreversíveis e fica constante nos reversíveis”. A informação foi formalizada nas primeiras décadas do século XX, tendo se apresentado inicialmente como um sistema de base matemática destinado a estudar os problemas de transmissão de mensagens pelos canais físicos (telégrafo, rádio etc.). (COELHO NETO, 1980: 131).

O estudo científico do processo da comunicação tende a centrar-se numa ou noutra destas questões. O especialista do “quem” (o “comunicador”) dedica-se ao estudo dos fatores que geram e dirigem a comunicação. Denominamos esta subdivisão “análise de regulação” [*control analysis*]. O especialista do “diz o quê” pratica a análise de conteúdo [*content analysis*]. Aquele que estuda, sobretudo a rádio, a imprensa, o cinema e os outros canais de comunicação participa na “análise dos media” [*media analysis*]. Quando o centro de interesse é constituído pelas pessoas atingidas pelos media, falamos de “análise de audiência” [*audience analysis*]. Se o problema abordado for o do impacto sobre os receptores, tratar-se-á de uma “análise dos efeitos” [*effect analysis*] (apud WOLF, 1995: 26).

Sodré aponta o viés mecanicista e unilateral das pesquisas funcionalistas, motivadas pela lógica do mercado, num momento em que a palavra *massa* substitui a noção de *público*, antecedida pela de *multidão*, do século XIX:

Os momentos cientificamente mais estéreis, embora eventualmente frutíferos para agências de publicidade, jornais e estrategistas de consumo, têm a ver com o sociologismo funcionalista, ancorado no mecanicismo dos modelos industrialistas do processo comunicacional, que implicava um paradigma informacional: transmissão de uma mensagem, organizada por um código, através de um canal entre um emissor e um receptor. (SODRÉ, op. cit: 221-2).

O modelo norte-americano não ficou incólume a revisões e apreciações. A Teoria Crítica reage frontalmente a esses estudos, motivada por outras perspectivas. Teve como principais representantes Max Horheimer, Theodor Adorno, Herbert Marcuse e Walter Benjamin – pesquisadores da propalada Escola de Frankfurt, firmando-se como uma construção analítica dos fenômenos sociais, mormente dos fenômenos de comunicação. A Teoria Crítica representa, segundo Wolf, a corrente da *communication research*, da pesquisa social e se propõe a ser uma teoria da sociedade. As denúncias de manipulação ideológica operada pelos meios de comunicação alicerçam os ideais da teoria.

Os estudos e pesquisas do campo da comunicação, obviamente, não pararam por aí. Centros de pesquisa vêm disponibilizando, para a comunidade

acadêmica, escopos teórico-metodológicos aparentemente renovados. Não vale a pena compulsar todos, mas prosseguirei na apresentação do painel para deixar claro por que reclama-se o deslocamento do lugar em que o campo da comunicação se constitui. As sociologias interpretativas,<sup>12</sup> os estudos de mediações são aquisições recentes que surgem, resumindo vulgarmente, para dizer que receptor também é sujeito. O esquema emissor-canal-mensagem-receptor passa por revisões substanciais, solapando a trajetória linear e unilateral do esquema E – M – R: o receptor passa a ser considerado em sua potência interativa.

Diz-se, orgulhosamente, que uma das áreas que vem promovendo alguns deslocamentos nos estudos da comunicação é a dos *Estudos Culturais*. Originários do Centro de Birmingham – Inglaterra, os *Estudos Culturais* operam revisões no esquema canônico da comunicação, insistindo que o receptor não é apenas sujeito passivo, mas também ativo. Ao invés de trabalhar com análises que procuram saber a intenção dos meios, os *Estudos Culturais* caminham em sentido contrário: trabalham na perspectiva do cotidiano<sup>13</sup> – lugar onde a cena social e individual é protagonizada na confluência entre a comunicação e a cultura. O marco teórico dos *Estudos Culturais* tem como referência os estudos de Richard Hoggart com *The uses of literacy* (1957), de Raymond Williams com *Culture and society* (1958) e E. P. Thompson com *The making of the english working-class* (1963), com contribuições de Stuart Hall. A cultura é vista a partir do seu fazer diário, tecida na subjetividade, no mundo prosaico habitado por sujeitos históricos. Os receptores, de acordo com os *Estudos Culturais*, exercem, no campo dos discursos midiáticos, diferentes vínculos interpessoais, onde

---

<sup>12</sup> Embora sejam facilmente associadas à pragmática, as sociologias interpretativas possuem uma história própria com bases teórico-metodológicas específicas. Voltadas para o microsocial, elas englobam o interacionismo simbólico, fenomenologia social, etnometodologia, desenvolvidas a partir da década de 1960 nos países anglo-saxões.

<sup>13</sup> Estudos sobre o cotidiano foram analisados sistematicamente pela sociologia da vida cotidiana assentada em disciplinas como sociologia, antropologia, história, geografia, literatura e, até mesmo, a filosofia. Michel de Certeau e Henri Lefèbvre são alguns dos expoentes dessa área disciplinar

projetam fantasias, partilham valores semelhantes, compartilham expectativas e evocam projetos. Jesus Martín-Barbero assim sintetiza a carta de intenção dos Estudos Culturais: “quer resgatar a iniciativa, a criatividade dos sujeitos, a complexidade da vida cotidiana como espaço de produção de sentido, o caráter lúdico e libidinal na relação com os mesmos” (1997: 87). Segundo esse autor, o estudo da “recepção,

distintamente das propostas funcionalistas, não busca medir a distância entre a mensagem e seus efeitos, mas construir uma análise integral do consumo – entendido como o conjunto dos processos sociais de apropriação dos produtos, inclusive os simbólicos. Outra *realidade* é ‘descortinada’ quando se ouvem os relatos dos setores populares. É aí que se revelam a criatividade e a liberdade”. (1999: 87).

A evolução dos estudos da comunicação até o estágio dos *Estudos Culturais* e das chamadas sociologias interpretativas permite visualizar que o receptor é um ser ativo, um ator no seu meio social. É um ser que interfere no processo de recepção, remodelando-a de acordo com suas vivências particulares e grupais. A recepção será sempre diferente para diferentes pessoas, como sugerem tais estudos. Até aqui nada de altissonante.

Não é, porém, para a contenda entre escolas e teorias que quero chamar atenção com o percurso traçado acima, mas para a desconsideração do fato de que a linguagem é o “mistério que define o homem”. (STEINER, 1988: 16). A despeito das diferenças e particularidades das correntes teóricas devotadas ao estudo das mídias, o pano de fundo dessas discussões foi e é constituído por uma concepção de linguagem usada para determinados fins. Conquanto não concebiam o receptor como passivo, iniciativas como *Estudos Culturais* acabam bebendo da fonte em que brota a instrumentalidade da linguagem. Transferir a dinâmica do processo da comunicação para o receptor não parece nos conduzir a uma mudança estrutural no paradigma que define e orienta o campo da comunicação: o esquema E-M-R. Qual seria, então, a saída?

A reivindicação não é pelo abandono da troca transferencial, mas é pela admissão de que essa troca deve ser feita a partir da noção radical de vínculo, pois é a partir dela que se realiza a mediação, que se realiza a comunicação de um pólo a outro deste processo. Para se vincular, considera Sodré,   preciso que cada um perca a si mesmo, pois ser   *ser com*; o vínculo não tem substância, o vínculo   com a linguagem. A vincula o, completa ele,   condi o originária do ser. O aforismo de Sodré serve de suporte para perturbarmos os lugares dos sujeitos da comunica o, da forma em que foram pensados pelo conjunto das teorias: as teorias privilegiam o sujeito do enunciado, o eu (*moi*), ele   o sujeito tal como se representa no discurso, está ligado   dimensão do imaginário (eu faço, eu escrevo, eu penso) em detrimento do sujeito da enuncia o, o sujeito do desejo/inconsciente que se aliena e se perde tão logo se diz na linguagem, ligado   dimensão do simbólico.

Ora, se vincular   perder a si mesmo, o sujeito do enunciado   fragil ssimo para a consagra o do vínculo. Há uma questão antecedente que nos engloba e nos ultrapassa e que comanda os processos de comunica o. A rela o Eu(emissor)-Tu (receptor)   uma rela o onde um terceiro vive e reina plenamente.

O tema nos acompanha na constitui o de nossa humanidade. Platão, Aristóteles, Bakhtin, Kristeva, entre vários, todos irmanados nas possibilidades e destinos dessa vincula o. O filósofo Martin Buber (2006) considerou a palavra-princípio Eu-Tu como o primeiro modo de rela o humana, a rela o Eu-Tu   anterior ao próprio Eu. Para Buber, "nós aprendemos a ser humanos sendo chamados para uma rela o Eu-Tu - uma rela o na qual um 'se abre totalmente com o outro". (2006: 32).   pelo Tu que o Eu se descobre como consciência não-objetivável, não-coisificada, mas sim como proje o do outro.

A no o de comunica o de Bakhtin, fundada no dialogismo, a que já referimos na introdu o deste trabalho, têm considera um sujeito que não

se faz plenamente na superfície da linguagem. Eis uma das fragilidades para a constituição do campo.

Posta assim a questão, se quisermos provas de que as teorias são frágeis, Sodré e Freitas parecem fornecer uma quantidade suficiente: preponderância do mercado, precariedade das ferramentas (para o primeiro), a pouca ou inexistente exploração da linguagem (para a segunda).

Salvo engano, estou tentada a vaticinar que as teorias da comunicação não apresentam indícios seguros que apontem a linguagem como algo além de um instrumento da comunicação humana. Somos instados a aderir ao princípio de que:

A linguagem não pode ser considerada um simples instrumento, utilitário ou decorativo, do pensamento. O homem não preexiste à linguagem, nem filogeneticamente nem ontogeneticamente. Jamais atingimos um estado em que o homem estivesse separado da linguagem, que elaboraria então para “expressar” o que nele se passasse: é a linguagem que ensina a definição do homem, não contrário. (BARTHES, 2004: 15).

Esse princípio desafia a comunicação, visto que o problema crucial que o modelo do confronto entre linguagem e realidade acarreta é o de como transpor o abismo entre palavras e coisas que esse mesmo modelo cavou. Tal abismo faz das teorias acima devedoras da linguagem, já que como assegurou Kristeva, não há comunicação sem linguagem, e todo sentido da linguagem é comunicação.

Empenho-me, pois, no sentido de identificar um fundo comum suscetível de juntar, em torno de algumas características, como vimos, *démarches* procedentes de orientações em que a linguagem e o discurso são fundantes.

É preciso descobrir uma nova janela de análise. Doravante, é nela que nos debruçamos a fim de descobrir paisagens em que possamos nos emaranhar. As dívidas da comunicação que, extensivamente, são as dívidas das ciências humanas com as ciências da linguagem, podem ser sublinhadas, ao menos, sob três aspectos importantes: a noção de *sujeito*, a noção de *discurso* e a emergência

do *inconsciente*. A linguagem é o pólo de atração entre esses três aspectos, que se mostram como vetores fundamentais para a moldura teórico-metodológica dos estudos das mídias. Ainda segundo Kristeva:

E trabalhar a língua implica, necessariamente, remontar ao próprio germe onde despontam o sentido e seu sujeito. É o mesmo que dizer que o produtor da língua (Mallarmé) é obrigado a um nascimento permanente, ou melhor, às portas do nascimento, ele explora o que o precede. Sem ser uma criança de Heráclito que se diverte com seu jogo, ele é esse ancião que volta, antes de seu nascimento, para mostrar àqueles que falam que eles são falados. (2005: 10).

A irremediável dependência do homem em relação à linguagem apontada por Barthes e Kristeva nos obriga, na fronteira da televisão, a enveredar no litoral entre o ser e o dizer, como disse Lispector, onde o sujeito não está situado num lugar seguro de enunciação, mas em instâncias sempre precárias, em sua errância e transitoriedade.

#### 1.4 UMA ROTA, VÁRIAS POSSIBILIDADES

*Eu tenho à medida que designo – e este é o esplendor do se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasceu o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é meu esforço humano. Por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu.*

Clarice Lispector

APOIANDO-NOS MAIS UMA VEZ EM UM EXCERTO do poema de Clarice Lispector somos levados a destituir o homem do lugar soberano que imaginariamente ocupa, de senhor absoluto de suas ações, proprietário de sua consciência. No universo da comunicação, esse sujeito, seja emissor ou receptor, não está confortavelmente determinado por esses pares estanques. A sua

determinação e conseqüentemente a do discurso que ele pensa produzir autonomamente vem de outro lugar. Mas qual lugar?

É um lugar provisório em que a busca pelo saber absoluto, pela transparência plena, pela representação, pela integralidade do fato, sempre fracassa. É um lugar onde reina o indizível, segundo Lispector, onde somos arrastados por esse vazio e confrontados por pedaços do real. Analisar a TV, particularmente o (tele)jornalismo, não como a representação do real, a transcrição da realidade, já que essa tentativa está fadada ao eterno fracasso, nos remete ao simbólico, onde já estamos instalados desde sempre. Partindo desse lugar, torna-se inadmissível pensar a linguagem como mero instrumento.

Examinar a televisão inscrevendo-a neste vasto campo, em que estão implicadas questões de matizes diversos, significa lidar com as questões fundantes do tecido social. De acordo com Kristeva:

Seja qual for o momento em que tomemos a linguagem – nos mais afastados períodos históricos, nos ditos povos selvagens ou na época moderna –, ela apresenta-se sempre como um sistema extremamente complexo em que se misturam problemas de ordem diferente. (1997: 17).

A afirmação de Kristeva que aponta para a complexidade da linguagem desde tempos imemoriais – o interesse pela linguagem é milenar – faz cair por terra os aspectos instrumentais e técnicos que operam sobre a definição do termo.

A conformação dos estudos sobre a Linguagem reflete, mais ou menos precisamente, aquilo que é – e deveria ser – o seu território de exploração permanente, pois está envolvida com tudo aquilo que com o humano se relacione; daí a revelação inevitável exposta em muitos estudos e compêndios sobre a Linguagem: a da constituição enciclopédica dessa área do saber. Filosofia da Linguagem, Lingüística, Semiótica, Psicanálise, Antropologia, entre outras, em seus diversos desdobramentos, dão a medida da complexidade a que se refere Kristeva.



No caminho sinuoso sobre a trajetória da Linguagem nos deparamos com um cenário multifacetado, uma região pantanosa em que uma série multiforme de tendências e correntes de pensamento se propôs a dar a ela, à Linguagem, seu estatuto epistemológico, umas de modo mais abrangente, outras com ambições mais específicas. Ainda segundo Kristeva:

Por fim, aquilo a que chamamos linguagem tem uma história que se desenrola no tempo. Do ponto de vista desta diacronia, a linguagem transforma-se durante as diferentes épocas, toma diversas formas nos diferentes povos. Tomada como um sistema, isto é, sincronicamente, tem regras precisas de funcionamento, uma estrutura determinada e transformações estruturais que obedecem a leis escritas. (Id. Ibid.: 20).

Nesse terreno amplificado de exploração, podemos sublinhar, de modo descontínuo, alguns esforços conceituais que se dedicaram aos estudos da linguagem. Destaco reflexões do arco histórico que traçou uma fisionomia para a história do termo.

Segundo Kristeva, o homem primitivo tinha uma relação mágica ou mítica com a linguagem, a concebia como uma substância e uma força material, pois falar era integrar o universo. A língua era vista como um elemento cósmico e natural. Ele não separava o referente do signo, tampouco o significante do significado. (op. cit.: 86). O mundo grego faz o corte, a separação do que era indistinto: a linguagem e o “real”.

Até o século XVIII, a linguagem era vista como um mero instrumento para o pensamento representar as coisas. A Filosofia da Linguagem e a Lingüística eram servas do racionalismo e do empirismo do século XVII, das formas puras *a priori* da razão kantiana, da referência - decorrência da velha epistemologia e da metafísica cartesiana (que entendia ser o interior/sujeito/cogito fornecedor de representações do exterior/objeto/coisa). Sob essa perspectiva, a linguagem só importava como retrato, re-presentação e não como construção da realidade. Ela estava a serviço de um sujeito que pensa

pelas representações do mundo – perspectiva da concepção metafísica das filosofias da consciência. Confundida com o *logos*, de idéias na mente, cogito, a Linguagem foi ignorada como instituição que inaugura as relações sociais.

Desde Platão, que concebeu o signo em três faces (estrutura triádica), testemunhamos a consolidação de enfoques caudatários da visão de que as palavras, a linguagem, são uma representação imperfeita da verdadeira natureza das coisas. Na esteira de Platão muitos autores deixaram suas contribuições.

Do extenso rol de autores e escolas, de um infinitamente acumulado, se pusermos em destaque o trabalho dos estóicos, as considerações de Santo Agostinho, a Gramática de Port-Royal, as observações de Locke e Hobbes, que expressam o momento em que foram feitas tentativas de se pensar autonomamente a linguagem do ponto de vista lingüístico ou filosófico, perceberemos que, de ponta a ponta, com nuances específicas, as reflexões daí advindas vêem a linguagem como problema do conhecimento, peça-chave das discussões do século XVIII.

Os empiristas Locke – que diz que o homem é equipado pela linguagem – e Hobbes – que segue os princípios do nominalismo – divergem na prática comum de análise e consideram que não há mente ou razão soberana, mas um esforço das idéias e da linguagem para chegar ao conhecimento das coisas. Apesar de Locke e Hobbes terem logrado alguns avanços, permaneceram presos a uma noção de correlação com uma realidade.

Com a virada lingüística, em fins do século XIX, a linguagem sai das bordas e passa a ser tema central para o pensamento social contemporâneo: “o nosso século é tanto o do átomo e o do cosmos como o da linguagem”. (KRISTEVA, 1997: 7). De um elemento acantonado pelas concepções filosóficas da consciência, ela passa a ser vista como estrutura articulada, independente de um sujeito ou de uma vontade individual e subjetiva, não mais submetida à função exclusiva da nomeação ou designação, quer dizer o signo não se limita a

estabelecer uma relação direta com a coisa nomeada. Temos, assim, no lugar de uma análise das representações, a análise da linguagem.

No lugar de um sujeito que conhece e pensa pelas representações do mundo, tem-se, com a virada lingüística, um sujeito que fala, constituído nas trocas lingüísticas. Esse novo marco das reflexões sobre a linguagem ganha expressividade com os estudos de Ferdinand Saussure. O pensador genebrino retira do heteróclito da língua o que pode ser pensado como sistema, determinando a natureza de seu objeto de estudo. Criticando acidamente os trabalhos que lhe antecederam, Saussure afirma que apesar dos estudos comparados de gramática, uma constante nos trabalhos lingüísticos do século XIX, abrirem um campo fecundo de exploração, eles não chegaram a estabelecer um método para si próprios. (cf. SAUSSURE, 1996: 32).

Saussure estabeleceu leis e diretrizes que puderam orientar o pensamento lingüístico. Conceitos fundamentais como, *sincronia* e *diacronia*, *significante* e *significado*, *signo* e *sistema*, *língua* e *fala*, *paradigma* e *sintagma*, foram um dos legados do mestre genebrino para o traçado de uma proposta metodológica que adensou vários campos de pesquisa, como a antropologia, a comunicação, a psicanálise e a semiótica. Com o *Curso de lingüística geral*, os estudos simbólicos passam a ter um campo de referência.

Foi a partir de Saussure que equacionamos o antigo dilema da linguagem: se era inata ou apreendida. Kristeva e Lévi-Strauss colaboram com a questão. Para Kristeva, as origens da linguagem vêm perseguindo as especulações humanas - desde os mitos até as mais elaboradas especulações filosóficas. A busca pela língua original mobilizou um conjunto de investigações que, para Kristeva, não resultam producentes. Segundo ela: “Por mais interessantes que possam parecer todos esses dados, revelam-nos apenas o processo através do qual *uma língua já constituída é apreendida* pelos sujeitos de uma determinada sociedade”. (1997: 62).[grifos da autora].

Nesse já constituído, é impossível, segundo Kristeva, pensar em uma pré-história, em estágios da linguagem. A linguagem “já nasce” pronta, ou como diz Sapir, desde o “princípio a linguagem está formalmente completa e desde que há homem há linguagem como sistema completo com todas as funções que tem atualmente” (Id. Ibid.: 64).

Ao definir uma origem simbólica da sociedade, Lévi-Strauss - acusado de se preocupar mais com as regras da sociedade do que com o seu comportamento - considera que:

Independentemente do momento e das circunstâncias do seu aparecimento, a linguagem só pôde nascer subitamente. As coisas não começaram a significar progressivamente. Na seqüência de uma transformação cujo estudo não releva das ciências sociais, mas sim da biologia e da fisiologia, efetuou-se uma passagem de um estágio em que nada tinha sentido para outro em que tudo possuía um sentido. (2002: 35).

Do caos ao cosmos, ou *fiat lux*, como lembra Didier-Weill, a linguagem se instala a um só tempo. Para Lévi-Strauss o que se instaurou lentamente foi a tomada de consciência de que “isso significa”, ou seja, o universo significou muito antes de se começar a saber que ele significa. (LÉVI-STRAUSS, 2003: 42). Segundo ele, “tudo se passou como se a humanidade tivesse adquirido de uma só vez um imenso domínio e seu plano detalhado, mas tivesse passado milênios a aprender quais símbolos determinados do plano representavam os diferentes aspectos do domínio”. (Id. Ibid.: 42).

A mudança de perspectiva radical que Saussure promove ao alçar a linguagem a objeto autônomo de investigação, suscitando a visada de novas dimensões para os estudos lingüísticos, faz dele o *homem dos fundamentos*. Sabe-se claramente das lacunas que a teoria saussureana deixou em aberto: a questão do sujeito, a relação com o mundo, o tópico da significação e da referência. O que faz dele o homem dos fundamentos não foi ter construído uma teoria completa e/ou perfeita, mas a busca de domínio autônomo que não é filosófico

(no sentido que Platão e Aristóteles viam a filosofia), não era caudatário do pensamento cartesiano no século XVI, em que predomina o cognitivismo (ligado à estrutura do pensamento).

Para Benveniste, não existe um só lingüista que não lhe deva algo, uma só teoria geral que não mencione o seu nome. A semiótica, a psicanálise e a antropologia, para mencionar apenas algumas disciplinas, são tributárias da instituição social que é a língua. No momento mesmo de sua emergência, elas pedem para a lingüística lhes fornecer o material teórico de que necessitam, alargando o escopo analítico da própria linguagem, tentando recobrir as dívidas das quais falávamos anteriormente.

Lacan asseverou que: “um dia percebi que era difícil não entrar na lingüística a partir do momento em que o inconsciente estava descoberto” (op. cit.: 25) (...). Por que é que damos tanta ênfase à função do significante? Porque é o fundamento da dimensão do simbólico, o qual só o discurso analítico nos permite isolar como tal”. (Id. Ibid.). E ainda mais: “As trilhas do inconsciente mudam totalmente a função do sujeito como existente. O sujeito não é aquele que pensa. O sujeito é, propriamente, aquele que engajamos, não, como dizemos a ele para encantá-lo, a dizer tudo – não se pode dizer tudo – mas a dizer besteiras, isso é tudo”. (Id. Ibid.:33).

Entre o sujeito faltante e o sujeito falante-desejante deve haver certamente alguma coisa comum. E essa coisa mora na linguagem. A antropologia, com a noção de símbolo, também solicita auxílio à lingüística. Essas disciplinas por vezes recorrem ao mesmo vocabulário de base e parecem partilhar vários conceitos fundamentais.

Lingüística, antropologia, psicanálise e semiótica indicam a matéria-prima com a qual poderemos constituir o solo pátrio da comunicação, demarcado nas fronteiras das ciências da linguagem. O campo das ciências da linguagem (lingüística, semiótica, psicanálise, antropologia, lógica) oferece-se como o lugar de articulação das teorias necessárias para o estudo da

comunicação e têm como suposto que as mídias são as articuladoras do artefazimento da contemporaneidade, porque prestam-se, como disse no início, para construir vínculos, estabelecer liames. Por baixo dessas questões jaz a linguagem.

Aquela noção de emissor *versus* receptor enquanto dois elementos do pólo do processo da comunicação é, como já dissemos, frágil para sustentar os pressupostos da pesquisa. Se levarmos em conta que o fazer específico do (tele) jornalismo e de outros programas mobiliza sujeitos (enunciadores e coenunciadores), o percurso do trabalho segue uma trilha que procura, ainda que palidamente, averiguar a posição e o lugar desses sujeitos na enunciação a partir dos vestígios de sentidos deixados nos enunciados.

Sob esse ponto de vista, me apoio nos indicativos das ciências da linguagem – campo organizado historicamente no século XX. Articulando áreas como a lingüística, a psicanálise e antropologia, as ciências da linguagem compõem um quadro referencial capaz de perceber o discurso em suas várias possibilidades a partir de múltiplos olhares. Acredito que o escopo dessa área de investigação na sua clivagem com o simbólico oferece indicativos com os quais poderei delimitar e demarcar o objeto de análise.

Greimas sintetiza o campo de confluência das ciências da linguagem: “(...) foi a extensão destes pontos de vista para além dos limites da lingüística propriamente dita e a constituição um pouco desordenada de novas disciplinas que justificaram a introdução da expressão ciências da linguagem que as engloba todas”. (1995: 118). Na mesma sintonia Gomes diz que:

Por Ciências da Linguagem entendemos as reflexões que marcaram nosso século: da convergência de diversos segmentos do saber ao questionamento de suas próprias instalações pela exploração e implicação do que diz respeito ao âmbito simbólico (2000: 9).

Ressalte-se que o caráter interdisciplinar que caracteriza também as ciências da linguagem não se constitui em entrave que impossibilita a execução

de trabalhos nessa área. Apesar das preocupações atuais sobre as fronteiras incertas e dos enfoques metodológicos, as ciências da linguagem gravitam em torno das questões de linguagem, conforme o próprio nome tautologicamente comprova, o que credencia os estudos da mídia e, em particular, os relativos à televisão, a participarem dessa linha de pesquisa sem complicações de ordem disciplinar. De acordo com Kristeva:

Estudar a linguagem, captar a multiplicidade dos seus aspectos e funções, é construir uma ciência e uma teoria estratificadoras cujos diferentes ramos abrangem os diferentes aspectos da linguagem para poderem num tempo de síntese, fornecer um saber sempre mais preciso do funcionamento signifiante do homem (op. cit.: 19).

As pistas de Kristeva são esclarecedoras: de um lugar abrangente com campos estratificados, é possível trabalhar especificidades discursivas (onde incluem os programas televisivos), já que elas estão desde sempre interligadas. Nesse sentido, “tomar o fazer jornalístico implicado na questão da linguagem” (GOMES, 2000: 9) é situá-lo nesse vasto território. Há um consenso de que esse território tem disciplinas (antropologia [etnologia], psicanálise e lingüística/semiótica) e conceitos analíticos (signo, signifiante e significado, referente) que possibilitam a sua delimitação e aplicabilidade.

Não arriscarei repertoriar de forma pormenorizada as contribuições dessas disciplinas, mas posso assinalar alguns itens que compõem esse temário, à luz do que já foi discutido:

- ❖ Antropologia (Etnologia): a contribuição dos estudos antropológicos se dá, principalmente, pela lógica de Marcel Mauss, interpretada por Lévi-Strauss. Se Kristeva diz que “não há sociedade sem linguagem tal como não há sociedade sem comunicação” (1999: 18), a troca definida nos estudos comparativos de Mauss é fundamental para se pensar a comunicação, pois “tudo o que se produz como linguagem tem lugar na troca social para ser comunicado” (Id. Ibid.). Analisando as sociedades

primitivas, ele garante que a troca em si é um *fato social total* porque o que importa não são as coisas trocadas, mas a própria troca ela supõe ritos, cortesias, festins, serviços, danças, mulheres, crianças, regras de interesses que determinam que as ofertas recebidas sejam, obrigatoriamente, devolvidas. Entender a realidade social como comunicação implica em perceber o movimento das trocas, pois esse intercâmbio acena para o próprio sistema social: nesse movimento alguns princípios coordenam as relações por meio de um acordo prévio embutido naquilo que é ofertado. Comunicação e troca são termos dependentes e indissociáveis. “O que caracteriza a ordem simbólica é o processo de troca sob o termo substituição: troca de um real pelas palavras que delineiam a realidade, troca de bens pelos valores correspondentes a ele consignados, troca como fenômeno primitivo”. (GOMES, op.cit.: 30).

- ❖ Psicanálise: dela, as contribuições vêm de vários flancos. Da célebre afirmação lacaniana que diz: “o inconsciente é estruturado como linguagem” até outras como “a linguagem com sua estrutura preexiste à entrada que nela faz cada sujeito...”, os estudos psicanalíticos põem sob suspeita aquela noção de sujeito do enunciado como dono absoluto do seu discurso. O esquema emissor – mensagem – receptor posto como um processo de comunicação que se efetiva a partir de um sujeito consciente de suas investidas, senhor das suas ações e que tem de usar a comunicação para determinado fim, (seja sob a ótica do emissor ou do receptor) cai por terra. Ainda segundo Lacan, como vimos, “cada *realidade* se funda e se define por um discurso” daí por que não há, para ele, *realidade* pré-discursiva. Os discursos das mídias estariam então, sob a administração dos seus produtores até determinados limites. Sempre vai existir algo que escapa, impossível de ser devidamente analisado;



- ❖ Lingüística/Semiótica: entendida a partir de uma visão não-ortodoxa, mas levando em conta as apropriações e reapropriações que a ciência lingüística pós-Saussure vem sofrendo, aproxima-se de tópicos como *signo, símbolo, referente, estrutura, lexia*, apontando que a língua tem sua ordem própria, mas só é relativamente autônoma.

Perguntariam alguns: - mas, é essa a proposta para sairmos dos embaraços teóricos e metodológicos da comunicação? Logo essas referências que escorregam no estruturalismo de que há muito nos divorciamos? Diriam outros: - este é, realmente, um terreno no qual é difícil avançar, pois ele favorece a todas as derrapagens e todas as confusões. Jameson (1972) criticou a determinação do sujeito pela linguagem, argumentando que tal determinação nos enclausuraria em uma prisão da qual não há como escapar. O homem, escravo do pensamento, não é senhor de seu pensamento, completa Jameson.

Reajo prontamente a essas contra-argumentações: quando pensamos na noção de sistema, por exemplo, a quem somos devedores? Quando falamos em signo a quem nos referimos mesmo que longinquamente? Quando falamos em discurso qual o lastro histórico que se desenha? Interromper o fluxo conceitual do estruturalismo apenas acusando-o pelas suas fragilidades é, na maior parte das vezes, recusar-se desde o início a compreender as suas possibilidades. Pensar na linguagem como antecedente não é condenar o homem a um servilismo, mas apontar a estrutura que lhe dá estatuto (a dimensão imaginária, como veremos, está aí, para lhe garantir uma certa autonomia,). Gomes vem ao nosso auxílio:

(...) Hoje tal rubrica [a do estruturalismo] é constantemente renegada. Ora, renegá-la é tão somente retirar o reconhecimento de uma dívida, da presença de um legado do qual fizeram e ainda fazem uso, sob formas variadas, os grandes pensadores do século precedente e da nossa contemporaneidade. (Id. Ibid.: 27).

O que fizestes com a palavra que a ti foi dada? Eis a questão. Devemos saber nos relacionar com nossas heranças, quando elas nos deixam patrimônio em condições de usufruí-lo: “trata-se de ‘escolher sua herança’, segundo seus próprios termos: nem aceitar tudo, nem fazer tábula rasa.” (DERRIDA & ROUDINESCO, 2004: 9).

O trabalho não procura fazer uma análise psicanalítica, etnográfica ou lingüística dos programas televisivos. Ele não se reduz ao objeto da lingüística, nem se filia aos estudos psicanalíticos e nem se deixa absorver pela antropologia; ao contrário, ele interroga essas áreas e a elas se vincula em sua confluência discursiva. Lingüística, antropologia, psicanálise e semiótica têm tarefa conjunta da qual podemos tirar proveito. Isso tem uma óbvia e assustadora relevância para o estudo da comunicação.

Movimentar-se nas “fronteiras” da comunicação a partir da televisão implica em se associar a algumas idéias-estrela das disciplinas acima, fazendo escolhas e recortes (considerar a televisão como máquina tecnológica que constrói discursos e ao fazê-lo estabelece vínculos relativamente duradouros), levando em conta alguns parâmetros (o discurso sendo não o resultado de um sujeito consciente, sempre entram em cena outros quesitos que não são de domínio do enunciador), valendo-se de determinadas bases metodológicas (a análise será alicerçada de base narrativa e discursiva, operando com a estrutura e a estruturação dos textos – verbais e imagéticos).

Nesse sentido, dirigir o nosso olhar à leitura dos programas de TV é operacionalizar, sempre, no campo do *dito* que implica um *não-dito*. Um *não-dito* que para a linguagem é nuclear, onde questões como efeito de realidade, verdade e objetividade são sempre postas, tentando eliminar os processos de negociação da notícia e de outros relatos enquanto discursos. O peso dessa relação se reflete na tentativa diária do jornalismo de agenciar as suas narrativas de tal modo que sejam particularizadas e legitimadas a partir de uma dada organização de enunciados considerados “verdadeiros” e “reais”. Os

profissionais da comunicação, especialmente jornalistas, aprendemos a ver a linguagem como a serva das significações (provisórias), mas ela não o é. Se o escritor foi designado como o profissional da insegurança, podemos, da mesma maneira, assim definir os profissionais da mídia, articuladores de textos, visto que o que se produz, a despeito da intenção programática dos veículos de comunicação, é também resultado do que nos ultrapassa e engloba. Como disse Lispector: “no momento em que tento falar não só não exprimo o que sinto como o que sinto se transforma lentamente no que eu digo”. (2002: 32).

Construída essa moldura, na qual podemos inserir os estudos de comunicação, como definir quais são os temas da alçada do campo da comunicação? Segundo Sodré, a palavra comunicação recobre sim um largo espectro de ações, mas está relacionado a três campos semânticos, sendo portanto delimitável: *veiculação, vinculação e cognição*. (op. cit.: 221):

- a) **veiculação:** antropotécnicas eticistas ou práticas de natureza empresarial (privada ou estatal), voltadas para a relação ou o contato entre os sujeitos sociais por meio das tecnologias da informação, como imprensa escrita, rádio, televisão, publicidade etc. trata-se, portanto, do que se tem chamado de midiatização. Os dispositivos de veiculação (mídia) são de natureza basicamente societal. Em torno deles é que se tem articulado preferencialmente a maior parte dos estudos ou análises de Comunicação;
- b) **vinculação:** práticas estrangeiras de promoção ou manutenção do vínculo social, empreendidas por ações comunitaristas ou coletivas, animação cultural, atividade sindical, diálogos etc. (...) a vinculação pauta-se por formas diversas de reciprocidade comunicacional (afetiva e dialógica) entre os indivíduos. (...);
- c) **cognição:** práticas teóricas relativas à posição de observação e sistematização das práticas de veiculação das estratégias e vinculação. Aqui, a Comunicação emerge não como uma disciplina no sentido rigoroso do termo, mas, como uma maneira de pôr em perspectiva o saber tradicional sobre a sociedade, portanto, como um *constructum* hipertextual (interface de saberes oriundos de diversos campos científicos) a partir de posições interpretativas. A “ciência” da comunicação impõe-se, a exemplo da filosofia concebida por Wittgenstein, como uma atividade crítica, só que voltada para a

sociabilidade, a eticidade e as práticas de socialização pela cultura, uma espécie de filosofia pública. (Id. Ibid.: 235).

Esses três campos oferecem um horizonte de intervenção e análise para o pesquisador do campo da comunicação, onde poderá construir um solo firme para atuação na sociedade midiaticizada. Sodré inspira-se nas três dimensões delineadas por Aristóteles no que diz respeito à vida humana em sociedade – o *bios theoretikos* (a vida contemplativa), o *bios politikos* (a vida política) e o *bios apolaustikos* (a vida dos sentidos, do prazer) –, e defende, para a sociedade contemporânea, a emergência de uma nova dimensão: o *bios midiático*. Nessa dimensão, nos dizem as discussões pós-modernas, “o espaço é flutuante, sem fixação nem referência, disponibilidade pura, adaptação à aceleração das combinações, à fluidez de nossos sistemas. Este novo Eu, o do “fim da vontade”, corresponde a “indivíduos” cada vez mais aleatórios”. (LIPOVESTSKY, 1983: 65).

Esse *Eu* que (se) vincula e que se tornou flutuante, segundo a afirmação de Lipovetsky, está sempre relacionado ao humano que lhe dá o fundamento primeiro. Donde o chamado para a Linguagem como ponto de partida para os estudos da mídia. Com essas indicações, o caminho trilhado neste trabalho procura se instalar nas articulações dos programas televisivos, destacando o processo de construção de sentidos assentado no ficcional e no real; processo que é revestido de questões que constituem e desafiam o humano enquanto um ser de linguagem. Descrevo abreviadamente, a seguir, algumas categorias que derivam desse primado e que de certa forma balizam as análises que faremos dos programas.

## A) REAL, SIMBÓLICO E IMAGINÁRIO (RSI)

CONSIDERAR O DISCURSO COMO A DIMENSÃO QUE produz laços sociais, exigiu que pensasse a linguagem como instituinte das relações, e pensar o sujeito da comunicação implica em pensarmos a instituição do humano, pois é por meio deste que aquele surge. As três dimensões *Real*, *Simbólico* e *Imaginário* são basilares para a sustentação desta seqüência (linguagem → discurso, humano → sujeito → laços sociais → comunicação (mediatizada)). O conjunto dessas três ordens forma o nó borromeano, a figura proposta por Lacan:



A que essas três instâncias corresponderiam?<sup>14</sup>

A instância *simbólica*, ligada à função da linguagem e, particularmente à do significante, é constituinte para o sujeito, é ela que nos informa que o homem é um ser de linguagem, que nos instala e a todos inaugura (cada um que nasce inaugura consigo a humanidade inteira, porque é o simbólico que nos funda); é ela que a um só tempo constitui o humano: falante/social. Dela, somos resultado porque nos afasta inapelavelmente da ordem natural, onde estão todos os outros animais. O simbólico é o que liga e orienta as incidências imaginárias no

---

<sup>14</sup> Não podemos tratar essas instâncias como cronologicamente determinadas, visto que são mutuamente constitutivas, embora possa se dar mais ênfase nesta ou naquela, como fez o próprio Lacan: até 1970, o psicanalista conferiu um lugar dominante ao simbólico, seguindo a ordem S.I.R. (Simbólico, Imaginário, Real). A partir de então, ele passou a conferir predomínio ao real, o que implica conseqüências teóricas decorrentes de cada uma dessas posições, sendo agora instalada a ordem R.S.I. (Real, Simbólico, Imaginário), baseada na primazia do real, entendido como o impossível de ser simbolizado.

dizer: o sujeito com suas crenças, suas identificações, valores e desconhecimento de si próprio. É do domínio da cadeia significante, lugar do discurso.

A instância *imaginária*<sup>15</sup> é onde habita a ideologia. No imaginário, o que o determina é a significação e tudo o que é da ordem das representações que elaboramos para pensar o mundo como “ele é”. Segundo Lacan, é o lugar do eu, com seus efeitos de ilusão e engodo, que se crer o que não é, em sua precariedade, num contínuo processo de identificações, identificações parciais. A dimensão imaginária é crucial para os estudos da comunicação, pois é nela que se encarnam os embates, os conflitos, os impasses entre os sujeitos nela implicados. Representações que necessitam da linguagem para se materializar. É o imaginário tecnológico, para usar a expressão de Felinto (2003), que impera nas mediações sociais contemporâneas.

A dimensão do *real* é o campo do sem-sentido, onde todos os sentidos sucumbem, nenhuma definição é possível, a não ser de defini-lo como o estritamente irrepresentável, o que resta ou resiste a ser, na medida em que ele não pode ser completamente simbolizado (nem na fala e nem na escrita) e, por isso mesmo, não cessa de não se escrever, produzindo efeitos sobre o simbólico e o imaginário. Ele resiste, em absoluto, à nomeação. Esse real rumina, insinua-se, até se insurgir, vez por outra, de forma altissonante. Pêcheux afirmou que não encontramos o real, mas nos deparamos com ele, ele se revela no que escapa à língua, naquilo que lhe faz furto. Nele, a língua não chega. Um exemplo pueril: A AIDS antes de assim ser nomeada já existia, aterrorizando a humanidade na década de 70, sem uma palavra para nomeá-la. Nesse

---

<sup>15</sup> O imaginário foi perscrutado por teóricos de campos diversos, alguns com rotas absolutamente distintas, sem dispositivos comuns de análise. A análise de Cornelius Castoriadis em *A instituição imaginária da sociedade* é uma das mais divulgadas. Para o filósofo e psicanalista que, diga-se de passagem, se contrapunha aos princípios lacanianos, o imaginário é fundante do pensamento, instituinte do sentido, deixa espaço para a indeterminação do sujeito e da sociedade, vista como instituições de diversas formas socio-históricas, instituintes do sujeito e do seu coletivo. É nessa medida, do imaginário fundante, que ele lhe atribui a definição de imaginário radical. (cf. CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 1995.

momento, ela é algo do mundo, mas quando passa a ser nomeada, descrita, inserida no universo simbólico, ela passa a ser coisa da linguagem, portanto do humano.

Esse breviário nos encaminha para o próximo conjunto reflexivo – sobre realidade e ficção – visto que ascendemos à palavra por meio do simbólico e a partir dele atribuímos sentidos à vida. Como o real é aquele que resiste a nomeação, criamos efeitos de realidade, o que corrobora a expressão lacaniana de que não há realidade pré-discursiva, e, em sendo realidade, ela é tecida com os fios do discurso que cria laços sociais. A trajetória seguinte debruça-se sobre os percursos de sentido dos dois termos.

**2**

**FICÇÃO E REALIDADE:  
AS FORMAS NARRATIVAS DA TELEVISÃO**



## 2.1 O SENTIDO RADICAL DA FICÇÃO

*A ficção consiste não em fazer ver o invisível, mas em fazer ver até que ponto é invisível a invisibilidade do visível.*

Michel Foucault

NESSA CONSTITUIÇÃO DO HUMANO, NA REDE SIMBÓLICA EM QUE ele é tecido, nossas narrações são ficções porquanto produzidas pelos discursos. A frase célebre de Anderson (1989), "as nações são narrações, comunidades imaginadas", construídas, alcança com precisão esta idéia. As narrativas sobre o mundo não dizem o mundo em si, mas sobre formas de percebê-lo e contá-lo, portanto, de criá-lo. Eis o trabalho da ficção.

Desse ponto de vista, um universo de possibilidades se abre para pensarmos sobre os estatutos da ficção e da realidade. Uma das providências a tomar diz respeito à verificação da discussão amplificada sobre o tema, tecida em vários terrenos. Qual o lastro semântico que sustenta as noções de ficção e realidade como vetores inteiramente diferentes? Pelos conceitos descritos a seguir, podemos testemunhar que à realidade e à ficção são atribuídas características que as põem em posições diametralmente opostas. Essa oposição acabou por privilegiar a realidade enquanto expressão "pura" da verdade em detrimento da ficção, vista como imaginação pura e simples, descolada da verdade, do real. As diferenças entre os gêneros televisivos, sob o viés do verdadeiro e do falso, movimentam-se, dessa forma, na esteira de uma tradição teórica que interditou o ficcional enquanto uma das formas legítimas de expressão da realidade.

Os estudos de Luis Costa Lima subsidiam esse ponto da discussão. Em *O controle do imaginário*, ele demonstra como "um verdadeiro veto ao ficcional, um controle do imaginário, decorrente do racionalismo, pôde ser assistido de meados do século XVIII, atravessando os mais variados discursos, até mesmo os artísticos". (1983: 34). Para ele, o advento da razão contribuiu para a

repressão do campo de ficção, considerando que apenas dos discursos teológico e filosófico emana a verdade. A poesia e outros registros associados à arte foram relegados a uma posição subalterna, porque ordenados pelo discurso do “fingimento”, da “mentira”, do “irreal”.

Esses marcadores de diferença compõem um espectro em que se pode mirar um conjunto de reflexões que nos guia em nosso trajeto, visto que propugnar aproximação ou diluição de fronteiras entre ficção e realidade requer uma atenção aos desdobramentos dos termos ao longo da história. As palavras surgem e podem mudar de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam e pelas condições sócio-históricas que lhes dão suporte. Que sentidos portam ficção e realidade e quais mudanças vêm sofrendo? Em que momento a concepção corrente se institui?

Na busca de parâmetros que subsidiem as questões aqui levantadas, arrolo alguns conceitos do significativo patrimônio de estudos e pesquisas que alcançou os vários aspectos dessa discussão. Preocupa-me verificar o espaço ocupado pela realidade e pela ficção em algumas áreas, deslocá-las para outras situações e, assim, perceber como elas incidem na produção televisiva.

## **2.2 REAL, REALISMO, FICÇÃO E REALIDADE**

*Daquilo que é real não se pode dar nenhuma explicação clara,  
a não ser por meio de algo de fictício*

Jeremy Bentham

Pelo caráter multifário e protéico inerente aos dois termos, a trajetória, com feição de recapitulação provisória, será circunscrita a algumas áreas na tentativa de fixar idéias e delimitar terrenos. É lapidar a afirmação de Dubois sobre a abrangência dos vocábulos, porquanto, segundo ele, “toda reflexão sobre um meio qualquer de expressão deve se colocar a questão fundamental da relação específica existente entre o referente externo e a mensagem

produzida por esse meio. Trata-se da questão dos modos de representação do real ou, se quisermos, da questão do realismo”. (1993: 25).

As pistas históricas, com informações oriundas de vários flancos, descortinam os pilares que cristalizaram os entendimentos usuais sobre ficção e realidade/realismo à luz dessa questão de que nos fala Dubois. Reportemo-nos a eles.

**Realismo** - de acordo com a doutrina medieval, o realismo diz respeito à *realidade* dos *universais*,<sup>16</sup> as idéias ou conceitos gerais, partindo do entendimento que possuem uma natureza autônoma, desligada dos objetos particulares e concretos, e preexistente à consciência. A filosofia moderna considera que se trata da precedência do mundo objetivo sobre a cognição humana, esta encarregada de fornecer significado ou compreensão a uma realidade autônoma e previamente existente. Segundo Trinta, “corresponde a uma existência autônoma dos objetos em relação a um sujeito capaz de percebê-los e pensá-los. Entende a exterioridade do mundo físico como dada, como “algo que se situa ante a um cogito e a ele se oferece”. (2005: 2).

Trinta classifica o realismo em quatro tipos: *realismo do senso comum*, que “se apõe à crença de que, na realidade, coisas e objetos correspondem exatamente a formas de cognição humana que delas tentem dar alguma conta”; *neo-realismo intencional*, que considera “coisas e objetos de *per se*, desvelados em sua imediata superfície de contato, como algo que se situa ante um cogito e a ele se oferece”, *realismo crítico*, que parte do entendimento de que “coisas e objetos pareçam vir ‘duplicados’, apresentará ao cogito, em seus movimentos de apreensão inteligível, somente um correlato ou uma réplica da coisa ou do objeto externos – e jamais tal objeto”; e *realismo representativo*, caudatário da idéia de que “uma atividade cognitiva se vai exercer sobre uma representação mental correlativa à coisa existente ou ao objeto externo”. (Id. Ibid.: 2).

---

<sup>16</sup> Na tradição do platonismo, são entidades com realidade ontológica independente da mente que os pensa, representam a verdadeira realidade.

Das observações acima, interessa-nos apontar um aspecto reiterado: a existência de um mundo real, preexistente, precedente, já dado, pronto e acabado sobre o qual deveríamos intervir, interferir. Ainda segundo Trinta:

realidade é designativo do que se toma por *real*. Este *real* abrange o mundo e seus fatos, bem como tudo aquilo que decorre de uma ação humana: objetos, paisagens urbanas, situações sociais. A representação estética que se pretenda fiel à realidade, será declarada *realista*; bem sustida, esta fidelidade significará *realismo*. [grifos do autor] (Id. Ibid.: 3).

Essa noção foi, digamos assim, a base de discussão sobre os meios de expressão e seu referente, acolhida por diversas áreas do conhecimento, ora de maneira pacífica, ora com embates efervescentes. A título de ilustração, a exploração em torno do realismo/real se dá em quatro eixos nos quais essa temática foi delineada com acuidade: literatura, pintura, teatro e cinema. Os tópicos apresentam, do ponto de vista da forma, alguns desequilíbrios. Alguns são desenvolvidos mais longamente, outros nem tanto. Ao cinema, por exemplo, dedico mais espaço pela colaboração que vem dando para se pensar e analisar a TV.

**Literatura** – do ponto de vista literário, o realismo, uma corrente marcadamente francesa do fim do século XIX, de 1850, corresponde à descrição minuciosa e objetiva da realidade ordinária e contínua de fatos e personagens, contrária às concepções românticas da arte. Esta última preconizava a objetividade na mimetização da realidade e a necessidade de o artista não idealizar o real, mas apenas, provido de certo rigor científico, observá-lo com isenção e agudeza, procurando fazer artisticamente um retrato fiel do que observa na sociedade. Em consonância com a filosofia moderna, o realismo literário buscaria a representação de um real precedente. O que está em causa é falar do mundo prosaico como ele se apresenta, como ele é.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Quando fiz pesquisa no mestrado sobre o jornalismo policial, um dado que me chamou atenção diz respeito aos aspectos mais sórdidos do cotidiano social, estes, considerados realistas

Como toda sucessão de tendências, em que a antecedente sempre permanece, ainda que seja como sobra, na passagem do romantismo para o realismo conciliam-se aspectos das duas escolas. O escritor e dramaturgo francês Honoré de Balzac, autor do conjunto de romances *Comédia Humana*, é um dos emblemas dessa conciliação. Stendhal, autor de *O vermelho e o negro*, também está situado nesse momento de transição.

No entanto, no que diz respeito à construção de uma obra autenticamente realista somos tributários de Gustave Flaubert. É ele quem tece o “discurso fundador” dessa escola com o romance *Madame Bovary*. A ele alinham-se outros autores, como Fiódor Dostoiévski, cuja obra-prima é *Os irmãos Karamazov*; o português Eça de Queirós, com *Os Maias*; o russo Leon Tolstói, autor de *Anna Karenina* e *Guerra e Paz*; os ingleses Charles Dickens, autor de *Oliver Twist*, e Thomas Hardy, de *Judas, o Obscuro*.

À abordagem objetiva da realidade acrescenta-se o interesse por temas sociais – elementos que marcam uma reação ao subjetivismo do romantismo. Manifestado na prosa, posto que a poesia no final do século XIX estava ligada ao parnasianismo, o realismo é acolhido pelo romance – a sua principal forma de expressão. De recurso estético ou de entretenimento, torna-se um instrumento privilegiado de crítica a instituições, como a Igreja Católica, e à hipocrisia burguesa. Soma-se a esses temas, a escravidão, os preconceitos raciais e a sexualidade, tratados com repertório lingüístico “claro e objetivo”.

Esses caracteres do realismo tiveram desdobramentos de ordem eminentemente política. A ex-União Soviética foi um dos berços desses desdobramentos. Neste país instaurou-se a tradição de que o realismo é um método de representação da realidade, e que, a esse modo, deveria “usar” a arte e a literatura para atender aos anseios do povo e contribuir com o ideário da

---

e/ou verdadeiros. A própria designação jornalismo-verdade para os programas policiais, onde o trabalho de edição é pouco apurado, apresenta-se como uma pista para questionarmos o papel da verdade e do real.

sociedade comunista, denunciando e combatendo os resquícios, os dejetos das relações capitalistas na sociedade (inclusive as formas de arte consideradas "decadentes"). Seria decorrente dessa "arte engajada" o surgimento de um novo homem e de uma nova sociedade, que destacava o papel de protagonista do trabalhador na produção artística, alçado ao estatuto de verdadeiro herói moderno.

No Brasil, o realismo também ganha estatura de escola e congrega diversos escritores. O marco é a publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, o maior escritor do século XIX. É dele também o *Quase ministro*, outro relato realista. Pode-se, ainda, vincular a essa escola escritores ligados ao regionalismo. Entre eles, destacam-se Manoel de Oliveira Paiva, autor de *Dona Guidinha do Poço*, e Domingos Olímpio, de *Luzia-Homem*. Autores ligados ao romantismo, também flertaram com o realismo. Nesse rol estão José de Alencar, com *O demônio familiar*, e Joaquim Manuel de Macedo, com *Luxo e vaidade*. Se quisermos robustecer a lista, cabem nomes como Artur de Azevedo, criador de comédias e operetas como *A capital federal* e *O dote*, Quintino Bocaiúva e França Júnior.

**Artes Plásticas** – Na pintura, o realismo se opôs ao romantismo e precedeu o impressionismo. A tendência se expressa, sobretudo, na pintura. As obras privilegiam cenas cotidianas de grupos sociais menos favorecidos. O tipo de composição e o uso das cores criam telas pesadas e tristes.

O expoente é o francês Gustave Courbet, que considerava a beleza o lugar privilegiado da verdade. Suas pinturas provocaram perplexidades no público e na crítica, ainda ambientados com a fantasia romântica. São marcantes suas telas *Os quebradores de pedra*, que mostra operários, e *Enterro em Ornans*, que retrata o enterro de um homem comum. Honoré Daumier, Jean-François Millet e Édouard Manet, ligado ao naturalismo e, mais tarde, ao impressionismo, são também expressões importantes. A obra de Manet

associada ao realismo é a tela *Olympia*, que exibe uma mulher nua “encarando” o espectador.

No Brasil, o realismo burguês, nascido na França, é a vertente que tem eco junto aos artistas da pintura. Em vez de trabalhadores, o que predomina na pintura é o cotidiano da burguesia. Belmiro de Almeida, autor de *Arrufos* - obra que retrata a discussão de um casal - e Almeida Júnior, autor de *O Descanso do modelo*, são uma das principais referências. Posteriormente, Almeida Júnior aproxima-se de um realismo comprometido com as classes populares, como em *Caipira picando fumo*.

**Teatro** – a tendência para espelhar os problemas do cotidiano está presente também nos palcos. O herói romântico é substituído por personagens comuns do dia-a-dia. O primeiro grande dramaturgo realista é o francês Alexandre Dumas Filho, autor da primeira peça realista, *A dama das camélias* (1852), um “retrato” da prostituição.

**Cinema** – Entre as teorias que compõem o tripé do edifício teórico do cinema, o realismo – cujos representantes são André Bazin e Siegfried Kracauer – está na base de sua sustentação juntamente com a *tradição formativa* (Hugo Münsterberg; Rudolf Arnheim; Sergei Eisenstein; Bela Balázs, expoente da tendência formalista), e a *teoria cinematográfica francesa contemporânea* (Jean Mitry; Christian Metz e a semiologia do cinema; Amédée Ayfrem e Henri Angel, representantes do enfoque fenomenológico). Esta é, esquematicamente, a avenida sobre a qual as teorias do cinema desfilaram.

Desde Lumière, o tópico do realismo se impõe no cinema, o que demonstra a forte vinculação entre imagem e realidade já esboçada por outros artifícios imagéticos. Por certo, o acervo audiovisual se firmou como o modo de expressão pelo qual a realidade seria refletida de modo honesto, porque cristalino. A fotografia, o cinema e a televisão legitimaram-se com a suposta

transparência<sup>18</sup> da imagem, e estes dois últimos, em particular, com a imagem em movimento: o espectador pode assistir, como testemunha e sem mediação alguma, a qualquer acontecimento que se produza no planeta.

Primeiro a fotografia, posteriormente o cinema. Com Daguerre e Lumière atinge-se um desejo antigo do homem que se perdeu nas brumas do tempo: que é o de reproduzir a realidade, de lograr a realização de uma perfeita ilusão do mundo perceptivo. As várias especulações sobre o poder da imagem gravitam em torno desse princípio: seja na Pré-História, na Antiguidade, no século XIX ou nos dias atuais, é a capacidade de a imagem traduzir algo do mundo “real” que está em causa. Essa faculdade da imagem foi mais bem abalizada quando, durante a exibição da primeira película de cinema, os espectadores ficaram apavorados com a locomotiva que ameaçava ultrapassar o espaço da tela. O assombro dos assistentes revela um poder específico do material audiovisual: produzir *efeitos de realidade*.

A fotografia e o cinema, pela sua gênese automática, testemunhariam a existência das coisas do mundo (Kristeva já advertira que as coisas do mundo não são conhecidas, apreendidas, apenas temos acesso às coisas da linguagem). A esse respeito, escreveu Bazin: "Sejam quais forem as objeções de nosso espírito crítico, somos obrigados a crer na existência do objeto representado, literalmente re-presentado, quer dizer, tornado presente no tempo e no espaço." Para ele, "(...) a matéria-prima do cinema não é a própria realidade, mas o desenho deixado pela realidade no celulóide. O cinema, diante disto, assume a aparência do mundo tornando-se, nas palavras de Bazin, "assíntota da realidade", quer dizer, o cinema realista assenta e tangencia no real.

---

<sup>18</sup> O termo foi empregado como categoria por Rosseau, mas nem por isso, segundo Starobinski, deixou de ser uma das principais armadilhas de sua formulação teórica. A absoluta transparência – adverte Starobinski – é o estado mediante o qual nada se vê; nem as sombras. A fertilidade do pensamento rousseauiano residiria exatamente na opacidade do que ele julgava transparente, a transparência da vida comum. Cf. STAROBINSKI, Jean. *Jean-Jacques. Rousseau: la transparence et l'obstacle*. Paris: Gallimard, 1971.



Com efeito, a relação com o real está posta para o cinema desde a exibição da primeira película. Godard, um dos cineastas que podem ser catalogados dentro da categoria realista, assim se referiu a Lumière: “O que interessava a Méliès era o ordinário no extraordinário, e a Lumière o extraordinário no ordinário. Louis Lumière era descendente de Flaubert e também de Stendhal, cujo espelho passeou ao largo dos caminhos”. (in Aumont, 2004). Para Godard, Lumière não era inventor de um instrumento capaz de reproduzir a realidade, e sim “o último pintor impressionista”, “um contemporâneo de Proust”. Lumière deixa de ser um inventor, um técnico, e passa a ser um artista, criador de elementos extraordinários: os *efeitos de realidade*. Para descobrir em qual terreno essa associação é possível, Aumont cotejou a afirmação de Godard com as ferramentas analíticas da pintura. Descartando as obviedades das justificativas apressadas (a filiação burguesa do primeiro e do segundo, a transposição, influências, filiações, co-naturalidade), ele encontrou mais diferenças do que semelhanças entre Lumière e os pintores impressionistas. Malograda a tentativa pela chave pictórica, o autor insiste em ver coerência na afirmação de Godard. As deduções a que ele chega são resumidas na profusão dos *efeitos de realidade* que ambos, cinema e pintura impressionista, provocam:

Fala-se sempre da famosa reação dos espectadores de *A chegada de um trem à estação*, de seu pavor, de sua fuga desvairada: como lenda, essa história é perfeita (impressionante e exemplar); mas não passa de uma lenda, cujo vestígio real não encontramos em parte alguma. O que encontramos, em compensação, e extasiadas, alucinadas sobre outros efeitos, menos maciços, menos propícios à lenda, efeitos evanescentes, mas obstinados, sempre ali. (...). Ora, foi, de modo um pouco mais sutil, por efeitos de realidade que eles foram tocados. Insisto sobre a verdadeira força alucinatória desses efeitos: um vê, por exemplo, as barras de ferro “incandescentes” (em *Ferradores*), outro vê as cenas reproduzidas “com as cores da vida”(…). Manifestamente, são esses efeitos que prevalecem. (Id. Ibid.: 31).

Outra particularidade apontada por Aumont diz respeito aos aspectos quantitativos e qualitativos dos efeitos de realidade no cinema, ou seja, “o que encanta o espectador é também o fato de lhe mostrarem um número tão grande de figurantes a um só tempo e, sobretudo, de maneira não repetitiva”. (Id. Ibid: 33). Se o que impressiona na pintura é a minúcia do detalhe, a impecabilidade [“o que causa a admiração do século XIX por esses quadros aos quais não falta sequer um botão de polaina?”] (Id. Ibid.: 33). A qualidade é outro traço importante na vista de Lumière: as coisas e objetos tornam-se palpáveis, infinitamente presentes.

Além dos efeitos de realidade, a construção do espaço também é outro recurso que serve para autenticar o realismo no cinema. Lumière subverteu o sistema perspectivo herdado do Renascimento: a atenção do observador, seu olhar, não se dirige da borda do quadro até o ponto de fuga, e sim o contrário. Assim, o cineasta institui um novo espaço que ultrapassa os limites da tela, o espaço da filmagem, que é o espaço ficcional, situado entre outros dois espaços: o do filmado e aquele ocupado por quem filma. Antes de Lumière, o pintor Diogo Velázquez vela e desvela esses espaços – o do quadro e o fora do quadro – com a tela *As damas de companhia*, mais conhecido como *Las meninas*.

Lumière consolida, assim, um espaço ficcional que se estende além da própria imagem. E essa é a imagem do cinema, uma imagem "imperfeita"; sua presença impõe igualmente uma ausência, ela *oculta mostrando*, se quisermos utilizar a expressão de Pierre Bourdieu.

Com esses aspectos salientados a partir do trabalho de Lumière, podemos depreender que os *efeitos de realidade* coexistem com *efeitos de ficção*, estes relacionados ao espaço virtual, não visível. Dessa forma, é lícito afirmar que o cinema não opera sobre a absoluta visibilidade, sobre a evidência da imagem, pois concorrem elementos de várias ordens (técnicos, subjetivos etc.) que postergam e impedem essa visada. O princípio realista com pretensões de dizer/mostrar toda a verdade, esbarra numa impossibilidade. Talvez seja por

isso que Ismail Xavier considera que “há quem tome o cinema como lugar de revelação, de acesso a uma verdade por outros meios inatingível. Há quem assuma tal poder revelatório como uma simulação de acesso à verdade, engano que não resulta de acidente, mas de uma estratégia”. (2004: 32).

Representação da realidade e busca de um ideal de verdade são deveres que dão ofício ao cinema realista. Cumpre dizer que o ideal de verdade visado pelo cinema não guarda relações com o que é visado pela televisão. A televisão ostenta o ideal de visibilidade e transparência.

Malgrado o realismo cinematográfico não aderir totalmente ao regime da visibilidade, o qual supõe um hipotético acesso ao mundo graças ao poder da imagem e da transmissão ao vivo (como insinuam os programas telejornalísticos), ele está alinhado à produção de TV no que se refere às características formais: ambos produzem *efeitos de realidade*, ambos apóiam-se na aposta de um real suposto, ainda que seja para dele zombar.

A visibilidade televisiva supõe a transparência do mundo, “ coloca o espectador na situação de ‘testemunho’, como se a simples presença do sujeito ante um acontecimento determinado bastasse para compreendê-lo e pretendesse a instauração de uma confiança absoluta na tecnologia”. (AUMONT, 2005).

André Bazin e Kracauer sugerem, direta ou indiretamente, algumas proposições que alargam as considerações sobre o projeto de Lumière. Bazin, por exemplo, entendia que antes de pensar o realismo sob o ponto de vista do conteúdo social, via de acesso principalmente do neo-realismo italiano, invocava a necessidade de se levar em conta os critérios formais e estéticos. Para ele, na passagem do realismo para o neo-realismo ocorre uma mudança substancial de foco do espectador: no realismo predominava uma situação sensório-motora (ação), no neo-realismo reinava uma situação ótica e sonora, investida pelos sentidos. É preciso, segundo Deleuze, que não somente o espectador, mas também os protagonistas invistam nos meios e nos objetos pelo

olhar, que vejam e ouçam as coisas e as pessoas, para que a ação ou a paixão nasça, irrompendo numa vida cotidiana preexistente. Segundo ele:

O real [no neo-realismo] não era mais representado ou reproduzido, mas “visado”. Em vez de representar um real já decifrado, o neo-realismo visava um real, sempre ambíguo, a ser decifrado; por isso o plano-sequência tendia a substituir a montagem das representações. (2005: 32).

Ao invés de imagem-movimento, o neo-realismo inventa a imagem-fato. A subjetividade era o que propiciava uma interpretação (por exemplo, por meio do enquadramento) da realidade. De acordo com as proposições bazinianas, a semelhança entre o universo filmado e o mundo real, produzida pelo mecanismo da câmara cinematográfica, outorga credibilidade a esse espaço virtual, distinguindo-se este da realidade filmada, sem atraí-la ainda que se apoiando nela.

Malgrado a imagem (fotográfica, cinematográfica ou videográfica) desvelar uma realidade preexistente capturada pela câmara, manifesta também a presença de um pensamento, de uma subjetividade. Do ponto de vista técnico, essa subjetividade também já vem marcada em Lumière, que se manifesta por meio do enquadramento e a instituição de um campo e um fora de campo. Segundo Xavier: “Toda leitura de imagem é produção de um ponto de vista: o do sujeito observador, não o da “objetividade” da imagem. Portanto, o processo de simulação não é o da imagem em si, mas o da sua relação com o sujeito”.

Para Stanley Cavell, o cinema “não nos dá a ver um ‘outro mundo’, o que faz é facultar, a todos nós, visões de nosso próprio mundo, o qual, por alguns momentos, ele nos convida a deixar” (2005: 5). O jornalista e crítico de cinema Sergio Rizzo partilha da mesma concepção de Cavell. Para ele:

o cinema adquire maior relevância social quando parte de situações que os espectadores conhecem muito bem, por vivência direta ou indireta, e acrescenta a elas não só a visão de contexto que permite compreendê-las um pouco melhor, mas também um olhar sobre a realidade capaz de revelar nuances

que muitas vezes escapam à percepção cotidiana, já acostumada com o que é preciso revelar outra vez. (2006: 17).

O discurso televisivo, especialmente nas retransmissões diretas, pretende ocultar a mediação própria do veículo: o representado é percebido de modo imediato, como se o espectador fosse testemunha do acontecimento. Em vez da "verdade da representação", o espectador é posto diante da "verdade" do representado. Desse modo, o espectador não tem acesso ao mundo por meio da experiência ou do conhecimento, mas por intermédio dessas representações que aparecem como verdadeiras. Como pensar, então, a ficção?

### **2.3 ITENS PARA COMPOR O ROTEIRO: A INCLUSÃO DA FICÇÃO**

Esse esforço lança luz para a demarcação de um campo de estudo, para um roteiro de trabalho, visto que dá as coordenadas que permitem começar a mapear os modos pelos quais ficção e realidade estão postas na TV. De um extremo a outro, seja na literatura, no teatro, na pintura e, especialmente, no cinema o que está em tela é a capacidade da linguagem de representar o mundo. Supõe-se uma fidedignidade em tal representação, o que faz dela, da linguagem, um instrumento para reproduzir o mundo "como ele é" ou deveria ser.

A tese, orientada por um conjunto de problemas decorrentes desse postulado, recusa a exterioridade dos fatos e das coisas. É ocioso falar de fatos independentes, atomizados da corrente do simbólico. Ao pensar as narrativas televisivas como uma forma de ficção, independente dos gêneros sob os quais estão agrupadas, torna-se imperativo supor e evocar uma outra noção de linguagem, admitindo o seu caráter criador, de instituinte das relações sociais. Ficção e realidade têm a mesma base discursiva, como disse Kristeva, daí porque ao analista pouco importar se a fala do analisando seja ficcional ou calcada em dados de realidade. Não se tem mais porque acatar como crível a

concepção segundo a qual a linguagem é representação de uma sociabilidade já esboçada.

À medida que em me distancio dessa noção, procuro apoio nas contribuições que tomam a linguagem – à medida que são tomadas por ela – como peça-chave. Segundo Flusser, para ser, a realidade precisa parecer, precisa ser trabalhada no tecido discursivo. Desse modo, o entendimento de realidade que atravessa o trabalho é que ela não preexiste à linguagem, mas é criada pelo discurso. Aqui já temos uma orientação extraída do campo psicanalítico. Para Lacan:

Não há nenhuma realidade pré-discursiva. Cada realidade se funda e se define por um discurso (...). Não há nenhuma realidade pré-discursiva, pela simples razão de que o que faz coletividade, e que chamei de os homens, as mulheres e as crianças, isto não quer dizer nada como realidade pré-discursiva. Os homens, as mulheres e as crianças não são mais do que significantes. (1985: 45-46).

Freitas elabora conceito congruente com o de Lacan. Segundo ela, não é a História que funda o discurso, mas o contrário:

A realidade é o discurso. Inclui-se aí tudo, menos um: esse menos um, aquilo que falta, é o que chamamos de real. De onde a diferença entre o real e a realidade: o real está na Linguagem como faltante e a realidade está na linguagem (e não há outro lugar) como articulação discursiva, como discurso. Mas os discursos e, portanto, as realidades que fundam e definem, não são quaisquer: são articulações (relações) determinadas, estruturam o mundo histórico-social e são por eles estruturadas. Além disso, são passíveis de transformações e têm funções. (FREITAS, 1997: 2).

Sob esse ponto de vista, a readmissão da ficção, enquanto marca estrutural dos relatos televisivos, mostra-se um procedimento capital. Segundo as definições correntes, ficção quer dizer ato ou efeito de fingir; construção, voluntária ou involuntária, da imaginação; criação imaginária fantasiosa, fantástica; quimera. Relato ou narrativa com intenção objetiva, mas que resulta de uma interpretação subjetiva de um acontecimento, fenômeno, fato

etc. Grande falácia; mentira, farsa, fraude. Do ponto de vista literário, está ligada à prosa (conto, novela, romance), construída a partir de elementos imaginários calcados no real e/ou de elementos da realidade, inseridos em contexto imaginário.

O platonismo foi a base para essas concepções, endereçadas inicialmente ao campo artístico. Para Platão, a imitação (poética) é uma distorção da realidade suprema, das idéias eternas, visto que são as “aparências de um mundo de aparências”, distante da verdade. Sob esse viés, a arte seria prejudicial para a República, visto que só é capaz de construir simulacros de simulacros. É com Aristóteles que é fixado o conceito de arte como mimese, imitação de uma supra-realidade.

O cerne da subvalorização da ficção remonta ao início da teorização da arte ocidental, um passo fundamental para que os abismos entre literatura e história, arte e real fossem cavados. Aristóteles construiu paradigmas antitéticos que foram decisivos para as configurações opostas entre literatura, história e arte. Para o filósofo, a poesia encerra mais filosofia, elevação e universalidade, por falar de verdades possíveis ou desejáveis. Por seu turno, a história trataria de verdades particulares, acontecidas, não universais:

(...) não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso e prosa (...), diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular. Por referir-se ao universal entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convém a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia, ainda que dê nomes às suas personagens. Outra não é a finalidade da poesia, embora dê nomes particulares aos indivíduos; o particular é o que Alcibíades fez ou que lhe aconteceu. (1989: 11).

O advento do racionalismo fez com que essa oposição ganhasse contornos mais espessos. Segundo Trinta:

Poesia, arte e ficção seriam progressivamente desqualificadas como modos do conhecimento da realidade, passando a habitar um terreno quase etéreo: lugar de fantasia para o artista ou de metafísica para o intelectual. Do outro lado habitariam as ciências dos homens sensatos e progressistas, com suas leis e seus postulados de objetividade, racionalidade ou referencialidade cumprindo funções utilitárias. (op. cit.: 13).

Estas atribuições foram decisivas para que o divórcio entre ficção e verdade/realidade, arte e a ciência se estabelecesse. Segundo Trinta, “as noções de história desde o século XIX, que pretenderam a cientificidade da disciplina, ou as manifestações do realismo e do naturalismo na literatura do mesmo período, tiveram como fundamento essa distinção”. (2005: 4).

Na trilha da concepção aristotélica, a literatura exprimiria o verossímil (a impressão de verdade, não necessariamente falsa, que se inclui no espaço ficcional), enquanto a história pretenderia o verdadeiro (no sentido da representação do acontecimento particular):

Desse modo, as teorias instituídas no século XIX conseguiram assegurar até algumas décadas do século XX a noção de que literatura e história são campos distintos, indicando que, enquanto um ficcionaliza o real, o outro o estabelece. Baseada nessa visão, a história autodenominou-se a única possibilidade de registro da *realidade* do passado, não reconhecendo essa capacidade na literatura. (Id. Ibid.: 14).

É praticamente impossível pensar esses pares em que tais questões estão abrigadas, sem nos deslocarmos para a literatura e a história e olhar o desenho que se insinuou sobre o temário. Invariavelmente, essas discussões têm como eixos a construção da narrativa e a busca da verdade.

O filósofo francês Paul Ricoeur considera que toda a História escrita, incluindo a chamada História “estrutural” associada a Braudel, necessariamente molda-se como um tipo de narrativa. (1995: 22). Lyotard ao pensar o traço essencial da pós-modernidade, descreveu algumas interpretações da história, especialmente a dos marxistas, como “grandes narrativas”. (1979: 56). Lacan, na mesma sintonia, disse que o marxismo é um anúncio, um



evangelho: “é a anunciação de que a história instaura uma outra dimensão de discurso, e abre a possibilidade de subverter completamente a função do discurso como tal e, falando propriamente do discurso filosófico, na medida em que sobre ele repousa uma concepção do mundo”. (1985: 44).

Esse debate convidou historiadores e literatos a refletirem sobre os elementos distintivos das narrativas que empreendiam. Hayden White, um dos expoentes da aproximação entre literatura e história, acusou o historiador de negligenciar as reflexões literárias de sua própria época e de não computar o caráter de descontinuidade entre os acontecimentos no mundo exterior e sua forma de representação articulada por intermédio da narrativa. (WHITE, 2001: 27-50).

Muitos historiadores acreditam que o seu trabalho difere radicalmente do romancista, visto se ocuparem dos acontecimentos “reais”, enquanto é da alçada do romancista os eventos “imaginados”. Ao fim e ao cabo, a história – o mundo real ao longo de sua evolução no tempo – imprime um sentido à leitura de mundo do mesmo modo que o poeta ou o romancista. Não importa se o mundo é concebido como “real” ou apenas “imaginado”; a maneira de dar-lhe sentido é a mesma.

É, fundamentalmente, sobre a maneira de dar sentido ao mundo, de nomeá-lo, de transformá-lo em fatos de linguagem que as interseções entre literatura e história ganham força. Eco, ao se referir ao texto de ficção, em *Seis passeios pelo bosque da ficção*, questiona até que ponto aquele difere da verdade histórica? O que acontece quando o leitor mistura os papéis e considera como reais personagens fictícias ou vice-versa? (1994: 123). Apoiando-se em obras ficcionais e reais, o autor aborda os vários aspectos da leitura, alargando conceitualmente os tópicos da ficção e da realidade. (Id. Ibid).

Eco também pode ser citado em referência a outros estudos, entre eles *A obra aberta*. Neste livro, o autor assegura que toda a narrativa é ambígua, espécie de cristal, refratando diretamente a luz de cada olhar de intérprete, de cada

perspectiva, constituída bem além do controle possível que possamos ter sobre nossa imaginação literária. Aqui ele deixa nítida a concepção de interpretação. (1997: 94). Em *Interpretação e superinterpretação* ele afirma categoricamente que:

a única leitura confiável de um texto é uma leitura equivocada, que a existência de um texto só é dada pela cadeia de respostas que evoca e, que, como Todorov sugeriu maliciosamente, um texto é apenas um piquenique onde o autor entra com as palavras e os leitores com o sentido. (ECO, 1993: 28).

Burke, em *A escrita da história*, discute os métodos de explicação histórica propostos pelo paradigma da nova história. Observando o retorno da forma narrativa na historiografia, discute os desafios que esse retorno levanta. (1992, passim.).

Essa orientação metodológica toma como possível e necessária a aproximação da literatura à história e forja a abertura da história, para além de considerá-la como rígida forma científica, pois enquanto narrativa compartilha com a ficção dos mesmos métodos, como a seleção de fatos, personagens e na construção e/ou reconstrução dos eventos.

De fato, as demarcações entre uma e outra se embaralham e as indagações de Eco (1994) formuladas anteriormente devem ser levadas em conta na abertura da rígida fronteira que insiste em separá-las. As diferenças entre literatura e história não podem ser fundadas no par de rigorosa oposição entre ficção e realidade, entre verdadeiro e falso.

*A fortiori*, esse argumento toma vulto quando se evoca o fato de que, nas várias etapas da história humana, a ficção tem valido para práticas consideradas subversivas, quando se credenciam os textos literários para falarem dos dramas, das conquistas humanas e das condições reais de existência em que ganham sentidos, ou seja, quando ele está no lugar “da realidade”. Tornam-se novas formas de abordagem dos próprios fenômenos tidos como históricos. Verdade e imaginação são os compromissos do historiador e do escritor, respectivamente, segundo a tradição teórica:

A questão é que, desde Aristóteles, história e ficção se avizinham, mas os compromissos de uma e outra são distintos. Da ficção, se espera o uso sistemático da imaginação, e, no caso do romance, em geral um compromisso com a verossimilhança; da história, se pretende a verdade. Não chegaremos a ela, mas podemos pleitear uma verdade possível, a que a documentação e os dados conhecidos permitem. Verdade consensual, dirão alguns; linha do horizonte, dirão outros. (PINTO, mimeo, s/d.).

A fragilidade dessa afirmação é que a verdade, como veremos, é construída sobre a forma de ficção. A fábula, considerada por Bakhtin um gênero primário em princípio, é vista como invenção; mas se prestarmos atenção à sua estrutura, veremos que ela constrói a verdade, pois tem um caráter instrutivo; imitando as ações humanas, toda fábula tem uma moral. Segundo Foucault:

A fábula, no verdadeiro sentido da palavra, é o que merece ser dito. Durante muito tempo, na sociedade ocidental, a vida de todos os dias só pôde ter acesso ao discurso quando atravessada e transfigurada pelo fabuloso, era preciso que ela fosse retirada para fora de si própria pelo heroísmo, a façanha, as aventuras, a providência e a graça, eventualmente a perversidade; era preciso que fosse marcada por um toque impossível. (1992: 124).

Em seu encantamento, em seu papel de tirar a vida do lugar comum, do vulgar, a fábula permite que nós organizemos a realidade e a interpretemos, como lembra Chauí (2001: 138). Em muitas ocasiões da história, a fábula serviu para denunciar desigualdades e injustiças sociais, lançar críticas audazes, recomendar modos de bem viver, sem abrir mão da magia da palavra. É o ficcional construindo parâmetros de realidade. Para Foucault, a fábula e a ficção são componentes de todos os tipos de relatos, sendo a primeira tudo que é contado e a segunda, os diversos regimes através dos quais o relato se organiza. Assim, como separar ficção e realidade tendo como linha divisória os critérios de verdade?

A tentativa aqui é, realçadas algumas questões que demonstram as bases da separação entre ficção e realidade e a conseqüente desqualificação da primeira, insistir no caráter discursivo do mundo instituído na rede simbólica, portanto ficcional, que, igualmente, nos dá estatuto.

Reportando-nos ao sentido etimológico do termo, as observações que levanto parecem ganhar consistência: o ato de criar está vinculado ao barro, o material utilizado para a criação do homem, segundo a narrativa bíblica. Na Bíblia, em latim, o verbo usado para se dizer que Deus criou o homem é o verbo *tingo/ingere* (tocar com a mão, modelar na argila), criar, dar vida, fingir. Assim, podemos dizer que modelamos palavras, criamos realidades. Nesse sentido, as mídias são atos de criação da realidade, e vice-versa. O trabalho da televisão consiste nesse procedimento: tem o estatuto de constructo, de artifício. A esse modo, podemos dizer que realidade e ficção estão irreversivelmente ligadas, estão ambas condenadas à criação de efeitos de real: “a realidade aqui, em medida largamente desconhecida, é apenas o nome eloqüente ou persuasivo que há para os efeitos complexos, mas de validade datada das criações”. (PÉCORA, 2001: 16).

As espécies televisivas, sob esse prisma, reclamam investigações que rompam com a estreiteza do esquema classificatório dos gêneros, calcado no par de oposições ficção e realidade, informação e entretenimento. O telejornalismo deve ser tirado da redoma da verdade que o isola dos outros programas considerados ficcionais. Como, então, pensar o telejornalismo, uma vez que o inserimos do mesmo lado dos programas de entretenimento e ficção? De que maneira ele pode ser analisado levando em conta que as narrativas cotidianas da TV indicam pólos entre os quais há uma constante passagem na zona da ficção e da realidade?

Aproxima-nos, assim, do objeto da pesquisa: a televisão. Retomaremos os debates sobre ela, para, então, discutir como se tece nela a trama da ficção e da realidade.

**PARTE II**  
***CERCANDO O OBJETO***

**3**

**TELEVISÃO, UM DIÁLOGO COM O OBJETO**

### 3.1 AFINAL, O QUE É TELEVISÃO?

A TELEVISÃO, A MÁQUINA MAIS EXPRESSIVA DE FABULAÇÃO já inventada até o momento, constitui-se em um agrupamento de relatos que se sucedem diariamente, em um grande cenário narrativo onde se inscrevem as possibilidades de homogeneização das expectativas dispersas no tecido social. Com uma grade de programação que se repete diuturnamente, a TV parece confirmar o seu papel de, a cada dia, oferecer o novo que sempre retorna (esse retorno pode se dar em diversas dimensões e aspectos: tanto pode ser a continuidade do *novellus*<sup>19</sup> discursivo dos programas [a telenovela espelha bem essa situação] quanto pode ser o ressurgimento de programas e formatos de tempos imemoriais, seja da própria TV ou de outros veículos). Essa repetição e redundância, traço essencial dos enunciados televisivos, tornam explícito que algo insiste nos relatos, porque fora da cadeia discursiva. Sob o núcleo das coisas que se repetem está algo que sempre falta, o que nos impele à procura da palavra plena, total, depositando esperanças nas narrativas cotidianas, postulantes a cumprir a promessa de superar esse fracasso.

Ao repetir, os programas televisivos dão margem para o novo/outro. O caráter transformador da repetição assinalada por Gilles Deleuze nos dá a medida dessa operação: “o eterno retorno não pode significar o retorno do idêntico, pois supõe, ao contrário, um mundo (o da vontade de potência) em que todas as identidades prévias são abolidas e dissolvidas. Voltar é ser, mas apenas o ser do devir”. (1968: 59).

Deleuze dirige, assim, uma crítica à idéia de representação, uma vez que é caudatária da tradição ocidental filosófica. Na contracorrente do pensamento

---

<sup>19</sup> Do latim, *novellus* quer dizer novo, recente. Originou o termo novela, narrativa breve, maior do que um conto e menor do que um romance. A novela tem suas raízes na Idade Média como um relato das aventuras de um herói mais ou menos individualizado, e diferencia-se do caráter épico da canção de gesta que a antecede

que privilegia o idêntico, Deleuze considera que a repetição não supõe o retorno do mesmo, mas comporta, *per si*, um aspecto subversivo, transgressor:

Se a repetição é possível, é contra a lei moral, assim como contra a lei da natureza. (...) A repetição pertence ao humor e à ironia; é por natureza transgressão, exceção que manifesta sempre uma singularidade contra os particulares submetidos à lei, um universal contra as generalidades que fazem lei; (Id. Ibid.: 12).

A situação do *fort-da* (o para lá e para cá do carretel jogado pela criança na ausência da mãe), esboçada por Freud, também é emblemática para pensarmos no espírito renovador da repetição. Segundo ele, a ausência da mãe provoca uma situação faltante, para ambos, mãe e filho. O jogo que tem como suposto o retorno do carretel ou da mãe, não retorna com o “mesmo”, trata-se de uma completude imaginária, nunca existida e, portanto, impossível de ser devolvida. A repetição seria a procura de um pleno suposto, jamais encontrado. Uma vez que não se devolve o mesmo, o que emerge dessa situação é outra coisa. A essa operação Lacan nomeia de disco-corrente, pois o que gira está destinado, por seu enunciado mesmo, a evocar o retorno. Ainda segundo ele:

(...) disco-corrente, discorrente, disco também fora de campo, fora do jogo de qualquer discurso, apenas disco portanto – ele gira, ele corre, ele gira muito exatamente para nada. O disco se acha exatamente no campo a partir do qual todos os discursos se especificam e onde todos se enlaçam, onde cada um deles é capaz, inteiramente também capaz, de enunciar tanto quanto outro, mas, por zelo do que chamamos, por razão muito justa, de decência, o faz, meu Deus, o menos possível. (1985: 46).

Assim considerados, os enunciados de TV podem ser vistos como construções imaginárias que vão sendo tecidas *ad infinitum* numa cadeia aparentemente ininterrupta em que tentamos satisfazer nossas demandas e o



impossível desejo. As narrativas,<sup>20</sup> como tentativas, são sempre deficitárias, incompletas, posto que falam do inatingível, de uma parte inacessível que todos nós carregamos. O esforço “é tentar significar esse inacessível, tentativa sempre fracassada, mas constantemente retomada numa circularidade narrativa que cria um discurso de paradoxo, em que o “sentido erra o exprimível dos significantes e o inexprimível do significado”. (BRAGA, 2005: 4).

No entanto, o (tele)jornalismo, no seu prodigioso papel de converter o mundo em fatos imediatamente acessíveis ao cotidiano planetário, insiste em pautar o “real pleno”, em estruturar o mundo de objetos como se ele já estivesse “pronto” e organizado, em representá-lo. As diminutas observações que extraímos dos teóricos acima já são suficientes para elidirmos a palavra representação do empreendimento televisivo, visto que ela é impossível de ser visada nesses termos. Com Wittgenstein encontramos amparo para tal iniciativa. Ele prefere o termo apresentação de mundo à representação porque:

Ao invés de “representabilidade” pode-se dizer aqui também: apresentabilidade em um determinado meio da apresentação. E de uma tal apresentação, todavia, pode um caminho seguro conduzir para um outro emprego. Por outro lado, uma representação pode nos importunar e não servir para nada. (*apud* GOMES, 2001: 36).

Se nos permitirmos algumas reflexões do campo das ciências da linguagem, veremos que aquilo a que nomeamos de “real” televisivo é uma fundação e organização da realidade por meio de discursos e não simplesmente uma entidade já dada sobre a qual interferimos com o código lingüístico

---

<sup>20</sup> Segundo Paul Ricoeur, o que distingue um mero fato físico de uma ação humana é que esta segunda possui um caráter prototípico que a distingue estruturalmente de meros eventos na medida em que se põe em jogo uma rede conceitual consistindo nos seguintes aspectos: metas, motivos, agentes, circunstâncias contextuais, interação com outros, existência significativa e responsabilidade. Esses aspectos caracterizam a ação humana como envolvida com a moralidade, pois estas formam a rede conceitual de ação. Entretanto as possibilidades do ordenamento do mundo dependem, sobretudo, dos dispositivos sintetizantes imaginativos que estão circundados por estruturas narrativas que nós herdamos de nossa tradição. A deliberação moral, segundo esse ponto de vista, é uma exploração narrativa das possibilidades de ação construtiva em uma circunstância presente. Narrar é dar estatuto ao humano.

disponível. O trabalho dos produtores de TV, especificamente do telejornalismo, não será o de representar o real, mas de instituir e ser instituído numa realidade discursiva:

O real encontra um sistema de representações que a só um tempo o patenteia e o disfarça (...) a isto chamamos de *realidade*. A *realidade*, portanto, é, de regra, representação parcial, viceja dentro de relações bem precisas; porém, dentro de cada conjunto de relações de um dado campo, parece dar conta do real inteiro, possui uma aspiração à unicidade e à universalidade. A *realidade* não é tão-somente um pré-dado, constitui-se na medida da própria constituição do sujeito e ao mesmo tempo em que torna possível esta constituição. (Id. Ibid.)

A esse trabalho, Barthes chama de *efeito de real*, aquele mesmo realizado pelo cinema. Analisando um conto de Flaubert, *Un couer simple*, este pensador afirma que a minúcia, o realce de detalhes no conto de um elemento sem aparente função na história ou no seu cenário, como a descrição de um barômetro, constitui o fundamento da verossimilhança, onde se atinge a plenitude do referente, autentica-se o real; há uma suposição de que o relato trata daquilo que se passou realmente. O real concreto torna-se a justificativa suficiente do dizer. É o realismo se impondo pelas enunciações creditadas pelo referente. (cf. BARTHES, 2004: 35).

Se em Aristóteles o *efeito de real* é o efeito do verossímil, efeito de uma aparência do real, para Barthes a realidade é um *efeito do real*. O conceito de *efeito de real* instaurado por Barthes possibilita que a noção de representação fidedigna de um real, pedra de toque dos estudos filosóficos clássicos, seja repensada na sua impossibilidade.

Ainda caminhando com Barthes, em seu questionamento sobre o poder de representação da literatura, reproduzimos o seguinte excerto:

Desde os tempos antigos até as tentativas da vanguarda, a Literatura se afaina na representação de alguma coisa. O quê? Direi brutalmente: o real. O real não é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que há uma história da literatura. (BARTHES, 1978: 22).

*Mutatis mutandis*, não é forçoso afirmar que o discurso do jornalismo é articulado tal como as narrativas literárias e ficcionais. Do mesmo modo que o realismo literário, conforme mostra Barthes em suas análises de contos, a televisão, com seus programas jornalísticos, procura incessantemente a representação desse real, considera-o narrável, aposta no referente como atestação de verdade, amarra-se aos nós do fato, do ocorrido, do referente. Mas o referente é traiçoeiro. Onde se acredita que ele poderia ter uma existência autônoma da linguagem, ele já surge como produto dela. Segundo Lacan, o arbitrário na relação do significante com o significado se dá porque:

Os efeitos do significado têm o ar de nada terem a ver com o que os causa. Isto que dizer que as referências, as coisas que o significante serve para aproximar, restam justamente aproximativas - macroscópicas por exemplo. (1985: 30).

A televisão deixa, no caminho de seu trabalho diário, rastros de que esse real não está lá. Toda uma mobilização de instrumentos e estratégias, próprios do fazer (tele)visivo, procura apresentar o que não está pré-dado como já estivesse socialmente organizado. Essas estratégias podem ser notadas, entre outros aspectos, nas observações abaixo:

A mediação desses instrumentos opera pelo apagamento de fatos e colocação de um real como apreensível e descritível diretamente, constituindo, então, um *efeito de real*. Esse efeito torna o “real” não mais que um significado formulado, arbitrado por trás da aparência tomada como inquestionável do referente. Fazem parte dele os índices, significantes que delineiam o caráter de uma personagem, sua identidade, atmosfera e estado de espírito; os informantes, que são significantes que servem para situar no espaço e no tempo; a catálise, que é a função cronológica pela qual se operam a distensão e a compressão temporal presentes no tempo da narrativa. A “ilusão referencial”, atrelada à suposição de um real auto-suficiente e passado por completo, sem mediação simbólica, é um dos fatores que permitem o verossímil e a credibilidade jornalística, por mais maquiados que eles sejam. Os recortes e escolhas dão margem à fugacidade na abordagem dos temas por parte do jornalismo. (GOMES, 2002: 34).

Ancorada na imagem, a televisão ampara-se na suposta supremacia do referente para que ele, como num efeito mágico, apague algo que é fundante do veículo: criar, organizar e construir fatos ao mesmo tempo em que funda a si próprio. Tornou-se lugar-comum a afirmação de que a mídia transpõe um fato à categoria de acontecimento. Insistentemente, o veículo procura minimizar esse papel, circunscrevendo-se no campo da mediação, o que não parece ser a melhor solução, pois mediar possui uma intenção grandiloqüente, que é a de articular a realidade por meio de discursos, e tecer o social:

Mesmo que a maior potencialidade da televisão seja a sua possibilidade de realização de transmissão direta, em tempo real, está sempre presente, em qualquer um dos produtos televisivos, seu caráter de mediatização. Afinal, os textos-programa não são o *real*. (...). A alteração de cores, a mudança de dimensões, a ausência de cheiro, de temperatura constituem-se numa redução muito grande dos atributos do mundo representado, pois, a rigor, somente os traços sonoros e visuais são imitados, e tais traços, assim selecionados e transpostos, pouco representam em relação à riqueza do mundo material: são figuras, não objetos do mundo. Nessa perspectiva, está-se frente a uma construção de discursos; não mais ao *real*, mas a uma *realidade discursiva*. (BRAGA, 2003: 54).

Perspectivados de maneira diferente, outros enfoques procuraram pensar o par real-ficção na TV. Slavoj Žižek, apoiado em aportes psicanalíticos (real, semblante), utiliza também o termo efeito de real para se referir ao veículo. A princípio, para ele, a paixão pós-moderna pelo semblante termina numa volta violenta à paixão pelo Real:

A verdadeira paixão do século XX por penetrar a Coisa Real (em última instância, o Vazio destrutivo) através de uma teia de semblantes que constitui a nossa *realidade* culminou assim na emoção do Real como o “efeito” último, buscado nos efeitos especiais digitais, nos *reality shows* da TV e na pornografia amadora, até chegar aos *snuff movies*. Esses filmes, que oferecem a verdade nua e crua, são talvez a verdade última da *Realidade Virtual*. (ŽIŽEK: 26).

A coisa real que a televisão oferece significa, na verdade, evitar se confrontar com o real que sempre escapa ao encontro marcado. Zizek nos mostra, com os exemplos dos filmes norte-americanos, que este real é encenado, evocado, teatralizado, mas sempre é evitado. Assim, ele diz:

Deve-se então rejeitar a “paixão pelo Real” em si? Definitivamente não, pois, uma vez adotada essa postura, a única atitude que resta é a da recusa de chegar até o fim, de “manter as aparências”. O problema com a “paixão pelo Real” do século XX não é o fato de ela ser uma paixão pelo Real, mas sim o fato de ser uma paixão falsa em que a implacável busca do Real que há por trás das aparências é o estratagema definitivo para evitar o confronto com ele. (Id. Ibid.: 39).

Essa falsa paixão pelo real parece se aplicar à tarefa televisiva de ser um veículo de transparência plena. Ao mostrar imagens diversas, ela oculta o seu sítio, a arena onde está localizada. Distinguindo a Paleo e a Neo TV, Umberto Eco faz correlação de características que, a partir da noção de representação, mostram a TV como outra coisa que não um meio de representação, fragilizando o ideal de transparência que ela ostenta. Na Paleo TV havia intento de ocultar o aparato técnico com o intuito de gerar a impressão de *realidade*, enquanto a Neo procura essa impressão justamente pela exposição do artifício, com a presença de microfones, grua e câmera. O que prevalece é a encenação, ou seja, situações preparadas desde o início, como debates, por exemplo. (ECO, 1983: 98).

O apelo à realidade, ao real, ostensivamente presente, principalmente, nas matérias é uma tentativa imaginária de apagamento do trabalho simbólico, com a imagem jogando papel importante. A supremacia do fato, do que aconteceu, do dado preexistente, foi, desigual e diferentemente, aceita pelas chamadas teorias da comunicação:

Todo recurso mais ou menos pomposo ao Fato pode ser também considerado como o sintoma de uma desavença do sujeito com o simbólico; reclamar agressivamente em favor do Fato unicamente, reclamar o triunfo do referente, é mutilar o

real de seu suplemento simbólico, é um ato de censura contra o significante que *desloca* o fato, é recusar a *outra cena*, a do inconsciente. (BARTHES, 1977: 44).

Pôr em relevo essa outra cena, a do inconsciente, como lembra Barthes, nos fez deslocar as reflexões teóricas aqui empreendidas para outro sítio, pois as teorias da comunicação, como lembra Gomes, evitam pensar a “incompletude orginária, a falta que marca o real como impossível (...). Contemplá-la assim é justamente o que evitamos, pois significa colocar em suspensão a maioria de nossos confortáveis fundamentos, de outra forma tão bem justificados”. (2001: 44). E, nas fronteiras da televisão, o Fato tem a imagem como prova incontestada de sua plena autonomia. “É verdade, eu vi os trens se chocando, passou na televisão”. Ela, a imagem, é a testemunha mor do que se passa no mundo. Tal princípio torna-se ainda mais pungente com a instância da imagem ao vivo, traço peculiar da TV frente a outros dispositivos visuais.

### 3.2 IMAGEM<sup>21</sup> (AO VIVO): MARCA REGISTRADA DA TV

*No mundo de hoje, em que o bombardeio visual tende a ofuscar mais e mais os limites entre o real e a ficção, é extremamente oportuna a reflexão sobre o espetáculo das imagens e seu papel na veiculação de mensagens invisíveis, que entram pelos olhos e alcançam o cérebro sem ser notadas.*

Adauto Novaes

Infografia, *píxel*, não-linearidade, imagem digitalizada, tecnoimagens, imagem eletrônica, holografia, sintetizadores, fractais, imagens-máquina.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> A divisão clássica nos diz que existem dois domínios da imagem. O primeiro é o domínio das imagens como representações visuais: desenhos, pinturas, gravuras, fotografias, e as imagens cinematográficas, televisivas, holo e infográficas. O segundo diz respeito ao domínio imaterial das imagens: nele, as imagens aparecem como visões, fantasias, imaginações, esquemas, modelos ou, em geral, como representações mentais. Santaella e Nöth elaboram reflexões a respeito dos dois domínios. Cf. SANTAELLA, Lucia & NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. 4ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

<sup>22</sup> Termo que titula a coletânea organizada por PARENTE, André. *Imagem-máquina: a era da tecnologia do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

Essas atribuições (adjetivações) conferem à imagem uma identidade mutante, colocando-a em posição de destaque na sociedade contemporânea, em que a superabundância de dispositivos visuais torna o mundo legível porque visível (cf. BUCCI, 2002). Desde o nascer ao pôr do sol as imagens nos solicitam; como se costuma dizer, antes tínhamos que “sair” para contemplar as chamadas imagens naturais (sair para ver as estrelas, apreciar objetos da natureza), hoje não, são elas, as imagens, que chegam até a nós de maneira excurciante, somos assaltados por vários tipos de dispositivos imagéticos, o que faz com que o uso do termo (*imagem*) implique em algumas delimitações. De acordo com Machado “a cada novo dia, multiplicam-se em progressão geométrica as telas de vídeo ao nosso redor: são televisores comuns recebendo a programação que está no ar, ou reproduzindo fitas pré-gravadas em circuito fechado” (1996: 45). Em seu mais novo livro, *Tela legal* (2007), Lipovestsky afirma que vivemos rodeados por telas: “utilitárias ou lúdicas, as telas nos acompanham em todos os atos da vida e mesmo antes do nascimento: a ecografia pré-natal. (SOLÉ, FOLHA DE SÃO PAULO, 23 de dezembro de 2007).

Mas, obviamente, para além das utilizações nos sistemas midiáticos e telemáticos dos nossos dias, a imagem compõe um lastro histórico que marca a própria história da humanidade (antes dela, só som<sup>23</sup> figurava como meio de expressão), ela funda um modo próprio de *representação*, com todas as reservas que temos com o termo. Afrescos, pinturas, gravuras, e, mais recentemente, fotografia, filmes, vídeo e imagens de síntese compõem um patrimônio imagético em que

O espectro é largo, mas normalmente tomamos como referência primeira as cavernas onde eram desenhados animais e objeto por meio de petrogramas e petroglifos. A despeito de ter surgido antes da Galáxia de Gutenberg, o campo

---

<sup>23</sup> Alguns estudiosos afirmam que a música e canto podem ter surgido meio milhão de anos antes da fala.

de reflexão sobre a imagem só veio a se consolidar no século XX, asseguram Santaella e Nöth.

O dispositivo maquínico provoca a construção de um campo atinente às reflexões sobre a imagem, ainda sem fisionomia própria. Reivindica-se um campo epistemológico denominado *cultura visual*, onde, de acordo com Josep Domènech (2000), confluíam antigos saberes até então genéricos e dispersos. Os reordenamentos e redimensionamentos da sociedade o intenso fluxo de informações apressaram a emergência de uma gestão da imagem que possa confluír *arte, ciência e tecnologia*. A presença de novas e velhas tecnologias possibilita que a imagem componha uma outra ordem epistemológica, graças às imbricações da sociedade tecnoimagética que dão a ela uma função nuclear. Nitidamente transmutada pela técnica, a dimensão imagética não é apenas mais um elemento que dinamiza a prática social, ele é *o elemento* que possibilita o movimento do mundo nos moldes que se nos apresenta.

É certo que esse mundo vem sendo gestado em tempos bem anteriores ao nosso. Já no Quatrocento, as máquinas do visual são construídas para conceber e fabricar imagens dos pintores/engenheiros. As construções ópticas do Renascimento (as portinholas de Albrecht Dürer, a tavoletta de Filippo Brunelleschi, a variedade de câmara escura [*camara obscura*]), com o modelo perspectivista monocular sobre o qual estavam assentadas marcam uma época. Os eixos *maquinismo-humanismo, semelhança-dessemelhança e materialidade-imaterialidade* despontam com a dimensão maquínica da imagem, que passa a organizar a cena do mundo para o olhar.

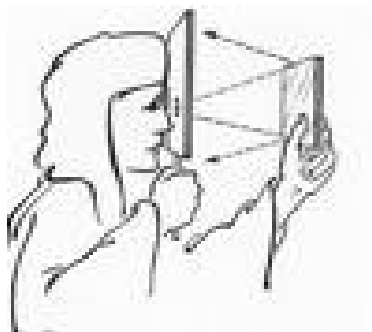


Figura 1. **Tavoletta** de Brunelleschi



Figura 2. **Câmara obscura**, Athanase Kircher, 1646



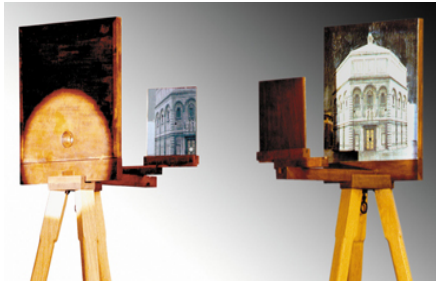


Figura 3. **Tavoletta 2**



Figura 4. **Tavoletta 3**

O processo de feitura de imagens via máquinas já é, para o homem do Quatrocento, o coroamento de um exercício ancestral. A primeira imagem que o homem faz de si próprio é aquela em que ele foi atacado por um bisonte ferido, na Gruta de Lascaux.

A cena mostra um bisonte com o ventre rasgado, os intestinos expostos, deixando ver que acabara de ferir ou matar um homem. Segundo princípios freudianos, o homem primitivo demarcou já nas primeiras imagens a questão do gênero: a distinção do homem e da mulher.



Um dos conceitos mais antigos e difundidos de imagem é o de Platão que diz: “chamo de imagens em primeiro lugar as sombras, depois os reflexos que vemos nas águas ou na superfície de corpos opacos, polidos e brilhantes e todas as representações do gênero. (apud JOLY, 1994: 13). Régis Debray nos informa que a veiculação de imagens vinculou-se, inicialmente, com a magia e a religião, com a morte e a vida, tornando-se ponto-chave da questão religiosa. Utilizando as terminologias *simulacrum*, espectro, imago e figura, Debray situa a imagem (seja esculpida ou pintada) como mediadora entre os vivos e os mortos, os seres humanos e os deuses, entre uma comunidade e uma cosmologia. (1997: 14). A propósito, já diria Bachelard, “a morte é, antes de tudo, uma imagem e permanece uma imagem”. (apud DEBRAY: 27). E vai ser a partir de observações

funerárias que Debray situa a gênese da imagem. O relato das características de sepulturas e túmulos é bastante sugestivo:

Sepulturas do Aurignaciano de ocre sobre ossos – 30.000. Composições radiantes de Lascaux: um homem de barriga para cima, com cabeça de pássaro, um bisão ferido, cavalos fugindo debaixo das flechas – 15.000. Insistente retorno, com duração milenar, do simbolismo conjugado da fecundidade e da morte: a azagaia-pênis em face da ferida-vulva. Cadáveres pintalgados da idade do bronze, congelados no solo de Altaí, crânios com órbitas. Ornadas de hermatita – 5.000. Mastabas menfitas e hipogeus do Alto Egito com seus sarcófagos dotados de grandes olhos pintados (...). Túmulos reais de Micenas com suas máscaras funerárias em ouro... (Id. Ibid.)

Na trilha da história, verificamos que a imagem esteve presente no mundo egípcio por meio da arte, envolvida também com problemas religiosos. No mundo grego, o homem pela primeira vez expressa as suas emoções servindo-se da arte, da pintura em cerâmica, da escultura e dos afrescos nos túmulos. No Império Romano, a imagem gera uma idéia universal do homem e procura expressar a realidade, sobretudo, nos afrescos dos grandes pintores e escultores. Na Idade Média, ela atua como elemento relevante, é um meio de expressão capital para a idolatria católica, e vai se expandindo até atingir, bem mais recentemente, um dos seus grandes marcos: a invenção da fotografia e do cinema.

Para Debray, esse foi um processo longo, que “durante milênios, as imagens levaram os homens a entrar em um sistema de correspondências simbólicas na ordem cósmica e na ordem social, muito antes que a escrita linear viesse compor as sensações e as cabeças”. (1994: 54). Neste contexto, continua ele, a imagem, na sua evolução histórica, começou a pensar fora de nós. Depois ela passou a pensar em nós, comandada pela linguagem que lhe é própria. Hoje, com o processo de industrialização, parece que a imagem pensa em nosso lugar, decide conosco e estabelece vínculos mediadores fortes.

A inserção da imagem, gerida pela supremacia da máquina, vem causando mal-estar e inquietações, posto que ela contribui fortemente para os reiterados questionamentos sobre o estatuto do humano e parece pôr em xeque a sua própria identidade. O fardo do imperativo tecnológico<sup>24</sup> foi sentido por diversos teóricos. (Baudrillard nomeia as imagens tecnológicas de “diabólicas, perversas, pornográficas” [1997: 32]).

A cultura das mídias<sup>25</sup> se faz numa sobreposição de imagens que, apesar de se diferenciar da produção feita em tempos remotos, herda, de certa forma, algumas concepções que acompanharam a gênese e desenvolvimento do dispositivo imagético. O delicado tema da *representação* e do *duplo* é reatualizado sob ricos e variados enfoques. Pode-se inferir que as noções de objetividade e neutralidade legitimadas, aparentemente, pela construção de imagens no espaço jornalístico são caudatárias desses vetores. A matéria do *real e seu duplo* vêm despertando inquietações, críticas severas, intervenções laudatórias, porque traz embutida a pretensão de réplica, de imitação, artifício, ainda muito utilizado no jornalismo, mesmo com a consagração de técnicas de edição que alteram o processo inicial das imagens. Não podemos negligenciar o fato de que o processo atual de produção do discurso imagético vem sofrendo metamorfoses operadas pela tecnologia e por ela continuamente (re)inventado. Sobre isso adverte Santaella:

Nessa mesma medida, a ilha de edição é recurso imprescindível para a montagem da multiplicidade de fragmentos da imagem videográfica. Quanto mais essa imagem foi se sofisticando, no

---

<sup>24</sup> A confluência entre *arte, ciência e tecnologia* sentiu o impacto dessas mudanças. Se é indiscutível tal associação, resta alguns acertos no que diz respeito ao modos de como fazê-la. Os burburinhos conceituais, as demarcações equivocadas, atributos impróprios, provocam uma certa confusão nesses campos quando vistos a partir de uma unicidade. Em relação a isso, Machado diz que “existe, sem dúvida, muito de fetiche na atual relação do homem com as máquinas (...) muitos trabalhos que circulam atualmente exibindo o rótulo de vídeo-arte, *computer art* ou *computer music* podem, muitas vezes, não passar daquilo que se costuma chamar, no âmbito industrial de demo tape, ou seja, um inventário de possibilidades da máquina, para efeito de demonstração de suas virtudes”. (cf. MACHADO, 1996: 13-14).

<sup>25</sup> Evoco aqui termo que deu origem ao livro de SANTAELLA, Lucia. *Cultura das mídias*. São Paulo: Experimento, 1995.

entanto, quanto mais recursos de formação, e mesmo de criação eletrônica da imagem foram se juntando aos recursos de captação da imagem, mas foram também se sofisticando as ilhas de edição para permitir a convivência, se não pacífica, pelo menos democrática, das imagens de gêneses diversas. E isto até o ponto de estarmos hoje chegando ao ponto da mais formidável reviravolta na face mimética da história das imagens técnicas. (1997: 182).

Apesar de as novas tecnologias transmutarem a natureza das imagens fazendo cair por terra ou, ao menos, tornando frágil o imperativo mimético, o jornalismo ainda as produz procurando torná-las correlata do seu referente. A disposição, às vezes, excessiva de fotos e outros recursos visuais e gráficos nos jornais impressos e a supervalorização das imagens ao vivo na televisão, deixam ver a inscrição do jornalismo no campo da referência, da testemunha autorizada, registrando fragmentos do “real”. Segundo Wittgenstein: “representação significaria um ato substitutivo, incluso no ‘re’, que nos remete a uma rememoração, enquanto apresentação nos fala do mundo colocado pelo ato de significá-lo”. (*apud* GOMES: 2001, 36). Freitas, na esteira de Deleuze, vai priorizar a repetição, levando em conta que a base que sustenta o ideal de representação constitui uma visão de linguagem utilitarista, há uma bipartição no princípio da representação entre mundo/linguagem pois “se as coisas são como as coisas são” (FREITAS: 1999:11) parte-se do entendimento de que “na presença da coisa representada nos asseguramos, como consciência, que o que vemos nas imagens nada mais é do que representação e que existe além, atrás, o representado, o real”. (Id. Ibid.: 11).

Fazendo associações ente representação e ilusão, Aumont diz que “a ilusão não é a finalidade da imagem, mas esta a tem de certo modo como horizonte virtual, senão forçosamente desejável” (op. cit.: 103). As considerações de Gomes, Santaella e Freitas estão no mesmo diapasão das de Aumont; trazem embutido o seguinte questionamento: até que ponto a representação pode ser considerada correlata do que diz representar? De

partida, o referido autor assegura que a noção de representação está carregada de vários estratos de significação que foram acumuladas ao longo da história de tal modo que resulta difícil atribuir-lhe um sentido único, universal e eterno. Ainda segundo Aumont, existem em várias áreas (representação teatral, fotográfica, pictória) diferenças consideráveis tanto em nível de *status* como de intenção.

Nesse sentido, Aumont classifica a representação como *arbitrária* (porque na instituição de um substituto há muito de arbitrário que se baseia na existência de convenções socializadas) e *motivada*, ressaltando que embora andem juntos, *representação*, *ilusão* e *realismo* são termos distintos. Assim ele esclarece:

A representação é o fenômeno mais geral, o que permite ao espectador “ver por delegação” uma realidade ausente, que lhe é oferecida sob a forma de um substituto. A ilusão é um fenômeno perceptivo e psicológico, o qual, às vezes, em determinadas condições psicológicas e culturais bem definidas, é provocado pela representação. O realismo, enfim, é um conjunto de regras sociais, com vistas a gerir a relação entre a representação e o real de modo satisfatório para a sociedade que formula essas regras. Mais que tudo, é fundamental lembra-se de que realismo e ilusão não podem ser implicados mutuamente de maneira automática (Id. Ibid.: 103).

Os efeitos de *real* e de *realidade* martelados nesta tese retornam pela janela. O *efeito de realidade* designa o efeito produzido no espectador pelo conjunto de índices de analogia em uma imagem representativa. Já o *efeito de real* designa o fato de que na base de um efeito de realidade suposto suficientemente forte, o espectador induz um ‘julgamento de existência’ sobre as figuras da representação e atribui-lhes um referente no real. (cf. AUMONT, 1994: 111). Tanto o efeito de *real* quanto o de *realidade* fazem com que o espectador acredite na realidade do mundo representado/apresentado na imagem.

Esse efeito faz das máquinas de imagem (*technè*) mediadoras privilegiadas entre o Sujeito e o Real. Se as máquinas do Renascimento são máquinas de visão simples, cuja distância entre o Sujeito e o Real é relativamente pequena (vide a *tavoletta* de Brunelleschi), “máquina prévia, autorizando em seguida plenamente o contato físico do desenhista com a materialidade da Imagem” (AUMONT, 2004: 38), as máquinas contemporâneas, cuja origem está na imagem fotográfica, não mais se limitarão a captar, prefigurar ou organizar a visão, elas não se destinam a pré-ver o mundo, mas a inscrevê-lo: “o gesto humano passa a ser um gesto mais de condução da máquina do que de figuração direta” (Id. Ibid.: 38).

A aura que revestia a produção das imagens se esboroa, irreversivelmente, com a fotografia. Mas, o advento do dispositivo fotográfico atendeu, por outro lado, o desejo humano de “representação” da realidade com altos índices de perfeição, aplaudida por muitos. A fotografia se adequa ao surgimento de uma sociedade que começa a se habituar com o visual, como veremos adiante. O cinema, numa escala hierárquica, alcançou um outro patamar: o da imagem móvel.

Se existem duas coisas que o cinema conseguiu inventar – a imagem em movimento e a montagem (“as folhas se movem!”, gritam os espectadores do filme dos irmãos Lumière)<sup>26</sup> – pode-se dizer que a televisão conseguiu consolidar a *imagem ao vivo* (tese defendida também por Bucci), consolidando, em definitivo, a sociedade oculocêntrica. Para Bucci:

a fisionomia da nossa era, tenha a nossa era a fisionomia que tiver (e ela pode ser muitas, tem a textura, a consistência, a natureza – e, ao mesmo tempo, a fugacidade, a transitoriedade, a imaterializada – de uma cena instantânea que reluz dentro dos limites de um monitor de vídeo. (2002: 29).

---

<sup>26</sup> A imagem em movimento começou engatinhando com o plano-sequência fixo, mas logo depois evolui para o próprio movimento da câmera durante a tomada. Tratava-se da descoberta do *travelling*, matéria-prima do cinema. O cinema não apenas mostra o movimento, mas também passa a encarná-lo, é sua consciência moral.

A presentificação dos fatos do mundo trouxe várias conseqüências para as nossas formas de apreensão desse mundo, entre elas, sobressai-se, com vivo destaque, as noções de *tempo* e de *espaço*, sobre as quais não me deterei aqui. Tentarei apenas apontar que essa dimensão do ao vivo (cobertura diuturna do *Big Brother Brasil*, as coberturas ao vivo do *Jornal Nacional*) está em sintonia com o princípio de fascinação das imagens (ser fascinado, lembra Novaes [2005], é o cúmulo da distração, é estar desatento ao mundo como ele é). A televisão é a principal agente de produção de imagens em excesso, de um fluxo inexorável de que jorra nos lares, transferindo a platéia da cultura do rádio, centrada na palavra, para a cultura iconográfica, sem dela recuar. Ela é o elo sobre o qual vamos criando nossos frágeis e fugazes vínculos com o *o que vemos, o que nos olha*.

### 3.3 O OLHO DA TV: O LUGAR DA PESQUISA

*Antes de mais nada, a televisão é cotidiana e familiar. Para muitos, ela é o princípio organizador do tempo, todo dia, toda semana, todo ano. Como os primeiros campanários católicos, ela pontua as horas do dia. Como toda liturgia, anuncia os ofícios da semana. Como toda religião, molda-se sobre o ritmo sazonal do ano. Por essa razão, ela introduz em cada lar rostos que vão ficando cada vez mais familiares à medida que os esperamos com hora marcada e que podemos ter a sensação de tê-los escolhido – se necessário, mudando de canal a todo momento. A casa se povoa assim de deuses lares, de pequenas divindades domésticas, amáveis de humor sempre igual, tranqüilizadoras.(...).*

Marc Augé

A comparação de Marc Augé nos fornece dicas para refletirmos sobre a questão. Cotidianizando os relatos, “desprovincianizando” o mundo, o “olho eletrônico” demonstrou muito rapidamente capacidade para se instalar em vários lugares, os mais recônditos, de se espriar no tecido social, de absorver e

homogeneizar as expectativas dispersas. Os programas nos envolvem, nos encantam e nos aterrorizam, como ressaltou Freitas.<sup>27</sup> Com alguns deles temos uma relação de amor e ódio.

Muito já se disse que ela, a TV, nos confere as identidades fluidas que nos habitam, constrói os consensos efêmeros com os quais construímos o sentido para a vida de todos os dias, é o “espelho social” que reflete a sociedade que a produz e é produzida por ela, é um agente socializador. Merleau-Ponty aludiu à figura do pintor como uma espécie de espelho do mundo,<sup>28</sup> atribuição que é feita hoje à TV: “janela da alma, espelho do mundo”.

A *telerrealidade* e *telepresença* instituídas pela televisão são tributárias dessas noções. A *telerrealidade* organiza os fatos e ações humanas por/através do vídeo, “é a sensação de que o mundo está quase presente ali diante dos *olhos*”. (SODRÉ, 1987: 37). A presença física/temporal/espacial é redimensionada. O distanciamento torna-se uma marca das interações com o meio eletrônico, propondo reordenamentos em visões clássicas nas quais a comunicação só poderia ser exercida por sujeitos *in praesentia*.

O mundo de imagens, processado pelos meios eletrônicos, forjou a construção de novos/outros estatutos que redefinem o código social. Calvino, em *Seis propostas para o próximo milênio*, diz que temos a “transformação do mundo em imagens, multiplicando-o numa fantasmagoria de jogos de espelhos, imagens que são destituídas da necessidade interna que deveria caracterizar toda imagem, como forma e significado, como força de impor-se à atenção, como riqueza de significados possíveis.”

---

<sup>27</sup> Ao analisar alguns programas populares de TV, a partir dos pressupostos da mitologia do escandaloso, Freitas vai dizer que a recepção desses programas oscila entre a adesão e a repulsa. Essas considerações foram feitas na disciplina *Mídia e mitologia do escandaloso*, ministrada por ela em 2001 na Escola de Comunicações e Artes da USP.

<sup>28</sup> Cf. MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.



Assim como Calvino, repetimos à exaustão que vivemos imersos num mundo repleto de imagens, a tal ponto de cunharmos a expressão *civilização da imagem* para o nosso século.

No entanto, para Aumont, tal atribuição precisa ser reconsiderada. Para ele, a despeito da “multiplicação aparentemente infinita da imagem, de sua intensa circulação, de sua pregnância ideológica, em suma, de sua influência” (1995: 31), é necessário ter cautela ao se definir o século XX (e XXI) como o século da imagem. Para ele, o nosso século continua sendo o *século da linguagem*, pois “essa multiplicação das imagens, no fundo, é apenas um epifenômeno se comparada à outra alteração que, produzida ao longo dos séculos, afetou o próprio *status* da imagem” (Id. Ibid.: 314). Aumont enfatiza que a verdadeira revolução das imagens (se chegou a acontecer) “está distante, atrás de nós, na época em que, ao reduzirem-se progressivamente a mero registro – por mais expressivo que fosse – das aparências, perderam a força transcendente que haviam possuído”. (Id. Ibid: 314). O que há, na visão do autor, é uma multiplicação de imagens em infinitas possibilidades.

Essa multiplicação exponencial de imagens tem na televisão um suporte importante, pois ela se converteu no único território social partilhado em grande escala. Ela habita o imaginário de todos e recobre os acontecimentos diversos que nos informam sobre nós, como indivíduos e coletividade, que nos marcam perpetuamente.

Damo-nos conta dessa conversão quando recordamos determinados acontecimentos: o choque dos aviões em 11 de setembro de 2001, o seqüestro do ônibus da linha 174 no Rio de Janeiro (2000), a cobertura das guerras do Golfo (1991) e do Iraque (2004), o flagrante do assassinato de uma pessoa por um juiz em um supermercado no estado do Ceará (2004). Eventos que, indubitavelmente, mostraram a potência televisiva.

Pelo que *foi* (o primeiro meio de comunicação eletrônico que aglutinou várias matrizes discursivas), pelo que *é* (um veículo que constrói e demarca a

cena pública, com significativa presença nos lares brasileiros) pelo que *poderá ser* (a TV digital anuncia um outro patamar de interação com o meio; a transmissão via computador fará com que tenhamos maior ingerência sobre a programação), a televisão tem sido fonte inesgotável para as pesquisas de comunicação e de outras áreas afins. Desde os anos 50, não cessam de ser produzidos vertiginosamente estudos empenhados em avaliar o veículo, a partir de várias perspectivas, escolas e disciplinas. Mesmo com as chamadas novas tecnologias (NTs) a televisão continua nos desafiando. As perplexidades, os descontentamentos, os deslumbramentos, os ataques, as defesas, as apologias, o tom catastrófico em que gravitam muitas dessas pesquisas nos fazem notar que a importância da TV extrapola o âmbito de ser um meio eletrônico sincrético. Para além disso, o veículo foi considerado um divisor de águas na constelação dos meios de comunicação, a despeito de outras mídias que o sucederam.

A TV é vista como a grande protagonista das mudanças no cenário da comunicação, a vedete que alterou significativamente as nossas formas de ser e de estar no mundo. A chamada “revolução da comunicação” – processo que teve início com a imprensa de Gutenberg, mas que se tornou agudo na década de 1950 – foi tributária da consolidação do dispositivo televisivo no mundo. Não é à toa que alguns estudiosos assinalam que a TV constitui-se como o *grande meio* do século XX. Flagramos algumas passagens que falam a respeito:

Costuma-se dizer que a televisão é o meio hegemônico por excelência da segunda metade do século XX e, de fato, teorias inteiras sobre o modo de funcionamento das sociedades contemporâneas têm sido construídas com base na inserção desse meio nos sistemas políticos ou econômicos e na molduragem que ele produz nas formações sociais ou nos modos de subjetivação. (MACHADO, 2000: 15-16).

A televisão, ao lado do computador, talvez seja a mais importante invenção do século XX e provavelmente do próximo século. Facilmente definível, enquanto veículo eletrônico, com

características técnicas muito específicas, a TV não é tão nitidamente conceituável, se pensarmos em seus papéis, seu alcance, e sobretudo nos efeitos que possa exercer sobre os indivíduos com que interage, pois a TV traz em seu bojo contradições, imprecisões e causa grande inquietude. (ROCCO, 2001: 241).

Na segunda metade do século XX, a televisão redefiniu, em escala planetária, as formas como se organizam a comunicação e os vínculos sociais nas mais diferentes culturas. Sua presença no cotidiano de grande parte da população mundial produziu não apenas novos modos de sociabilidade como também uma série de efeitos sobre a subjetividade. (KEHL, 2001: 133).

Os marcos que a televisão fincou no século XX, e que reverberam até hoje, constituem um ponto de desenlace para o trabalho, pois considero que a TV é o *grande meio* deste século porque fascina, e fascina porque nos captura e nos intercepta pela tela, a sua principal virtude. Tópico que irei explorar linhas adiante.

Palmilhando a trilha dos argumentos que justificam a centralidade do veículo, três deles podem ser recortados do vasto território por me parecerem essenciais: 1) a TV confirmou a hegemonia do audiovisual, já ensaiada com a pintura e o cinema, que nos fala das transformações vividas pela humanidade com relação à expressão, às formas de construir a realidade; 2) o veículo favoreceu a coexistência de vários dialetos, a superposição de mensagens, ao mesmo tempo em que é deles resultado. As maneiras de fazer e dizer da televisão organizam também a sua construção. Uma das particularidades da TV é a sua “composição”, decalcada das materialidades discursivas diversas, com a imagem orquestrando a cena da enunciação.

Até a instauração do audiovisual, as formas de comunicação caminharam do gesto à palavra, dos suportes da mídia primária (corpo) aos suportes de mídia secundária (impressos), que aumentaram a possibilidade de comunicação a distância. A mídia terciária, onde a televisão está situada,

extingue definitivamente os limites espaciais. Para Castellls, os grandes momentos dessa história podem ser sintetizados da seguinte maneira:

3.000 anos de evolução na tradição oral e na comunicação não-letrada;  
ao redor do ano 7.000 a. C., ocorreu na Grécia uma grande invenção: o alfabeto (...) A sociedade atingiu um novo estado mental, “a mente alfabética”, que levou à transformação qualitativa da comunicação humana; a invenção e disseminação da imprensa e a fabricação de papel (...). No Ocidente, a imprensa promoveu a infra-estrutura mental para a comunicação cumulativa, baseada no conhecimento (...); **a cultura audiovisual aparece no século XX, primeiramente com o cinema e o rádio, depois com a televisão, suplantando a influência da comunicação escrita nas almas e nos corações das pessoas** (...). A integração de vários modos de comunicação em uma rede interativa. Ou, em outras palavras, a formação de um supertexto e uma metalinguagem que, pela primeira vez na história, integram num mesmo sistema as modalidades escrita, oral e audiovisual da comunicação. (2003: 45). [grifos meus].

A II Guerra Mundial foi um marcador histórico que redefiniu o papel das mídias,<sup>29</sup> e 3) a TV tornou-se o eixo de funcionamento da comunicação. Ela provocou redimensionamentos nos meios eletrônicos e impressos já existentes, como o rádio e a imprensa. O primeiro deixou de ser central, mas tornou-se mais flexível. Os jornais e revistas se especializaram, com a pretensão de explorar as informações transmitidas pela TV.

Malgrado esses esclarecimentos, alguns questionamentos e/ou desconfianças não param de nos interpelar. Como disse Drummond de Andrade, no poema Áporo, “um inseto cava/ cava sem alarme/ perfurando a terra/ sem achar escape”. E continuo cavando, pois creio que a coexistência de várias linguagens e a readequação de mídias como o rádio e os jornais impressos, provocadas pela dinâmica televisiva, é o pano de fundo de uma questão fundante. Poderíamos, assim, nos lançar à procura de diferentes motivos além dos já repertoriados? De que modo os novos ares da comunicação

---

<sup>29</sup> Segundo o Oxford English Dictionary a expressão mídia começou a ser utilizada em 1920.

foram soprados pela TV? Como ela se tornou apanágio de outra forma de estabelecer relações?

Soma-se às respostas anteriores um argumento técnico, que é a adoção do modelo *broadcasting*, para muitos uma conquista importante. De acordo com Vilches:

La clave social de las tendencias que le habían llevado a la definición de *broadcasting* eran por entonces muy pronunciadas. Hubo significativamente altas inversiones en el hogar y las distancias entre estos hogares y los centros de decisión política y productiva de la sociedad llegaron a ser muy grandes. Las *broadcasting*, como sucedió con la radio, tuvieron un inevitable modelo: los transmisores centrales y los aparatos domésticos. (VILCHES, 1999: 19).

As explicações são infundáveis, mas, até onde consegui ir quando da pesquisa bibliográfica, parece que algo estrutural da TV escapa dos inúmeros estudos que foram desenvolvidas a partir de diversos lados. Da mesma maneira que a comunicação padece de ser pensada no seu aspecto constitutivo, como vimos no bloco anterior, a TV também sofre com explorações assintóticas, que nunca tocam o seu cerne. Sinto-me, assim, autorizada a dizer que os estudos abrigam algumas deficiências, estão em dívida com a televisão em sua especificidade. Ao que tudo indica, as teorias fazem atalho, apanham a experiência televisiva no meio do caminho. Não estou, assim, argüindo as teorias de inúteis, mas propondo abertura de horizontes. Se o discurso da ciência é sempre construído a partir de reminiscências, de uma anterioridade faltante, me atenho naquilo que sempre sobra quando o assunto é televisão, que é inescrutável no cânone das pesquisas acadêmicas.

A mim me parece que no vasto campo de vários tentáculos tecnológicos (cinema, rádio, jornais impressos, internet etc.) o que garante a centralidade da televisão é o fato de ela favorecer o *ver/olhar/ser olhado a distância*. Somos da era do tele-ver, quase tudo que acontece ao nosso redor, o sentido das coisas e da vida, se processa frente ao vídeo (internet, sistemas de vigilância). Essa

presença marcante da tela nos nossos afazeres e práticas rotineiras torna possíveis considerações as mais variadas, entre elas a de que o *homo sapiens* se converteu, na contemporaneidade, em *homo videns*.<sup>30</sup> Se é possível fazer-se tais considerações, é porque vivemos imersos no mundo das imagens pontuadas pelos dispositivos do ver e do olhar. É como um grande Olho que a televisão se aloja em nossos lares e nos oportuniza, em seu ritual cotidiano, representações/apresentações do mundo e de nós mesmos nos foto-grafando, donde a frase que se consagrou: o livro nós escaneamos, a televisão, ela nos escaneia. Oportunamente, pode-se objetar que não só a televisão suscita esse ver/olhar à distância, mas todas as máquinas de imagens – da pintura parietal à infografia. Insisto que a televisão é o principal emblema desse amálgama pela sua capilaridade e extensão. Ela capta o espírito do tempo, pois, como lembra Quinet, a produção do olhar em nossa sociedade atual é privilegiada, porque vivemos o

cúmulo da sociedade escópica”, “onde não há só o império do vídeo e da tele-visão e o imperativo do ‘ser visto’, mas também a utilização da tecnologia científica para fazer existir o olhar, colocando na prática uma razão paranóica, em que todos se sentem vigiados, pois na verdade essa possibilidade está permanentemente presente. Produção do a-mais-de-olhar na sua versão de mal-estar da civilização. (2004: 8).

O imperativo da fama, da celebridade e da transparência, o empuxo ao vídeo (televisão, cinema, vídeo), o controle policlesco, a produção incessante de artefatos para vigiar o outro são vistos pelo autor como a representação do mal-estar na civilização, deflagrada com os objetos a-mais-de-olhar e a-mais-de-voz. A partir de perspectivas adversas, Adorno, Horkheimer e Benjamin disseram que o olho representava a forma da sensibilidade moderna, ao passo que o ouvido, a arcaica.

---

<sup>30</sup> Embora a expressão seja do livro de Giovanni Sartori, ressalto que não me alinho às teses que ele levanta. A partir de uma visão negativista, o autor engrossa o coro das posições contrárias ao papel da TV e considera que o meio faz desaparecer a capacidade de conceber idéias claras e distintas. Cf. SARTORI, Giovanni. *Homo videns*. São Paulo: Edusc, 2001.

Como posso abrigar tais considerações no guarda-chuva dos estudos existentes? O modo de pensar as mídias, reflexão dos andamentos precedentes, requer a tarefa preliminar de revolvermos o campo teórico da comunicação. A um outro modo de pensar a comunicação corresponde um outro modo de pensar a TV. Olhando retrospectivamente, dá para notar que as investigações trilharam caminhos diferentes para chegar ao mesmo destino. A teoria da agulha hipodérmica, da bala mágica, até os chamados estudos culturais e de recepção, muito em voga na década 1990, são os principais eixos que balizaram a produção teórica, os marcos conceituais perpetuamente em voga quando o assunto é pesquisa televisiva. A maioria das fichas apostadas pelos estudos televisivos escoia por esse ralo, deságua no leito do mesmo rio. Com freqüência, as pesquisas enveredam pelos caminhos teóricos consolidados. Como o inseto de Drummond, o próximo bloco irá tentar cavar outras possibilidades, esburacar territórios aparentemente impermeáveis.

### 3.4 TELEVISÃO, ESSA DESCONHECIDA

Tomo emprestado o nome do livro de Júlia Kristeva, *Le langage, cet inconnu*,<sup>31</sup> para titular esse bloco. A princípio, o título pode causar embaraços, pois parece desautorizar os estudos existentes, vincular-se a uma retórica da tabula rasa, da ruptura. Longe disso, o título procura realçar a *forma significante* da televisão, renunciada pelas teorias usuais. Na busca de pares para essas articulações, encontro afinidade em Machado. Também para ele, mesmo sendo o meio hegemônico do século XX, a televisão permanece desconhecida, uma vez que faltam estudos que “analisem a forma significante dos programas”; no mais das vezes, ela é percebida “vista pura e simplesmente como mercantilização generalizada da cultura”. (2001: 10).

---

<sup>31</sup> Curiosamente, o livro foi traduzido para o português como *História da Linguagem*.

Cumprir dizer que a despeito de ser um meio que nos convida incessantemente a compreendê-la, Vilches lembra que nos seus primeiros anos de vida a TV era apenas um sistema que enviava e recebia sinais. Resultou de uma investigação científica e tecnológica da era eletrônica; a sua genealogia está na junção do telégrafo e do telefone. Desde 1884 foi ensaiada com o telescópio elétrico de Paul Nipkow.

O alcance, objetivo, natureza, normas e regulação do veículo não eram de conhecimento nem mesmo de seus construtores. A televisão foi instalada a partir da década de 1930, mas produzida em massa após 1945, tendo como momento decisivo de expansão o final da Segunda Guerra Mundial. Nasce como um serviço público em 1936 na Europa e, em 1939, nos Estados Unidos. David Sarnoff, presidente da RCA, diretamente da feira de Nova York, prenunciou que a TV iria ser tão popular quanto o rádio. Foi ridicularizado pela afirmação. Oficialmente, John Logie Baird é tido como o pai da televisão. Através do protótipo de câmera que ele mesmo inventara, John transmitiu imagens de seu laboratório para uma plateia composta de cientistas em fevereiro de 1926.

De veículo que nasce de forma “descomprometida”, sem se vincular a uma necessidade concreta, a TV torna-se decisiva para a formação da opinião pública. A ausência de funções próprias acelera a preocupação do poder político e econômico, antes mesmo de o veículo ser objeto de preocupação das pesquisas acadêmicas.

O alcance e a preponderância do veículo foram os motivos pelos quais o Estado, institutos acadêmicos e de pesquisa de opinião passaram a vê-la com especial atenção. Mesmo deixando para trás um amplo campo de estudos, podemos tangenciar as principais tendências que se delinearam a partir daí.

Embalada pelas teorias sociológicas, a década de 1950 é vista como a fase da teoria dos efeitos, fortemente marcada pelo estudo das intencionalidades e do poder ilimitado dos produtores de mensagens televisivas. Há uma crença



pia de que as mensagens exercem significativa influência sobre o comportamento das pessoas. Nos anos 60, a preocupação se volta para a discussão das mediações/usos e gratificações. Foi um período em que houve uma relativização do poder exercido pelos meios audiovisuais. A psicologia foi disciplina central para os postulados dessa teoria, que tinha como princípio o voluntarismo dos indivíduos: as pessoas tendem a rejeitar o que lhes produz incômodo. Os anos 70 estiveram sob a égide da análise da mensagem: o objeto de estudo desloca-se dos produtores e dos públicos para a mensagem. A análise estrutural é a base metodológica de investigação desses estudos. Nos anos 80, emergem as preocupações com os públicos em suas especificidades: os estudos começam a se interessar pelas diversas possibilidades de compreender as mensagens televisivas. A relação entre os textos televisivos e os sujeitos é marca desses estudos. Nos anos 90, entra em cena a intrincada relação das lógicas culturais do consumo com as lógicas comerciais da produção. Pesquisadores como Canclini, Orozco e Martín-Barbero procuraram observar os modos pelos quais essa articulação se dá.

Resumidamente, Machado categoriza as observações em torno da produção televisiva em duas linhagens teóricas: adorniana e mcluhaniana; os que se filiam na primeira linhagem concebem a TV como congenitamente má, ao passo que os da segunda linhagem a consideram como congenitamente boa.

Dois grupos de escritores vocalizam essas vertentes opostas: o livro *Televisão* (2001), de Pierre Bourdieu, e *Homo videns* (2002), de Giovanni Sartori, podem ser catalogados na linhagem adorniana, ou pessimista; os estudos de Fuenzalida e Rey, podem ser ajustados à linhagem mcluhiana, ou otimista. Para os teóricos da primeira vertente a televisão é o pior mal que a civilização conseguiu reproduzir, ela afeta o pensar, ameaça o senso crítico, reduz a intelectualidade, é corrosiva do pensamento e da reflexão. A rigor, reavivam-se as antigas acusações. Não raro encontramos nos fichários de bibliotecas pesquisas contemporâneas que têm como perspectiva tendências presas a

aspectos macroestruturais, alçadas em vertentes de cunho mercadológico ou em discursos de escolta que apontam para os efeitos negativos do meio para a sociedade.

Vilches vê com cautela e ponderações as críticas e análises que observam a TV a partir dos prejuízos culturais, do processo de alienação e dos efeitos danosos que ela possui junto ao público infanto-juvenil e outros segmentos. Ao invés de avaliar negativamente a televisão, ele questiona se ela não seria uma nova forma de cultura contemporânea. (Id. Ibid. 23). Uma pista para seguirmos.

Distanciando-se das duas tendências (adorniana e McLuhiana), Machado salienta que elas não conseguem contribuir o suficiente para uma análise pormenorizada do dispositivo televisivo porque partem de um mesmo princípio: “de uma estrutura abstrata, modelo genérico de produção e recepção, sem conseqüências significativas no nível dos programas e, pior ainda, sem nenhuma brecha para a ocorrência da diversidade e da contradição no âmbito da prática efetiva”. (Id. Ibid.: 18). Para ele, é necessário que a análise do aparato televisivo se avizinha dos gêneros que produz, ou seja, é necessário que o analista parta daquilo que “efetivamente viu na televisão, do conjunto de experiências que ele conhece, da sua ‘cultura’ audiovisual”.

De acordo com Machado, não há nada de errado nessas abordagens:

a não ser o fato decisivo de que elas mobilizam todo um arsenal de recursos analíticos, mas deixam de lado o importante, que é o exame efetivo do que a televisão concretamente produziu nestes últimos cinquenta anos - os programas - e, sobretudo, o exame detalhado daquilo que, dentro da imensa massa indiferenciada de material audiovisual se distinguiu, permaneceu e permanecerá como uma referência importante dentro da cultura do nosso tempo. (MACHADO, 2000: 36).

As análises macroscópicas, segundo o autor, deixam de fora o "específico" da televisão, pois aspectos como controle, gerenciamento,

financiamento, não são particulares à TV, eles acompanham e fazem parte da arquitetura dos meios de comunicação.

Além de sair do lugar dos ataques e defesas, o posicionamento de Machado mostra-se produtor. Para ele *o contexto, a base tecnológica e a estrutura externa* – aspectos da produção de TV em demasia observados – só têm sentido se analisados junto às imagens e aos sons, componentes do discurso televisual. Passados vários anos de exaustivos trabalhos e estudos, surge, assim, uma nova maneira de pensar a televisão, pois é hora de “promover uma mirada retrospectiva e tentar redescobrir essa arte negligenciada”. (2000: 21).

Na esteira de Machado, outros tons diferentes de voz se fazem ouvir. Cruzam-se os esforços de vários pesquisadores na tentativa de redesenhar o quadro teórico da pesquisa televisiva. O trabalho de Lúcia Santaella, *Cultura das mídias*, é um exercício dessas novas possibilidades, ainda que não seja dedicado exclusivamente ao veículo. Segundo a pesquisadora, a televisão é a mais híbrida de todas as mídias, possui uma complexidade semiótica engendrada pela convivência mútua de várias linguagens. Essa complexidade faz com que análises de mão única sejam fragilizadas. A TV, para Santaella, é o sintoma de outra ordem discursiva, pois o sincretismo que lhe é próprio fez com que ela capitaneasse a chamada *cultura das mídias*.

De nossa parte, o esforço traduz-se na tentativa de conceber a TV como um *lugar*, o lugar do Olhar que nos interpela, nos atrai e nos fascina. Bucci considera que “a televisão não mostra lugares, não traz lugares de longe para muito perto – a televisão é um lugar em si”. (2003: 32). Ao invés de pensá-la como janela da alma, espelho do mundo, ela está sendo vista como um *quadro* que nos arrasta e nos intercepta através da tela.

Este é o lugar de interseção entre *televisão, ficção, realidade e gêneros*. Nas inúmeras discussões sobre a mediação televisiva, o olhar não comparece como um eixo estruturante do laço que nos mantém atados à tela. Estamos

considerando que a cena dos programas se organiza em função do olhar. A TV brasileira tem muito a nos ensinar nesse expediente.

### 3.5 TELEVISÃO NO BRASIL: O PERCURSO DO OLHAR

Como a televisão brasileira, considerada um dispositivo de mediação por excelência, pode evidenciar a marca de um *lugar*, o *lugar* soberano do olhar? Existem regras que permitem evidenciar onde ele se inscreve, onde os discursos televisivos só podem ser vistos como sombra do não-declarado – tomando de empréstimo a expressão de Derrida em *A escritura e a diferença* –, que nos captura inexoravelmente.

Desde a primeira transmissão televisiva pela TV “Tupi-Difusora”, no dia 18 de setembro de 1950, o hábito de depor nossos olhares frente à tela foi, liturgicamente, mantido. No final da década de 1960 e início dos anos 70 aderimos completamente ao vídeo; é nesse período que ele se consolida, marcando um ritmo rápido de desenvolvimento progressivo. Segundo Bucci:

Embora nascida na noite de 18 de setembro de 1950, quando foi ao ar a primeira transmissão ao vivo da TV Tupi, em São Paulo, a televisão brasileira só assumiu sua missão de integrar a nacionalidade a partir dos primeiros anos da década de 70 - missão que foi decorrência do projeto desenhado para o País pelos militares, que usurparam o poder político entre 1964 e 1985. (O período anterior a 1965 pode ser tratado como uma pré-história da televisão brasileira). (BUCCI, [www.mc.gov.br](http://www.mc.gov.br). Último acesso: 3 de agosto de 2006).

Tal integração, uma estratégia do regime militar, como frisa Bucci, tornou-se marca indelével da implantação e desenvolvimento da TV no Brasil. O papel relevante que se outorgou à TV pode ser percebido no invariável paralelo que se faz entre os países europeus e os latino-americanos. É hábito afirmar-se que ao passo que na Europa foi a imprensa o grande símbolo de integração nacional, no Brasil foram o rádio e a TV que possibilitaram o projeto de identidade nacional. De acordo com a passagem abaixo:

Sem grande dificuldade, pode-se sugerir que a construção das identidades nacionais na Europa guardou íntima relação com a conformação das línguas e literaturas de determinadas nações. Como desconhecer a importância de Cervantes para Portugal, de Goethe para a Alemanha, de Shakespeare para a Inglaterra, de Dante para a Itália, de Balzac para a França (...)? Sem dúvida a literatura tem importante papel para forjar as identidades nacionais, em especial nos países em que a língua escrita se tornou um patrimônio dos cidadãos. (RUBIM & RUBIM, 2004: 26).

No rastro das considerações acima, infere-se que no Brasil nem a literatura, nem o cinema tiveram proeminência na tarefa de construção da identidade nacional. Ainda segundo esses estudos, a importância do rádio e da televisão na vida nacional está relacionada com um modo muito peculiar do desenvolvimento do projeto de desenvolvimento e modernização levado a cabo nos países latino-americanos. Os meios eletrônicos conformam uma época de produção de bens simbólicos, de industrialização tardia. Serão eles os catalisadores dos anseios e demandas de uma estrutura em que o capitalismo foi

introduzido antes da constituição da ordem social competitiva, onde o espírito modernizador implanta uma democracia restrita que não estende o direito de cidadania de toda a população e por fim utiliza a transformação capitalista para reforçar seus interesses estamentais. (ORTIZ, 1988: 17).

Os chamados estudos latino-americanos se ocuparam em avaliar a TV a partir dessa visada. Para Martín-Barbero esse descompasso torna claros os desconcertos e os pesadelos que configuram o mal-estar na modernidade. A experiência moderna tardia da América Latina, ainda segundo o autor, conferiu um espaço desproporcional à televisão, mas que é, contudo, "proporcional à ausência de espaços políticos de expressão e negociação dos conflitos e a não-representação, no discurso da cultura oficial, da complexidade e diversidade dos mundos de vida e dos modos de sentir das pessoas".(Martin-Barbero, 2000: 39). Quando a rua expulsa, a televisão acolhe.

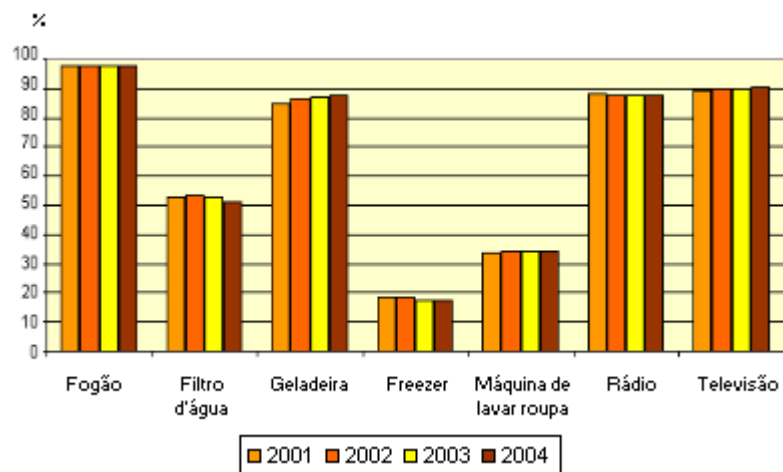
Em outra ordem de consideração, Bucci afiança que a TV demarca o espaço público brasileiro. Amparado nos supostos habermasianos, ele diz:

o espaço público no Brasil começa e termina nos limites postos pela televisão. Ele se estende de trás para diante: começa lá onde chegam a luz dos holofotes e as objetivas das câmeras; depois prossegue, assim de marcha à ré, passa por nós e nos ultrapassa, terminando às nossas costas, onde se desmancha a luminescência que sai dos televisores. O resto é escuridão. O que é invisível para as objetivas da TV não faz parte do espaço público brasileiro. O que não é iluminado pelo jorro multicolorido dos monitores ainda não foi integrado a ele. (BUCCI, 1997: 12).

Essas observações nos fazem notar a potência televisiva à brasileira. Ela é o laço social, a grande máquina de produção dos discursos (imagéticos e verbais) que nos mantém inapelavelmente fixados aos programas. É o veículo de comunicação de maior alcance no país e o meio de informação e entretenimento mais utilizado pelos brasileiros. As informações estatísticas vêm aquilatar a magnitude da teledifusão.

Existem no país quase 54 milhões de aparelhos em 38 milhões de domicílios. Somos o segundo país das Américas em número de televisores. Temos mais aparelhos do que a soma do número de aparelhos de TV dos terceiro, quarto e quinto colocados (México, Canadá e Argentina). O Brasil concentra 15% de todos os aparelhos das Américas, 60% da América do Sul e 80% do Mercosul.

O crescimento é exponencial: no ano de sua implantação, a TV chegou ao número 100, quatro anos depois, em 1954, este número passou para 120 mil unidades. Na década de 70, foram mais de 6 milhões de unidades.



Em 2004, 87,4% das residências tinham geladeira; 17,1%, freezer; e 34,5%, máquina de lavar roupa. A televisão existia em 90,3% dos domicílios, e o rádio, em 87,8%, enquanto o microcomputador estava em 16,3% das moradias.

<b>Número de domicílios que possuíam ou não televisão no Brasil</b>			
Total de domicílios com televisão		Total de domicílios sem televisão	Total de domicílios que não declararam
Cores	preto e branco		
40 459 995	2 318 815	4 763 575	16 274

<b>HABITAÇÃO</b>				
	2001(1)	2002(1)	2003(1)	2004(2)
<b>Domicílios particulares permanentes</b>	46 903 225	48 036 173	49 712 307	51 752 528
<b>Situação do domicílio (%)</b>				
Urbana	85,2	85,6	85,7	84,6
Rural	14,8	14,4	14,3	15,4
<b>Existência de alguns bens duráveis (%)</b>				
Fogão	97,6	97,7	97,6	97,5

Filtro d'água	52,7	53,1	52,6	51,3
Geladeira	85,1	86,7	87,3	87,4
Freezer	18,8	18,5	17,7	17,1
Máquina de lavar roupa	33,7	34	34,5	34,5
Rádio	88	87,9	87,8	87,8
Televisão	89,1	90	90,1	90,3

FONTE: IBGE, PNAD - Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios.

(1) Os resultados de 2001 a 2003 foram retabulados com base nas projeções de população revistas em 2004.

(2) Os resultados de 2004 agregam, pela primeira vez, as informações da área rural de Rondônia, Acre, Amazonas, Roraima, Pará e Amapá.

Dados do Instituto Marplan Brasil do primeiro trimestre de 2002 mostram que 98% da população acima de 10 anos assistem à TV pelo menos uma vez por semana.

O Brasil possuía 269 emissoras geradoras e 2.591 retransmissoras em atividade até maio de 2000, de acordo com a Anatel. A Rede Globo, a maior emissora do Brasil, cobre quase a totalidade dos municípios brasileiros. Seu sinal chega a 99,77% dos domicílios com aparelhos de TV do país; o SBT vem em seguida, atingindo 97,58% dos lares. A Bandeirantes abrange 60,36% dos municípios, a Record 42,38%, a Rede TV 29,85% e a CNT 6,10%. As grandes redes comerciais de televisão detêm 82,5% da audiência em São Paulo e 90,4% no Rio de Janeiro, de acordo com pesquisa do Ibope realizada no primeiro trimestre de 2004. O percentual restante é dividido entre as emissoras educativas, como a TV Cultura, de São Paulo, e a TVE, do Rio de Janeiro, e as segmentadas, como a MTV e a Rede Mulher.

O público feminino é o que mais assiste à TV (53%). A televisão chega a todas as camadas sociais: 8% dos telespectadores pertencem à classe A; 29%, à classe B; 37%, à classe C; 23%, à classe D, e 3% à classe E. A maior parte está na faixa de 20 a 29 anos (22%); seguida pela de 30 a 39 anos (21%), segundo a Marplan Brasil.



Em termos publicitários, as emissoras de TV detêm a maior fatia da verba destinada a anúncios nos meios de comunicação: 55,5% dos 2,9 bilhões de dólares gastos no primeiro trimestre de 2000, conforme o Projeto Inter-Meios, da Editora Meio & Mensagem.

A força dos números mostra a capilaridade da TV a que fiz referência no início. Os argumentos em contrário são indefensáveis. Pela sua abrangência e extensão, o Olhar da televisão captura um variegado de programas que compõem um cenário multifacetado. Os relatos televisivos falam do pitoresco ao grotesco, do contínuo e do ordinário, do cotidiano e do acidental, do presente e do passado, temas que são tecidos pelos discursos. Na trama narrativa da TV, tudo é criação, ficção, uma grande estrutura que circula em torno de um fluxo contínuo e homogêneo, ambientado na cultura mosaico, como disse Abraham Moles (1974). Independente do canal, o telespectador está exposto ao mesmo tipo de conteúdos, num mesmo macrogênero televisivo, daí porque reivindico uma abertura das supostas fronteiras entre os gêneros.

4

**GÊNEROS TELEVISIVOS: ARTICULAÇÃO DOS  
ENUNCIADOS IMAGÉTICOS E VERBAIS**

#### 4.1 PREPARANDO O SUPORTE (DE ANÁLISE)

ANTES DE AVANÇAR PARA A DESCRIÇÃO e análise dos programas selecionados, um capítulo específico sobre *gêneros* se interpõe. É um tópico intermediário que pretende ir à procura de alguns elementos problematizadores dos caminhos ainda a serem palmilhados. Como já assinalai, esta tese parte da premissa de que a captura pelo olhar é o que possibilita a mediação televisiva, orientando-se pelo preceito de que *realidade* e *ficção* estão amalgamadas, não existem fronteiras intransponíveis capazes de impor distâncias telescópicas entre essas duas categorias, visto que os parâmetros entre elas se esfumam. Essa é a primeira vertente da hipótese do trabalho. Insistir nessa premissa faz com que demonstre como os gêneros atuam em um espaço que não tolera demarcações rígidas, porque difícil delimitar o perímetro de seu território, os mapas de seu habitar.

A programação televisiva contemporânea é pontilhada de exemplos que ilustram essa situação. Um dos mais vistosos foi a novela “Páginas da Vida”,<sup>32</sup> exibida pela Rede Globo no ano de 2006, em que depoimentos da “vida como ela é” se aninhavam à narrativa ficcional. Caso nos apoiemos em alguns critérios estabelecidos pela classificação usual dos gêneros televisivos, constataremos que esta situação anfíbia nos coloca frente a um impasse

---

<sup>32</sup> *Páginas da Vida*, integrante do núcleo Jayme Monjardim, foi escrita por Manoel Carlos e Fausto Galvão com colaboração e pesquisa de Maria Carolina, Leandra Pires, Juliana Peres, Ângela Chaves e Daisy Chaves, dirigida por Jayme Monjardim, Fabrício Mamberti, Teresa Lampreia, Fred Mayrink e Luciano Sabino. Estreou em 10 de julho de 2006, no horário das 21h, substituindo *Belíssima*, de Sílvio de Abreu. Foi exibida até o dia 2 de março de 2007. Com 203 capítulos, *Páginas da Vida* obteve audiência significativa: 48 pontos de média, o que representa 68% de *share*, superando *Belíssima*, com 44 de média, o que representa 68% de *share*; *América*, com 45 de média, 64% de *share*; *Senhora do Destino*, com 46 de média, 69% de *share* e *Celebridade*, 42 de média, 63% de *share*. [*Share* deriva de *market share*, cuja tradução literal do inglês significa quota de mercado ou fatia de mercado. A expressão pode ser ainda traduzida como participação no mercado e designa a fatia de mercado detida por uma organização].

suntuoso. Em que gênero enquadrar “Páginas da Vida”? Será que o sucesso de audiência do folhetim foi decorrente desse casamento (*ficção e realidade*)?

Tentar responder a essas e a outras perguntas exige o esforço de ir além das soluções dadas pelos gestores do mercado de TV. Convém deixar resolutamente de lado a bipolaridade ficção e realidade, instituída a partir de uma fratura irreparável, pois deixa largas margens de indeterminação para os objetivos do trabalho. Gostaria de relacionar, resumida e provisoriamente, os documentários com essa questão (tratarei disso mais especificamente nas análises). Normalmente, os documentários, sejam televisivos ou cinematográficos, são perscrutados sob a lente de um certo purismo; eles são sistematicamente submetidos ao escrutínio de pesquisadores com a finalidade de examinarem até que ponto conseguem mostrar evidências<sup>33</sup> sem mediações. Essa perspectiva de análise é sancionada por uma lógica conceitual que diz que o documentário deve colher os fatos da realidade sem interferências terceiras.

Tal lógica criou tradição na produção cinematográfica, chegando a instituir diferenças entre o *modus operandi* francês e o americano. O cinema direto, de origem norte-americana, e o cinema *verité*, de origem francesa, para assinalar comodamente o essencial, correspondem, respectivamente, ao que foi chamado de *fly-on-the-wall* (mosca na parede) e *fly-on-the-soup* (mosca na sopa). Ou seja, o primeiro oculta o processo de produção e o segundo exhibe, sem constrangimentos, os cineastas na tela.<sup>34</sup> A imagem sem interferência, imediata,

---

<sup>33</sup> *Ônibus 174* (2002), documentário do diretor José Padilha sobre o seqüestro de um ônibus no Rio de Janeiro, pode ser utilizado como exemplo. O filme foi considerado um misto entre jornalismo e documentário. O filme cobriu o incidente, que aconteceu em 12 de junho de 2000, filmado e transmitido ao vivo por quatro horas, paralisando o país. No filme, a história do seqüestro é contada paralelamente à história de vida do seqüestrador, intercalando imagens da ocorrência policial feitas pela televisão.

<sup>34</sup> O documentário engajado faz parte da história desse gênero. Alguns deles podem ser destacados: *Three songs of Lenin*; documentário realizado por Dziga Vertov em 1934, na antiga União Soviética, mostra três diretores com diferentes abordagens sobre a vida do país, construindo um retrato apaixonante de Lênin. *Housing Problems*; documentário realizado por Arthur Elton e Edgard Anstey em 1935, no Reino Unido, que tentava chamar a atenção para os problemas dos programas habitacionais.

– o padrão “mosquinha na parede” – foi avaliada por muitos produtores como o procedimento que mais se aproximava do ideal, porque mais próximo da realidade.

Os ativistas fervorosos em prol do cinema direto apóiam-se também nos modos de uso da câmara para reforçar as intenções de autenticidade. Ela seria o instrumento neutro para capturar tudo o que se passa ao redor, uma herança do trabalho dos cinegrafistas militares que cobriram a Segunda Guerra Mundial. Pelas próprias condições de produção, a cobertura da Guerra fez da imagem tremida sinônimo de uma filmagem, de uma tomada real, não ensaiada, não mediada. A busca predestinada por um documentário “autêntico”, “verdadeiro”, inspirou-se, em grande medida, nos princípios de neutralidade jornalística – herança que irei discutir no capítulo das análises.

O conceito sumário de John Grierson vem desestabilizar as esperanças na produção de documentários como se fossem apenas transmissores de uma realidade já constituída. Para ele, documentário é “o tratamento criativo da realidade”, o que acrescenta outras perspectivas para se pensar o estatuto de autenticidade deste relato imagético.

No Brasil, a tradição de conceber documentários como se fossem apenas transcrição do real também foi seguida com devoção. A nossa escola documentarista busca dramaticidade, tem como suposto o entendimento de que o cinema tem a nobre missão de educar, de revelar o país aos próprios brasileiros. Roquete Pinto e Humberto Mauro, pioneiros de uma área hoje muito em voga – educação para comunicação (sintetizada como educomunicação) – semearam o ideal que foi acentuado pelo Cinema Novo de Glauber Rocha e seus pares.

A verdade. Nada mais que a verdade. É ela que está por trás dos empenhos em fazer da técnica apenas um veículo de transmissão da realidade.

O festival “É tudo verdade”,<sup>35</sup> promovido anualmente pelo Serviço Social do Comércio (Sesc), exibiu, em março de 2007, *Manufacturing Dissent - Uncovering Michael Moore* (Fabricando Polêmica - Desmascarando Michael Moore), dos diretores canadenses, Debbie Melnyk e Ruck Caine. O documentário procurou demonstrar como Michael Moore<sup>36</sup> manipula os seus filmes, submetendo-os a um processo de edição embalada por convicções políticas, recortada pelo olhar do cineasta e pelo lugar de onde olha. Os diretores procuram obstinadamente acusar Moore de deturpação:

Quando começamos este projeto, esperávamos fazer um documentário que celebrasse Michael Moore”, diz Melnyk. “Mas descobrimos certos fatos sobre os documentários dele que desconhecíamos. Acabamos desapontados e desiludidos. (FOLHA DE SÃO PAULO, março de 2007).

Na tentativa de provar que Moore é um ficcionista diletante, os diretores questionam os métodos do cineasta e apontam as distorções, as tentativas de aproximação da verdade para convencer o público. Segundo os diretores de “Fabricando polêmica”:

(...) Mas há uma restrição: deve se tratar da verdade ou de uma tentativa de relatá-la. Você não deve fazer com que os fatos se encaixem na sua história. Deve sair em busca dos fatos e, a partir daí, definir a sua história. (FOLHA DE SÃO PAULO, março de 2007).

A busca dos fatos, como se estivessem fora da ordem discursiva, é o que orienta as críticas de Melnyk e Caine sobre os métodos de Michael Moore. Ora, rigorosamente, nenhum filme se passa sem que a manipulação esteja presente. Aprendemos com os teóricos da montagem que ela “é parte estruturante da

---

<sup>35</sup> “É Tudo Verdade” é o principal evento dedicado exclusivamente à cultura do documentário na América Latina. Sua 12ª edição aconteceu entre 22 de março e 1º de abril de 2007 em São Paulo e no Rio de Janeiro. Uma seleção itinerante visitou Brasília (de três a 15 de abril), Campinas (de nove a 15 de abril) e Porto Alegre (23 a 29 de abril).

<sup>36</sup> O cineasta ficou mundialmente conhecido por causa das críticas ácidas ao presidente americano, George Walker Bush, e ao americanismo. Fazem parte de sua filmografia: “Tiros em Columbine”, “Fahrenheit 9/11”, etc.

narrativa fílmica”, como disse Eduardo Leone,<sup>37</sup> um dos montadores mais importantes do Brasil. O russo Sergei Enseinstein foi um dos pioneiros em montar o filme peça a peça.

Não estou advogando em favor do cineasta americano Michael Moore, tampouco insinuando que vale tudo no processo de coleta e produção de imagens, mas apontando para o fato de que a exorcização do editado, do montado, na manufatura de documentários é um empenho que revela a crença na busca e transmissão da verdade sem interferências próprias da construção fílmica (dos produtores à técnica). Essa insistência em mostrar tão-somente o que aconteceu chega a orientar os princípios deontológicos dos cineastas, posto que traz implícita uma questão de ordem ética, como a que foi enunciada por Eduardo Coutinho: “que direito tenho eu de editar fragmentos de uma vida real para reordená-la na forma de uma história exemplar?” (2005: 108). Tal questionamento tornou-se a pedra angular da produção documentarista e o seu desdobramento imediato (o real e o construído) influencia, de certa forma, na classificação dos gêneros do cinema e da TV. No congestionado universo audiovisual, os programas jornalísticos encontram sua morada no espaço em que a verdade, o previamente acontecido, é ao mesmo tempo a matéria-prima e a finalidade de sua construção. Sob esse prisma, as diferenças entre os gêneros adviriam, fundamentalmente, do real e do irreal – distinção que sugere lugares demarcados para a acomodação das espécies televisivas.

Para afastar inevitáveis vozes discordantes que podem nos acusar de levar muito a sério a classificação dos gêneros televisivos, algumas ressalvas se fazem necessárias: sabemos que, tanto no universo teórico quanto no profissional, embora os gêneros possuam traços que os particularizam no conjunto dos programas, eles não encerram categorias restritivas e imutáveis;

---

<sup>37</sup> O professor Eduardo Leone, falecido em 2000, foi um dos mais importantes pesquisadores na área de montagem. Era profissional da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP).

ao contrário, são elásticos, se interceptam e se recombinaem à revelia da própria produção, dilatam-se, esticam, incorporam outros traços e elementos, metamorfoseiam-se – como veremos em um item deste capítulo. Assim, a princípio, os gêneros não são camisas-de-força que engessam os programas televisivos. Os empréstimos e cruzamentos entre eles parecem até se intensificar cada vez mais: programas de variedades incorporam traços de telejornais; telejornais inspiram-se no folhetim; policiais integram programas de auditório; documentários, montados com edição de videoclipe, avizinham-se da entrevista.

Acresce que, tanto do ponto de vista conceitual quanto da rotina operacional da produção televisiva, *ficção* e *realidade* são categorias que servem para divisar a natureza dos programas, são as responsáveis por atribuir identidade genética às espécies do veículo e acomodá-las nesse ou naquele horário, nesse ou naquele núcleo de produção. Penso, ao contrário, que ao invés de serem categorias pelas quais se consegue determinar as diferenças entre os programas, *ficção* e *realidade* nos informam de uma mesma base discursiva, nos dizem que os programas são parte do mesmo tronco, não são ramos distintos desse tronco. As particularidades e diferenças encontram-se alhures, conforme demonstrarei no capítulo alusivo às análises.

Outra objeção que poderia ser levantada contra os nossos argumentos concerne às motivações que levam às classificações dos gêneros; costuma-se dizer que são embaladas pela lógica do mercado, que definem e são definidas pelo perfil da programação, pelo horário de exibição, pelo *marketing* e que, portanto, apegar-se ao receituário dos esquemas classificatórios traduz-se em um trabalho pouco produtor, pois, essencialmente, as classificações são apenas convenções. Mas as convenções, em sendo da ordem do imaginário, orientam um modo de produção televisiva (técnica, alcance etc.), sua estabilidade e variação (66% da nossa produção televisiva é nacional; o público



prefere produções baseadas em gêneros consagrados; os gêneros que integram a categoria entretenimento somam 64,6%).

São dessas preferências e ajustes que aparentemente se medem os gostos e tendências do público, que se delineiem os perfis sempre em mutação das programações dos canais de TV. O que faz com que alguns gêneros sumam porque – diz-se – tornaram-se saturados, a exemplo do *westerns* americanos, ou sejam reassimilados e se perpetuem, a exemplo dos programas de auditório brasileiros? A justificativa para o declínio dos *westerns* americanos reside no fato de que tornaram-se um formato extemporâneo para a sociedade da década de 1970 – época em que declinou – visto que a figura do caubói e a forma arcaica de mostrar conflitos e situações dramáticas poderiam ser mais bem exploradas em cenas urbanas e contemporâneas. Depois de um estrondoso sucesso de mais de 20 anos, os *westerns* foram substituídos por séries de detetives, incursões paramilitares e investigações da CIA. Para Aronchi:

o sucesso de um programa de TV vem do formato. Um programa bem planejado, que consegue aplicar os elementos técnicos e de produção de maneira criativa, conquista a audiência e os patrocinadores. A criação, a produção, a gravação e a implantação de programas exigem da equipe de TV o conhecimento das técnicas que devem ser aplicadas a cada gênero. Essas técnicas são aprimoradas continuamente e moldam o principal elemento de atração: o formato do programa. (2005: 5).

Ao modo de um grilo falante, indago: mas o que “determina” o formato? Nutro uma forte desconfiança de que, previamente ao formato, o aparelho de base televisual considerado à parte da programação fornece alguns elementos que concorrem para o almejado sucesso dos programas. No artigo *Telejornal e seu espectador*, Robert Stam sustenta a idéia de que o espectador se identifica com “um conjunto mais amplo de câmeras e olhares”. Inspirando-se nos estudos de Christian Metz, Jean-Louis Baudry e Jean-Louis Comolli sobre o prazer que o cinema oferece, Stam toma a identificação como chave de análise do sucesso televisivo, particularmente do telejornal. Para ele:

A identificação primária, portanto, não é com os acontecimentos ou personagens descritos na tela, mas antes com o ato de percepção que torna possíveis essas identificações secundárias, um ato que é ao mesmo tempo canalizado e construído pelo olhar prévio da câmera e pelo projetor, que a representa, proporcionando ao espectador a ubiqüidade ilusória do sujeito que tudo vê. (STAM, 1985: 75).

*Ficção e realidade: as tramas da produção televisiva* guarda algumas semelhanças com as considerações de Stam. A adesão do público estaria, assim, estritamente ligada a um processo de identificação do qual os formatos, moldados pela diferença entre real e irreal, seriam apenas a ponta do *iceberg*. Esta perspectiva, se seguida com certa radicalidade,<sup>38</sup> poderá nos revelar questões mais desafiadoras, suscetíveis de fornecerem um fio condutor para explorar a mediação, tópico que funda o campo de estudo das mídias. Falo nesses termos porque nos debates sobre a comunicação midiática, advindos de várias extrações teórico-metodológicas, a mediação representa uma incomparável pedra de toque. Teóricos e pesquisadores da área passaram a vida lustrando esta questão.

O âmbito temático que estou enalçando nesse capítulo procurará discutir: 1) o papel da TV como dispositivo,<sup>39</sup> já que o dispositivo prepara o conteúdo e vice-versa; 2) a transversalidade dos gêneros na história; e 3) o lugar dos gêneros nos enunciados televisivos. Esse tripé, um pequeno inventário sobre as tipologias narrativas, visa a fornecer subsídios para as análises dos programas, assunto para o capítulo subsequente.

---

<sup>38</sup> Remeto-me à acepção etimológica do termo.

<sup>39</sup> A expressão dispositivo assume conotações específicas no universo lingüístico. Para Noam Chomsky, por exemplo, diz respeito a um órgão mental hipotético cuja função específica é a aquisição da primeira língua, daí também ser conhecido como *language acquisition device*. Na década de 1960, Chomsky começou a desenvolver sua hipótese do inatismo, segundo a qual já nascemos sabendo como são as línguas humanas.

## 4.2 O DISPOSITIVO TELEVISUAL

UMA VEZ QUE JÁ TRATEI DA TV NO CAPÍTULO ANTERIOR, esse item dirige o seu foco, *tout court*, para o papel do veículo na produção dos enunciados, de gêneros e formatos. Em termos gerais, dispositivo é o lugar material ou imaterial no qual se inscrevem os textos, uma matriz, porque geradora de sentidos, que impõe sua forma a eles. Assim, os programas televisivos não se constituem apenas como relatos prontos e acabados que se oferecem à transmissão, mas provêm da própria da TV. A técnica, aqui, não é vista como uma serva do conteúdo, pois para além de pensar a televisão como um recipiente em que os programas serão formatados de acordo com as expectativas do telespectador, faz-se necessário levar em conta antecipadamente que (...) “a tela não é o espaço em branco no qual se inscrevem as palavras, a sonoridade musical, as imagens. Ao contrário, é um espaço já simbolizado, isto é, submetido à injunção do simbólico (...)”. (FREITAS, 1999: 13). Burgelin também diz que “(...) os problemas socioculturais não se põem no vazio, mas num certo meio caracterizado por um estado da técnica, e, mais precisamente, dos *media*”. (1981: 11). Pode-se extrair em Maingueneau considerações que se aproximam das de Freitas e Burgelin, como a que transcrevo abaixo:

tomar a palavra significa, em graus variados, assumir um risco; a cenografia não é simplesmente um quadro, um cenário, como se o discurso aparecesse inesperadamente no interior de um espaço já construído e independente dele: é a enunciação que, ao se desenvolver, esforça-se para constituir progressivamente o seu próprio dispositivo de fala”. (2001: 87).

A relação entre *forma* e *conteúdo* não seria hierárquica e dissociativa, conforme deixam entrever os fragmentos acima, mas de influência recíproca. Além da via de mão dupla entre essas duas instâncias, a técnica (forma) teria vida própria, designando um modo próprio de conformação da chamada *sociedade tecnológica*, avaliada por muitos como a grande responsável pelas

mudanças monumentais no *modus vivendi* contemporâneo. Com a ascensão da técnica, somos exortados por Lyotard (2001) a não mais acreditar nas metanarrativas; Lipovetsky diz que a era do vazio, essa em que vivemos, é a era da comunicação como forma de contato, expressão de desejos, emancipação do jugo utilitário, preponderância da forma (cf. 2005: 7). A máxima formulada por McLuhan, “o meio é a mensagem” parece chegar ao paroxismo nos dias correntes. Muniz Sodré, em *Estratégias sensíveis*, afirma que o sentido na forma compõe:

uma forma de codificação hegemônica, que intervém culturalmente na vida social, dentro de um novo mundo sensível criado pela reprodução imaterial das coisas, pelo divórcio entre forma e matéria. Liberadas as pessoas e as coisas de seu peso ou de sua gravidade substancial, tornadas imagens que ensejam uma aproximação fantasmática, a cultura passa a definir-se mais por signos de envolvimento sensorial do que pelo apelo ao racionalismo da representação tradicional, que representa a linearidade da escrita. (2006: 19).

Decididamente, pensar forma (dispositivo técnico) e conteúdo segundo o dualismo aristotélico soa como triste eloquência, pois os “meios transmissores” impõem-se como instâncias repletas de sentido.

Todo esse debate, como é óbvio, não se origina com a ascensão das mídias no século XX. As discussões, hoje bizantinas, sobre *forma* e *conteúdo* rondaram o campo da arte e da literatura (mais fortemente com o poema), avaliadas a partir de uma suposta assimetria entre elas (“bom conteúdo” e “má forma” e vice-versa). Alguns movimentos artísticos, com viés estritamente político, foram prisioneiros dessa dissociação. Para o neo-realismo, o conteúdo (mensagem política) deveria prevalecer sobre a forma (a qualidade estética).

Tal oposição tem como suposto o entendimento de que a forma seria a expressão externa do conteúdo da obra. Esse é o fundamento que medula a concepção retórica do texto: as idéias (*res*) seriam representadas pelas palavras (*verba*), segundo a extração platônica e neo-platônica. O conteúdo se firmaria,

desse modo, autônomo em relação à forma, responsável por transmiti-lo com eloqüência. Instala-se aí uma versão arcaica da representação.

Como esta tese não se filia ao representacionismo – assentado no par original-cópia, advindo do conceito metafísico de *mimesis* como imitação de um objeto – meio de transmissão (televisão) e conteúdo (programas) são vistos como instâncias indissolivelmente interligadas, posto que o primeiro não teria a função de apenas transmitir o conteúdo já finalizado. O conteúdo plasma-se na forma. (Temos aí um argumento razoavelmente forte contra a noção de representação da mídia, particularmente da televisão, veículo que procura na imagem um suporte de representação fidedigna. Discussão que será mais detalhada no item sobre imagem).

O pré-romantismo no século XVIII e a valorização do trabalho do autor como um trabalho do "gênio" fez com que a concepção tradicional perdesse fôlego. A forma passa a ser liberada de sua função estrita de apenas veicular conteúdos. Kant, em *Crítica do juízo*, sentenciou que "nas belas artes o essencial está na forma". Mallarmé valoriza o aspecto formal e a desconstrução do elemento semântico ao revolucionar a forma da escritura. A folha de papel com seu branco e a escritura enquanto tipografia, caligrafia e desenho passam a ser essenciais na composição do poeta. A proeminência do aspecto formal não ficará isenta de desdobramentos: o dado *material* da arte e da literatura figura, a partir de então, como um dispositivo importante em sua própria dimensão. A arte abstrata, a poesia concreta, o culto ao *nonsense*, o experimentalismo das vanguardas no século XX, jogaram papel importante para a expressão saturada da *materialidade*, que experimentamos hoje com os dispositivos midiáticos.

Assim, mesmo que minhas considerações não se revistam da mesma contundência da sentença inolvidável de McLuhan (até porque reduzir a mensagem ao meio nos faria enveredar por um labirinto de confusões), não se tem como negar a importância da técnica nela mesma, o que a torna uma instância vital para se pensar a mediação televisiva a partir do olhar.

Ponho em relevo uma tradição de pesquisa que vem sendo orquestrada sob a mesma batuta: o protagonismo do dispositivo técnico na cena do enunciado. Maingueneau encabeça a lista dos que pensam o *médium* como uma dimensão essencial das formações discursivas contemporâneas. Para o autor, o suporte não é mero acessório, “é necessário reservar um lugar importante ao modo de manifestação material dos discursos, ao seu suporte bem como ao seu modo de difusão: enunciados orais, no papel, radiofônicos, na tela do computador”. (2001: 71).

O valor dado ao *meio* por Maingueneau reside no fato de que ante a proliferação de vários dispositivos tecnológicos, as *maneiras de dizer* se transformam radicalmente, modificando o conjunto da fala de um discurso. Ademais, o autor considera que o *meio* foi preterido por alguns estudos que sobrepuseram o conteúdo ao seu suporte, reminiscência de um dualismo aristotélico. Martín-Barbero, teórico da vertente dos estudos culturais e de comunicação na América Latina, pode ser colocado do mesmo lado daqueles que se alinham a essa concepção. No afã de ultrapassar os *meios*, ou seja, na tentativa de superar os estudos que cederam à tentação da imanência do dispositivo técnico, o autor se ocupa quase exclusivamente das práticas cotidianas e culturais, as *mediações*. Martín-Barbero realçou o processo de *mediação*, minimizando os *meios*:

o termo conteúdo remete à metáfora de uma caixa ou de um escrínio nos quais um objeto está, de fato, “contido”. Para esses analistas, a própria língua era apenas um envelope do sentido, do qual era necessário extrair as “categorias”, assim como se separa a amêndoa do caroço. (...). À primeira vista, a embalagem e o objeto podem ser separados sem que o objeto perca sua identidade; entretanto, um perfume continuaria a ser um perfume sem seu frasco? O presente permanece um presente sem as fitas e as graças que os envolvem? A prece é prece sem seu gestual? (MOUILLAUD, 1996: 29).

Depreendemos, então, que o suporte joga papel fundamental na emergência e na estabilização de um gênero: o aparecimento do microfone

modificou profundamente o dispositivo do sermão, o telefone modificou a definição da conversação, a epopéia é inseparável da recitação oral etc, como lembrou Maingueneau. Para ele, as discussões e intrigas de casais em *talkshows* e não mais em espaços domiciliares ou em consultórios psicológicos dão a medida de como os meios técnicos reorientam os modos de expressão. Embora atento à importância do dispositivo, Maingueneau não se deixa seduzir por uma certa supremacia da técnica, advertindo que “é necessário também considerar o conjunto do discurso que organiza a fala”. (Id. Ibid.: 73).

Thompson é outro pesquisador que reserva parte de suas pesquisas ao tema. Ele afirma que o meio “é o substrato material de uma forma simbólica, isto é, os componentes materiais com os quais e em virtude dos quais uma forma simbólica é produzida e transmitida”. (2000: 22). Assim como Maingueneau, Thompson considera que as formas de interação (comunicação face a face, via sistemas eletrônicos) variam significativamente, moduladas de acordo com os *meios técnicos de transmissão* que as produzem. De acordo com a passagem abaixo:

O sentido está gravado em uma tabuleta (suméria) ou sobre uma folha de chumbo como em um monumento de Jochen Gerz, inscrito e raspado sobre um palimpsesto de um pergaminho, escrito ou rasurado sobre uma folha de papel que, com a imprensa, vai-se redobrar sobre si mesma e juntar-se em cadernos no dispositivo do códex. Um suporte que não tem apenas uma matéria (ou uma não-matéria, como os cristais de uma tela), mas um **formato**. (MOUILLAUD: 1996: 30-31). [Grifo meu].

O formato é um item caro à TV. Nos estudos da comunicação, é um termo que está vinculado a duas mídias: a televisão e o rádio. Para a pragmática, o formato concerne à telenovela, ao *talk show*, à minissérie. Consagrou-se na cultura letrada como manifestação de gênero, com o qual é confundido ou em relação ao qual se procura compreender por uma classificação. Para Machado:

o formato não configura diretamente um gênero, mas o *design* de gêneros – a mais elaborada forma de alcançar a semiose da comunicação. (...)”. Isso quer dizer que o gênero discursivo é da ordem da língua (tipos relativamente estáveis de enunciado, Bakhtin), ao passo que o formato é da ordem das linguagens modelizadas pelos códigos culturais tecnológicos. (2006: 3) [Grifo meu].

Se os dispositivos são geradores de narrativas, se comandam sua duração (a duração de uma canção ou de um filme é um *a priori* de sua produção) e extensão (um romance se inscreve entre um número mínimo e máximo de páginas que, evidentemente, variaram ao longo da história), como o formato televisivo engendra os relatos que nele estão contidos e o contém? Como os relatos podem ser diferenciados no conjunto heterogêneo do veículo? Telejornais, telenovelas, *talk shows*, *reality shows*. Que textos são esses? O que os aproxima e os distancia?

Sabe-se, obviamente, que a televisão e o cinema, para elencar os suportes fundados na imagem e no som, são mídias que têm de atender às exigências do tempo, que é, invariavelmente, exíguo. Sob esse ponto de vista, a padronização e fixação dos enunciados televisuais em categorias é um empreendimento necessário, pois possibilita que os programas sejam formatados em modalidades relativamente estáveis, capazes de favorecer a “decodificação”. Há uma rede emaranhada que constitui a produção e a recepção, o que demanda a criação de sistemas de orientações, expectativas e convenções que circulam entre a indústria, os sujeitos espectadores e o texto. Como disse Todorov, “gêneros são classes de textos que constroem horizontes de expectativa para os leitores e modelos de escritura para os autores” e, complementarmente, Bakhtin: “Cada gênero em cada campo da comunicação discursiva tem a sua concepção típica de destinatário que o determina como gênero”. (2003: 301).

Se, entretanto, é inequívoca a necessidade de os programas serem enquadrados em categorias prévias, se é “absolutamente indispensável a



instituição de formatos para acomodarem e filtrarem a variabilidade infinita dos enunciados imagéticos”, como disse Machado, não menos essencial é ter-se no horizonte que as linhas divisórias que classificam o acervo audiovisual acabam por instituir, na classificação, demarcações que resultam ilusórias.

Esse debate nos convida a escandir os conceitos de gênero, posto que a conjunção entre as noções de gêneros e sua aplicabilidade na comunicação projeta retrospectivamente sua luz sobre todo o trajeto anterior do itinerário do termo. Embora a volta para aquém do tema imponha uma breve estadia nos estudos gregos, sabemos que as discussões inaugurais pouco influenciam diretamente na definição de formatos e gêneros televisivos. Todorov já advertira que falar de gêneros na contemporaneidade parece fora de moda. No entanto, a ingerência que tais discussões exercem atualmente é sobre a necessidade de classificar os enunciados televisivos para acomodá-los em esferas predeterminadas. Assim, gênero informativo, gênero de entretenimento, de ficção, são terminologias que se movimentam na esteira das definições clássicas do termo, com readaptações e roupagens modeladas de acordo com as medidas de cada tempo histórico.

O item a seguir é uma sintética evocação do passado dos gêneros. O trânsito nos bastidores da história pretende capturar alguns *flashes* dessa trajetória, extraindo do poço inesgotável do legado do termo, algumas informações históricas, visto que “o gênero vive do presente, mas recorda-se do seu passado, seu começo”. (MACHADO, 1996: 247). Procuro fornecer um painel relativamente pluralista sobre o termo, com seu mosaico de teorias e reflexões, oriundo de várias origens e épocas. Os textos advêm, portanto, de muitos lugares (discursivos), de diversos canteiros teóricos, falando várias línguas.

### 4.3 GÊNEROS: O TECIDO DOS PROGRAMAS TELEVISIVOS

PRELIMINARMENTE, OBSERVE-SE estes conceitos:

A palavra gênero é originária do latim *genus/generis* (família/espécie), e se diferencia etimologicamente das palavras gene e genética (do grego *gênesis*: geração, criação). Conceito geral que engloba todas as propriedades comuns que caracterizam um dado grupo ou classe de seres ou de objetos. (MACHADO, 2001: 45).

Conjunto de seres ou objetos que possuem a mesma origem ou que se acham ligados pela similitude de uma ou mais particularidades. Derivação: por extensão de sentido. Tipo, classe, espécie, estilo. (DICIONÁRIO AURÉLIO, 2005).

Categoria taxonômica que agrupa espécies relacionadas filogeneticamente, distinguíveis das outras por diferenças marcantes, e que é a principal subdivisão das famílias. Cada uma das categorias em que são classificadas as obras artísticas, segundo o estilo e a técnica. (Id. Ibid.).

Em teoria literária, cada uma das divisões que englobam obras literárias de características similares. Inicialmente tripartite e já objeto de estudo de Platão e Aristóteles, é com o Romantismo que os estudos sobre os gêneros alcançam maior divulgação, sendo também divididos em três: lírico, épico e dramático; no entanto, o problema da classificação dos gêneros permanece com o aparecimento, por exemplo, da narrativa, atualmente considerada como um gênero proveniente, segundo alguns, do desenvolvimento do gênero épico. (TRASK, 2004: 122).

Categoria das línguas que distingue classes de palavras a partir de contrastes como masculino/ feminino/ neutro, animado/ inanimado, contável/ não contável etc.; nas línguas, a distribuição das palavras nessas classes pode coincidir em parte com uma distinção semântica, como, por exemplo, a distinção de sexos, pela qual a classe de palavras designando machos é gramaticalmente masculina, e a classe de palavras designando fêmeas é gramaticalmente feminina (p.ex.: *cavalo* e *égua*); mas as palavras podem também entrar numa ou noutra classe gramatical por critérios convencionais. (Id. Ibid.: 122).

Conjunto de espécies que apresentam um certo número de caracteres comuns convencionalmente estabelecidos. (ARONCHI, 2005: 41).

Esse breve percurso lexicográfico contorna, com traços mais ou menos precisos, o perfil que dá fisionomia às discussões sobre gêneros em qualquer domínio da atividade humana. Expressões como *agrupamento*, *semelhança*, *divisão*, *classificação*, *distinção*, dão substrato à maioria dos conceitos que fornece identidade ao termo. Sob essa perspectiva, é possível acatar a orientação conceitual que diz que os programas de TV compõem um conjunto de espécies que apresentam certo número de caracteres comuns (entendido aqui como som e imagem).

De acordo com Saussure, o problema da linguagem não é outro senão o de suas transformações (TODOROV, 1980), o que serve, extensivamente, ao problema dos gêneros. A cada momento histórico, acumulam-se modos possíveis de comunicação, que trazem implícitos a *língua*, o *discurso* e as *estruturas sociais*. Um dos papéis de maior proeminência atribuídos ao gênero é que este se propõe determinar a “escolha efetuada por uma sociedade entre todas as codificações possíveis do discurso”. (Id. Ibid.: 22). Para Maingueneau, gêneros são dispositivos de comunicação sócio-historicamente definidos: “os fatos diversos, o editorial, a consulta médica, o interrogatório policial (...). Na concepção tradicional consideravam-se os gêneros como espécies de quadros nos quais se fazia deslizar um ‘conteúdo’ independente deles”. (2001: 74).

Sem querer recuar conceitos anacronicamente, podemos dizer que as reflexões sobre gêneros filiam-se à classificação aristotélica da poesia. Embora não se possa dizer, ainda hoje, que se tenha uma visão suficientemente clara sobre o que caracteriza os vários textos que perpassam a atividade languageira, é segura a afirmação de que o texto foi visto, desde tempos imemoriais, como uma forma identificável (seja no registro oral ou escrito). Senão vejamos.

Nos três últimos séculos da era pré-cristã, a discussão já era bastante acirrada entre os gregos. Os antigos retóricos tinham como preocupação central o desenvolvimento da capacidade de argumentar e, para isso, como

componente de técnicas dialéticas, desenvolveram uma descrição de partes convencionais do discurso.

Se, como diz Barthes, “descrever um acontecimento implica que este tenha sido escrito” (2004: 191), o escrito sobre os gêneros perfaz um arco que vai, resumidamente, da Antigüidade, passando pela crítica literária, pela lingüística, questões de estilo, língua, até chegar aos discursos da mídia (cinema, televisão, rádio, jornal impresso), também chamados discursos da atualidade.

À guisa de lembrete, a classificação aristotélica teve como base metodológica as obras da voz. Para o filósofo grego, a lírica correspondia à poesia de primeira voz, a épica à de segunda voz e o drama, à de terceira voz. Platão, antecedendo Aristóteles, esboçou uma classificação binária, balizada por juízos de valor: a epopéia e a tragédia concerniam, segundo ele, ao gênero sério; a comédia e a sátira estariam vinculadas ao gênero burlesco. Em *A República*, Platão modifica sua classificação binária e passa a postular uma categorização triádica, forjada pelas relações entre realidade e ficção. Dessa modificação/incorporação resulta o seguinte esquema: a tragédia e a comédia estariam assentadas no gênero mimético ou dramático; o ditirambo, o nomo e a poesia lírica pertenceriam ao gênero expositivo ou narrativo; a epopéia pertenceria ao misto. Foi a classificação triádica de Platão que ofereceu elementos para a *Poética* de Aristóteles.

Maingueneau e Charadeau recordam que essa classificação atendia ao tipo de atividade discursiva que se acreditava haver na Antigüidade: o fazer dos poetas, da Grécia pré-arcaica. Os poetas eram mediadores entre os deuses e os humanos, exerciam as funções de celebrar os heróis, de interpretar os enigmas dos deuses. É o tipo de atividade discursiva típica da Grécia clássica – caracterizada como o ambiente propício para gerir a vida da cidade e os conflitos comerciais. A fala pública era o principal instrumento de deliberação e de persuasão jurídica e política.

*Grosso modo*, esses são os conceitos diretores que orientam as pesquisas sobre os gêneros. Elas serviram em grande medida ao trabalho literário, pois a despeito de o estudo do tema ter se constituído no campo da Poética e da Retórica, foi com as investigações literárias que ganhou expressiva empregabilidade.

Dos gêneros delineados na Antigüidade, uma mostra contável, a tradição literária vai fazer redimensionamentos apoiada em critérios vários. A prosa e a poesia são os dois grandes gêneros que permitem selecionar e classificar os diferentes textos literários. Os critérios, segundo Maingueneau e Charadeau, são ao mesmo tempo de composição, de forma e de conteúdo – o que suscita as derivações poesia, teatro, romance, ensaio. Nas ramificações desses gêneros estão o soneto, a ode, a balada, o madrigal, a estância etc. para a poesia; o épico, o elegíaco etc. para a narrativa; a tragédia, o drama, a comédia etc. para o texto. (2004: 248).

Esses critérios remetiam aos modos de se conceber a realidade, definidos por meio de textos ou manifestos. Tinham por função fundar Escolas e corresponderam a períodos históricos específicos: os gêneros romântico, realista, naturalista, surrealista etc. Cumpriam também o papel de organizarem a estrutura dos textos: o fantástico, a autobiografia, o romance histórico etc.

Do esquema e das classificações instituídos por Platão e Aristóteles até os dias atuais, cultivou-se um terreno fecundo em que surgiram concordâncias, acréscimos e divergências com o modelo hierárquico proposto pelos filósofos gregos. Um ponto de inflexão importante no século XX se dá com os estudos de Mikhail Bakhtin<sup>40</sup> – autor que renovou o painel teórico sobre os gêneros, até

---

<sup>40</sup> Bakhtin é referência obrigatória nas discussões sobre enunciado, enunciação, discurso, fala. Gênero é um conceito central para os estudos semióticos russos, sobretudo depois que Mikhail Bakhtin o tornou chave da poética histórica à luz do dialogismo, onde não é classe nem cabe nos limites da poética aristotélica. Segundo Bakhtin, gênero define as infinitas possibilidades de uso da linguagem na produção de mensagens no tempo e no espaço das culturas. A necessidade de entender as formas comunicativas de um mundo prosaico levou Bakhtin à formulação dos

então presos à herança grega. Com Bakhtin, rompe-se a tradição dos estudos dos gêneros assentada na mediação do retórico/literário com o público, e passa-se a concebê-los como eventos discursivos. Antes de Bakhtin, os gêneros retóricos já haviam sido duramente criticados por autores como Victor Hugo. Os valores burgueses consolidaram o romance, o que fez com que a antiga classificação de gêneros caducasse. Todorov também colabora para oxigenar a reflexão. Para ele, os gêneros do discurso deveriam se analisados à luz de suas condições históricas, levando-se em conta, pelo menos, quatro níveis essenciais: semântico, sintático, pragmático e verbal.

No lastro desses estudos, muitas pesquisas surgiram. Gênero passou a ser senha para explicação de vários problemas. As ciências cognitivas, a partir de 1940, passaram a encará-lo como uma ferramenta indispensável no processamento da linguagem e na organização da memória. van Dijk desenvolveu o conceito de superestrutura textual para compreender a estruturação da mente a partir dos estudos dos gêneros. Adair Bonini, pesquisador da área de psicolinguística e neurolinguística, atualiza os estudos de van Dijk e assinala, no caso brasileiro, como o discurso jornalístico contribui para se fazer algumas conexões a respeito.

A aparente profusão de gêneros forjada com a tradição literária torna-se ainda mais vertiginosa em semiótica, na análise do discurso e análise textual, nas ciências cognitivas – departamentos que assumem posicionamentos claramente heterogêneos. A heterogeneidade dos pontos de vista aponta para uma miríade terminológica: gêneros do discurso, gêneros de textos, tipos de textos, são algumas expressões que servem para nomear o mesmo objeto.

Em que medida essas discussões lançam luz para os chamados gêneros da contemporaneidade, nos quais os discursos televisivos estão inseridos?

---

gêneros discursivos que, ao se reportarem às esferas de usos da linguagem através de um processo combinatório, aciona o mecanismo semiótico da modelização.

Como fazer a mediação entre as idéias seminais sobre gêneros e os desdobramentos que eles assumiram na contemporaneidade, forjados com a infinidade de suportes de transmissão? Como os estudos na área da comunicação ligam-se às diretrizes cardeais que foram apresentadas no quadro conceitual acima?

#### **4.4 OS ANTECEDENTES DOS GÊNEROS TELEVISIVOS**

UM PONTO DE PARTIDA PARA SE TENTAR responder a esses questionamentos no âmbito do nosso objeto de estudo pode ser localizado na definição bakhtiana que diz que as várias tipologias discursivas se aparentam, herdando uma das outras características que se tornam, na incorporação, outra coisa. Os gêneros nunca surgiram, sob esse ponto de vista, num grau zero, mas num veio histórico, dentro de atividades preexistentes, sempre renovando-se, pois não são cristalizações formais no tempo. Encontramos aí um primeiro princípio para levarmos adiante a idéia de que os enunciados televisivos (costumeiramente chamados de gêneros) são resultado da confluência de matrizes discursivas diversas, o que faz com que as fronteiras dos enunciados constituintes dos programas sejam maculadas. No universo da comunicação midiática, mormente no da comunicação televisiva, onde as arborescências do gênero vivem e reinam, encontramos fórmulas que se nascem da fusão explícita de dois ou mais gêneros (o docudrama e o infotainment são claros exemplos).

Como disse Bakhtin, “os gêneros vêm de outros gêneros: por inversão, por deslocamento, por combinação”. (2003: 269). Para ele, os gêneros podem ser vistos como combinações de formas discursivas, formas de acabamento de um todo. O teórico russo não os concebe de forma hierárquica, mas como um fenômeno de pluralidade, um tecido de redes discursivas. Sem vinculação mecânica com o tempo presente, os gêneros, para Bakhtin, são de uma riqueza e diversidade inesgotáveis, acentuadamente heterogêneos, o que dificulta a sua análise “em um plano único de estudo”. Ao modo das abelhas no processo de

polinização, ao arrastarem formas discursivas dos seus supostos “lugares de origem”, os textos inauguram infinitamente outras formas de se inscreverem socialmente.

Num esforço de se distanciar da classificação aristotélica, que se ocupou dos gêneros poéticos, Bakhtin prioriza a prosa – por ser plurestilística e aberta – a sofrer contaminações as mais diversas e não se deixa convencer pela idéia de fixidez, hierarquia e purismo que orientou *A poética* de Aristóteles. A concepção ampla de gêneros sustentada por esse autor pode ser observada na passagem abaixo:

Os enunciados e seus tipos, isto é, os gêneros discursivos, são correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem. Nenhum fenômeno novo (fonético, léxico, gramatical) pode integrar o sistema da língua sem ter percorrido um complexo e longo caminho de experimentação e elaboração de gêneros e estilos. (Id. Ib.: 268).

Se levarmos em conta a consideração taxativa de Bakhtin, tudo que é discursivo recobre e é recoberto pela experimentação dos gêneros: “nele se cruzam, convergem e divergem diferentes pontos de vista, visões de mundo, correntes”. (Id. Ibid. 300). “A combinatória composicional está cada vez mais distante da linearidade e cada vez mais próxima dos espaços textuais múltiplos”. Para equacionar esse amálgama em termos analíticos, Bakhtin classifica os gêneros em primários (comunicação ordinária, oral e escrita) e secundários (formas discursivas mais complexas: literatura, documentos oficiais empresariais, jurídicos, filmes, publicidade, música, relatos científicos; jornalismo<sup>41</sup> [oral e escrito]), formas da comunicação mediada pelo computador [e-mail, chats, lista de discussão) posto que são infinitos os enunciados que construímos no dia a dia, resultantes dos infinitos e dinâmicos deslocamentos e transformações das formas discursivas. Essa é a grande contribuição dos

---

<sup>41</sup> Na recente abordagem semiótica das mídias, os gêneros discursivos têm o poder de definição da própria mídia como sistema de signos na cultura.



semióticistas russos que têm em Bakhtin o seu principal representante. As noções de gênero como uso dialógico da linguagem e de modelização como princípio dialógico processador da semiose entre diferentes sistemas da cultura foram a espinha dorsal da investigação desses pesquisadores. Os chamados *sistemas modelizantes* são, para eles, sistemas sensíveis a interações, abertos ao diálogo e prontos para migrarem de uma região a outra.

Dirigindo-nos aos teóricos do texto, encontramos subsídios para prosseguirmos em nossa caminhada: Julia Kristeva, Roland Barthes, Halliday, Umberto Eco nos oferecem argumentos que robustecem tais pressupostos. Segundo Kristeva, o texto "é uma permutação de textos, uma intertextualidade: no espaço de um texto, vários enunciados, vindos de outros textos, cruzam-se e neutralizam-se". (2005: 32).

A intertextualidade aí se faz com os fios que trançam o tecido, terminologia empregada por Barthes para texto. Pluralidade, dialogismo, polifonia de vozes no discurso são as marcas que vinculam os textos desses teóricos. Levando em conta esse princípio, podemos dizer que do ponto de vista das matrizes da linguagem, os produtos culturais são sempre resultado de uma cadeia antecedente, eles são, por definição, composições heterogêneas. Lévi-Strauss já alertara que a cultura é resultado de uma mixórdia. A afirmação de McLuhan é esclarecedora:

A fala é a primeira explicitação de um primeiro sistema de misturas. Depois da fala, outras tecnologias, ou meios tradutórios, se desenvolveram: a escrita, a tipografia, o telégrafo, os meios de comunicação e os circuitos eletrônicos. (1971: 251).

Segundo Machado, "o gênero é modelizado pelas codificações de diferentes mídias tornando-se manifestação da dialogia que permite a migração de formas e a transferência entre formatos". (op. cit.: 32). O que é a comunicação internacional senão a comunicação sobre a comunicação? O potencial dialógico

enunciativo - cada vez mais fundado na citação - mostra que a tendência cada vez mais presente nas mídias é a prática de ser discurso dentro do discurso, mídia dentro de mídia. Tudo isso tem a ver com a relação ou o efeito de uma mídia sobre a outra, o modo de tradução, o modo como as pessoas se relacionam com os meios e evidente a ecologia da comunicação.

As afirmações de Machado põem em evidência que os cruzamentos se exercem de forma dupla: 1) tanto do ponto de vista da configuração técnica dos meios (a televisão resulta da combinação do suporte cinematográfico e impresso) quanto do ponto de vista da produção de relatos. Jornal impresso, rádio, TV, Internet alimentam-se cotidianamente da mesma seiva, edificam-se sobre a mesma base, fazem-se inteiramente na mesma órbita: a narrativa.

Lúcia Santaella afirma categoricamente que as mídias possuem um caráter intermídia: “acoplamento de vários códigos ou linguagens”. (1996: 45). O jornal impresso, segundo ela:

(...) compõe-se da interação e simultaneidade da linguagem verbal escrita, da linguagem fotográfica e da linguagem gráfica, evidente esta na variação do tamanho e posição dos tipos gráficos no espaço da página como aspecto substantivo da mensagem. Curioso observar como a sofisticação crescente do uso da linguagem dos tipos no jornal consegue, sob esse ângulo, transformar o caráter verbal da palavra escrita que passa a adquirir características de linguagem plástica, nas verdadeiras arquiteturas gráfico-imagéticas que a mensagem jornalística vai criando. (Id. Ibid.: 46).

Por se fazer com base em várias matrizes, a televisão seria para a autora uma síntese bem acabada do caráter intermídia, pois se “institui como uma mídia das mídias, isto é, tem um caráter antropofágico” (Id. Ibid.: 47). Assim, ela continua:

Para exemplificar a diversidade funcional e a pluralidade de dimensões internas a cada mídia, nada melhor do que a televisão, visto que esta se constitui em uma espécie de mídia altamente absorvente que pode trazer para dentro de si qualquer mídia e qualquer outra forma de cultura: do cinema ao jornal, do teatro aos espetáculos musicais, do desenho

animado ao circo, dos concertos de música erudita às mesas-redondas de discussão política, das entrevistas às novelas. Quando se faz referência à televisão como se ela fosse um veículo homogêneo, quando se fazem críticas aos efeitos negativos que ela provoca nos receptores, sem levar em conta essa sua diversidade constitutiva, não se pode saber até que ponto essas críticas são inteiramente válidas, uma vez que aquilo que M. Egbon nos revela acerca das mídias em geral parece acentuadamente verdadeiro quando se trata de TV". (1996: 4).

O trânsito entre gêneros e a fusão entre as mídias podem ser verificados ao se analisar de forma mais detida a configuração dos meios de comunicação e dos relatos que lhes dão suporte. O repertório de um agregado, aparentemente heterogêneo demais, sugere a idéia de um diálogo no tempo.

O palimpsesto pode ser associado ao hipertexto – a correia de transmissão da contemporaneidade. Expressão latina, o palimpsesto significa raspado novamente. Converteu-se no material de escrita, principalmente o pergaminho, usado, em razão de sua escassez ou alto preço, duas ou três vezes, mediante raspagem do texto anterior. Manuscrito sob cujo texto se descobre (em alguns casos a olho desarmado, mas na maioria das vezes recorrendo a técnicas especiais, a princípio por processo químico, que arruinava o material, e depois por meio da fotografia, com o emprego de raios infravermelhos, raios ultravioletas ou luz fluorescente) a escrita ou escritas anteriores: "Inutilizei um caderno de papel almaço, e o primeiro rascunho, à força de rasuras, emendas, ... chamadas, interversões, acabou por ser para mim próprio o mais impenetrável palimpsesto." (RIBEIRO, *Lápides partidas*, p.120). O desejo da igreja de "converter" antigos escritos pagãos, sobrepondo a eles a palavra de Deus, pode ter orientado a difusão dos palimpsestos.

Comparativamente, o hipertexto é um sistema para a visualização de informação cujos documentos contém referências internas para outros documentos (chamadas de hiperlinks ou, simplesmente, *links*), e para a fácil publicação, atualização e pesquisa de informação. O hipertexto mais conhecido

atualmente é a *world wide web*, o texto em formato de cruzamentos. O hipertexto permite saltos de um assunto a outro ou de uma página para outra por meio de *links*.



Figura 5. **Imagem de palimpsesto**



Figura 6. **Imagem de hipertexto**

As telenovelas são também um exemplo bem acabado de fusões e heranças. Herdeiras das novelas de rádio que, por sua vez, se espelharam nas histórias em capítulos e revistas do século XIX, o seriado televisivo configura-se como uma mistura de gêneros clássicos. O folhetim estava intimamente ligado à ficção. Era distribuído em fragmentos e ocupava os rodapés das primeiras páginas dos jornais.<sup>42</sup> Nessa seção eram publicadas críticas literárias, anedotas, crônicas, romances, receitas de cozinha etc. O gênero possuía uma característica precisa: ocupar o espaço vazio do jornal para o entretenimento, com histórias que continuavam no dia seguinte. Foi a forma criativa e revolucionária, mas, sobretudo comercial, encontrada na época, para jogar fatias de ficção nos jornais diários. Eugene Sue, com *Os mistérios de Paris*, povoou largamente as páginas dos jornais.

---

<sup>42</sup> Na década de 1840, os anúncios do *Jornal do Comércio* divulgaram, com regularidade, a venda de romances, em sua maioria estrangeiros, indicando que o gênero era um dos mais apreciados pelo público leitor brasileiro. O apreço do público pela leitura de prosa ficcional vinha, no mínimo, do século anterior, em que se iniciou a história de ascensão do romance no país, a qual teve na década de 1840 um período bastante representativo.

Retrocedendo um pouco mais, veremos que o termo *novella* foi adquirindo vários significados ao longo da história. Na Idade Média portava sentido de enredo, narrativa enovelada, trançada. A paternidade do gênero *novella* coube às canções populares cantadas por trovadores que desenvolviam uma narrativa e confundiam o fantástico com o verdadeiro. No período do Romantismo, a palavra *novella* obteve o sentido literário atual, significando novo, aventuras entrelaçadas. O escritor e romancista Èmile de Girardin deu início, em 1830, na França, ao folhetim em forma de ficção.

Das canções populares cantadas por trovadores, passando pelos folhetins franceses até chegar à telenovela, presencia-se uma solidariedade entre os meios.

Em *História social da mídia*, obra em que faz um rastreamento histórico sobre a evolução histórica dos meios de comunicação e das formas narrativas, Burke mostra como eventos remotos se projetam sobre a mídia moderna. As histórias em quadrinhos (HQs) do século XX, segundo ele, são inspiradas na

disposição visual dos balões com falas das publicações do século XIX, que remetem a um formato ainda mais antigo, os textos em forma de rolo que saíam das bocas das virgens. O quadro *O milagre de São Marcos*, onde ele mergulha de cabeça do céu para resgatar um cristão cativo, pode ser associado ao Super-Homem das revistas. (2001: 13).

As imagens mostradas por Burke têm uma virtude tão pedagógica que decidimos por reproduzi-las abaixo:



Figura 7. **Milagre de São Marcos**



Figura 8. **Superman**

No teto da Capela Sistina, as pinturas de Michelangelo prenunciam a realidade virtual.



Figura 9. Teto da Capela Sistina

As figuras confirmam o adágio de Lavoisier “na natureza nada se perde, nada se cria, tudo se transforma”, subvertido para “na natureza nada se cria, tudo se copia”. Mas a cópia não é apenas imitação grosseira, tampouco fidedigna. As narrativas começam sempre pelo meio, o que significa dizer que a largada inicial já foi dada antes mesmo dela existir. No plano simbólico, do qual estamos condenados a participar, as nossas produções sempre resultam de um *a priori*, de uma anterioridade inegável, que não é apenas cronológica. Retomamos as observações de Deleuze e Derrida, esboçadas no primeiro capítulo: todo ato é uma iteração e não uma reiteração, e a elas acrescentamos a de Lyotard: “todo pensar é um re-pensar e não existe apresentação da qual se possa dizer é uma estréia. O aparecimento disto reitera aquilo. Não que reitere a mesma coisa ou repita a mesma cena”. (2000: 22).

Em termos amplos, tal condição, a de as coisas serem resultado daquilo que as antecede, puxa o tapete de nossas certezas, que alimentam o ideário de que somos senhores absolutos de nossa produção.

Não hesitarei em pulverizar os meus argumentos na literatura. Muitos estudiosos se debruçaram, com certo desconforto, sobre as possibilidades infinitas dos intercâmbios e trocas entre as obras e seus respectivos autores. T. S.

Eliot, Harold Bloom e Jorge Luis Borges formularam questões fundamentais para se pensar a repetição e combinações dos gêneros no espaço da *letra*.

Em *Tradição e talento individual* (1919), Eliot discute a relação dos poetas com a tradição, considerando que esta é um problema que envolve, em primeiro lugar, o senso histórico, fundamental para a compreensão da literatura:

the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. (1989: 14).

Esse senso histórico, diz Eliot, é que faz um escritor tradicional, senso de intemporalidade e de temporalidade juntos. Ao mesmo tempo faz um escritor consciente de seu lugar no tempo, de sua contemporaneidade:

No poet, not artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead. I mean this is a principle of aesthetic, not merely historical, criticism. The necessity that he shall conform, that he shall cohere, is not onesided; what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it. (Id. Ibid.:15).

Eliot assinala que todo poeta quando escreve está em dívida com seus antecessores, no sentido de que não está livre da cultura que lhe antecede. Podemos depreender que o poeta se inscreve numa tradição, seja em coerência com ela, seja em contradição a ela. As vanguardas artísticas do início do século XX propuseram uma outra maneira de fazer arte, no entanto, toda essa arte surge de um diálogo crítico com relação à produção anterior. No caso do

modernismo brasileiro, a paródia foi uma forma de rejeição da tradição, mas ao mesmo tempo de sua incorporação.

Às preocupações de Eliot, somam-se as de Jorge Luis Borges em *Kafka y sus precursores*. Borges acrescenta argumentos à lista apresentada por Eliot, e diz que um artista não acompanha apenas uma tradição, mas pode também criar uma tradição atrás de si. Ele elabora a tese de que a literatura produzida antes de Kafka é reorganizada, criando uma influência “para trás”.

Para tanto, Borges busca na tradição tais precursores onde se encontram ressonâncias de Kafka. Da literatura à filosofia, Borges mostra que depois de lermos um escritor que não conhecíamos antes, modificamos nossa leitura daqueles que já conhecíamos. Borges seleciona diversos textos, entre eles de Aristóteles e Kierkegaard, passando pelos contos de León Bloy e poemas de Browning e Dunsany:

Si no me equivoco, las heterogéneas piezas que he enumerado se parecen a Kafka; si no me equivoco, no todas se parecen entre si. Este último hecho es el más significativo. Em cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría. El poema *Fears and scruples* de Robert Browning profetiza la obra de Kafka, pero nuestra lectura de Kafka afina y desvía sensiblemente nuestra lectura del poema. Browning no lo leía como ahora nosotros lo leemos. (2000:109).

Borges retoma o texto paradigmático de Eliot, ratificando a influência que a tradição exerce sobre os poetas que vão surgindo. Mas Borges fala de uma tradição criada no sentido anti-horário, ou seja, somente porque Kafka escreve sua obra é que podemos perceber o surgimento de um significado nas obras anteriores, significado este que não existia e que só passou a existir porque Kafka o escreveu. É como se Kafka reescrevesse a tradição, introduzindo nela elementos que não possuía.

En el vocabulario crítico, la palabra *precursor* es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor crea a sus precursores. Su



labor modifica nuestra concepcion del pasado, como há de modificar el futuro. En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres. El primer Kafka es menos precursor del kafa de los mitos sombríos y de las instituciones atroces... (Id. Ibid.: 109).

O texto de Borges coloca definitivamente um problema para a crítica e a teoria literária, que é a relação entre os poetas de todos os tempos. Borges percebe que o critério cronológico não é definidor da influência, ou da herança, mas que os poetas modificam a literatura e criam uma tradição do presente para o passado, ressignificam o passado e podem ser modificados com poetas do futuro. Talvez estes críticos – Eliot e Borges - estivessem querendo escrever uma teoria da leitura, em que todos os campos seriam alterados pela conformação histórica de cada época.

Harold Bloom, em *A angústia da influência: uma teoria da poesia*, apóia-se nos aportes psicanalíticos para dizer que essa influência é sempre carregada de angústia. O cerne da tese de Bloom pode ser observado na passagem abaixo:

A influência poética – quando envolve dois poetas autênticos, fortes – procede sempre por uma desleitura do poeta anterior, um ato de correção criativa que é, na verdade, e necessariamente uma interpretação distorcida. A história das influências poéticas produtivas, que é a história da tradição central da poesia do Ocidente a partir da Renascença, é uma história da angústia e da caricatura autoprotetora, da distorção, do revisionismo voluntarioso e perverso, sem o que a poesia moderna, como tal, não poderia existir. (1989: 62).

Ao elaborar uma teoria da poesia, em que os conceitos são rigorosamente desenvolvidos, Bloom afirma a impossibilidade do original e a criação sempre sob o signo da influência. Por causa desse evento, os poetas estão condenados a viver o sentimento da angústia e a experimentar o peso da tradição. Artaud, que extingue a palavra de seu teatro, nem assim se livrou da angústia. Ela estava lá, em cada gesto.

Artaud, insano, carregou a angústia da influência até uma região onde a influência e seu movimento contrário, a desapropriação, não podem mais ser distinguidos. Se os poetas retardatários quiserem evitar o caminho de Artaud, precisam estar conscientes de que os poetas mortos não consentirão nunca em fazer espaço para os outros. Mas é ainda mais importante que os novos poetas possuam uma sabedoria mais rica. Os precursores nos inundam, e nossa imaginação pode afogar entre eles, mas a vida imaginativa não é possível se a inundação for completamente evitada. (Id. Ibid.: 197).

E, com efeito, a inundação não pode ser completamente evitada. A relação das formas culturais (textos, narrativas) de tempos remotos com as da contemporaneidade não seria de mera dependência ou imitação, mas de um *continuum* sempre em marcha porque tem a ver com as formas socialmente instituídas de darmos sentido à vida.

Temos uma tendência quase invencível para atribuir ao tempo presente, à modernidade, o papel de ser o principal responsável pela bricolagem e pelo *remix*. Muitas tintas estão sendo gastas para dizer que estamos sob o signo das readaptações, onde as formas discursivas, os gêneros, são um decalque dos traços oriundos de várias matrizes. Testemunhamos debates febris em torno da hibridização, da mestiçagem,<sup>43</sup> cuja tonalidade narrativa é modelada pela afirmação de que a globalização, a mundialização é a grande facilitadora das aproximações, dos intercâmbios, das trocas e das misturas. Reitera-se com estridência que o espaço das cidades seria a arena privilegiada para que os fluxos se intensifiquem ainda mais.

Apesar da preponderância das formas “híbridas” na atualidade, responsável por instituir a cultura das mídias, temos presente, conforme os exemplos anteriores ilustram, que tal característica não é especificidade dos tempos correntes, apenas neles ganha maior densidade. Segundo Machado:

A idéia de que as mídias configuram, idiossincriticamente, o modo da comunicação contemporânea, a ponto de não

---

<sup>43</sup> Categorias-chave nos estudos de pesquisadores latino-americanos, como Nestor Garcia Canclini e Jesús Martín-Barbero.

reconhecer nelas o menor vestígio de outras modalidades interativas de formas comunicacionais encadeadas historicamente, desautorizando até mesmo algumas delas, resulta da festejada noção de que a chamada “sociedade da informação” foi inaugurada pelos meios tecnológicos de comunicação de massas. Contudo, considerando o contexto amplo da cultura, nem a sociedade da informação nem a cultura das mídias se encerram, tão-somente, na presentidade histórica. Para evitar o absolutismo de concepções como essas é que recorro à abordagem que entende a dialogia das formas culturais como motor da história. (2003: 15).

O alerta de Machado serve para extrair do momento atual a exclusividade no papel de configuração das narrativas entrelaçadas. Segundo Baitello, “nada pode ser pensado sem suas raízes (e seus efeitos). Muito menos em comunicação e técnica. (...) Sobretudo, foge ao lugar comum de uma concepção linear que enxerga no contemporâneo o ápice da complexidade, e no arcaico o vale das simploriedades”. (2007: 14).

Daí porque Zielinski, em *Arqueologia da mídia*, escava o tempo profundo dos meios técnicos de comunicação, tomando como parâmetro a metodologia das ciências arqueológicas.<sup>44</sup> Para ele, é preciso trazer à superfície “camadas e camadas de história que se depuseram sobre outros importantes e fundadores eventos remotos que influenciam a mídia contemporânea” (2006: 13). “Em expedição” na história dos meios técnicos, o pesquisador alemão prossegue dizendo:

A deposição de camadas e camadas de detritos, entulhos, é o que nos obriga hoje a nos debruçarmos sobre as ciências arqueológicas, sobre o passado (“o passado recusado, jogado fora”) e sobre o lixo soterrado, como material valioso para a compreensão do presente. (Id. Ibid.: 13).

---

<sup>44</sup> Zielinski apóia-se nas asserções de Vilém Flusser, partidário da idéia de que entre as ciências arqueológicas estão a Ecologia, a Psicanálise, a Etimologia, a Mitologia etc, porque são ciências que cuidam de resgatar o passado descartado, desobstruindo o acesso para uma relação saudável com as origens, esvaziando um pouco a inflada ubris do presente. (cf. 2006: 7).

Zielinski procura se afastar da idéia do progresso técnico inexorável, quase natural, como ele lembra, que pinta um horizonte promissor, “onde tudo que já existiu está subjugado à noção de tecnologia como um poder para ‘banir o medo’ e como ‘força motora universal’” (Id. Ibid.: 19). A genealogia da telemática (do tubo de comunicação de metal da Antigüidade ao telefone; do telégrafo d’água de Enéas ao Integrated Service Digital Network etc.) é refém dessa suposição.

As misturas e cruzamentos entre meios técnicos e seus relatos não seriam, sob esse viés, apenas um aprimoramento das idéias primitivas esboçadas em um tempo longínquo arcaicas, mas uma coexistência de formas técnicas e discursivas, onde a história não seria apenas promessa de continuidade e celebração da incessante marcha do progresso em nome da humanidade. É preciso, segundo Zielinski, mudarmos a ênfase das pesquisas históricas sobre a comunicação, que normalmente procuram o *velho no novo*, e partirmos para a busca do *novo no velho*.

Assim, ao aceder à idéia de que os relatos contemporâneos são o *continuum* de matrizes discursivas anteriores, considero que o suporte taxiconômico dos gêneros televisivos, subdividido exponencialmente em categorias diversas, como veremos mais adiante, deve levar em conta que são as narrativas, colhidas de vários registros (do ficcional, do fantástico, do real – para usar, por enquanto, a terminologia costumeira), que cimentam a grade da programação televisiva.

Na sua vocação para narrar, a TV é daltônica, ela não distingue o ficcional do real. Tudo nela é absorvido para estabelecer vínculos indissociáveis com o telespectador. O conjunto de materialidades (sonora, audiovisual, escrita) forma uma ambiência em que esses códigos se misturam indistintamente, como num procedimento de alquimia. No seu processo de gestação secular, como vimos no capítulo anterior, a TV herda do cinema modos de produção e exibição; ele, o cinema, que é, igualmente, um veículo que sintetiza o amálgama

de códigos que compõe as formas de transmissão da contemporaneidade. Sergei Eisenstein foi um dos primeiros pesquisadores a destacar esse traço; o expoente da montagem observou que o meio absorve códigos pictóricos e recria as regras do teatro Kabuki.<sup>45</sup> Segundo Eisenstein, o cinema é uma linguagem-síntese que abarca pintura, fotografia, teatro, som, música e linguagem verbal oral e gestual.

Jacques Aumont em *O olho interminável: cinema e pintura* (2005) avalia o papel que o cinema ocupa ao lado da pintura na história da representação, do visível. A combinação entre ambos não é, para o autor, de descendência, mas de lugares de representação. Ele considera que o legado cultural que se acumula no campo das artes visuais deve ter algo a dizer para quem pretende discutir o filme. Além da pista metodológica que podemos obter da consideração de Aumont, tendo a acreditar que a TV pode ser vista como um desses lugares de “representação” da modernidade, dando mais brilho aos nossos desejos, por meio de sua narrativa planetarizada e localizada, que recobre, a um só tempo, o mundo e o nosso bairro, que dá visibilidade à privacidade do astro/estrela, como também às investidas de pessoas comuns confinadas em uma casa espia.

No entanto, os estudos sobre televisão parecem tão sovinas em sugestões capazes de nos conduzir a pensá-la como uma grande máquina de contar histórias alusivas a cada um e ao mundo, que satisfaz provisoriamente nossas demandas intermináveis. Preferimos, do ponto de vista dos enunciados televisivos, imputar-lhes identidades como uma maneira de encontrar a chave de explicação para o inabalável sucesso televisivo; contentamo-nos em classificá-los amiúde, em destinar esse ou aquele programa para esse ou aquele gênero; outorgar-lhes papéis demasiadamente específicos (o programa de auditório entretém, o telejornalismo informa, o documentário ensina... assim se

---

<sup>45</sup> O Kabuki é a tradicional forma de teatro japonesa que se originou no período do Edo, no começo do século XVII. A palavra “Kabuki” é resultado da junção de três ideogramas chineses; “ka”, “bu” e “ki”, que significam respectivamente cantar, dançar e representar. Foi criado por Okumi, uma dançarina.

diz!). Mas, justiça seja feita. Não só a televisão está infensa a classificações e medições. Temos, como lembrou Sodré,

uma inclinação histórica para a medição universal das coisas, dentre as quais o próprio planeta. As evidências aparecem no comércio com o controle minucioso de receita e despesa pela contabilidade, em substituição à memória do comerciante; na música, com a representação gráfica dos sons, que altera os caminhos da composição e do canto; na pintura, com a precisão geométrica da perspectiva; no tempo, com a cronometria rígida dos relógios; no espaço, com o ordenamento técnico dos mapas e dos instrumentos de navegação. (2006: 32).

À vocação pantométrica do Ocidente (CROSBY *apud* SODRÉ), medição universal e controle territorial do planeta, acrescento a vocação de classificar. Categorizamos, dividimos por departamentos, ordenamos por categorias, procedimento caudatário da lógica aristotélica. Guiamo-nos por um protocolo de leitura que nos informa sobre o devido lugar das coisas. Quando isso não acontece, parece que estamos fora de esquadro.

A propósito, o filme *“Sin City”*, exibido nos principais cinemas brasileiros no final do primeiro semestre de 2005, pode ilustrar esse aparente descompasso. Uma adaptação da revista em quadrinhos de Frank Miller, o filme mantém praticamente a mesma estrutura da revista a tal ponto de sofrer o questionamento se é, de fato, cinema.

Misturando assassinato, prostituição, traição, estupro, castração, mutilação, decapitação, *“Sin city”* articula modos de produção cinematográfica que além dos quadrinhos, a base de sua criação, aludem aos *filmes-noir* da década de 40, expressionismo alemão, novelas policiais americanas, cultura *trash* e *pulp fiction* (narrativas entrelaçadas que se desenrolam no espaço de um dia e são construídas em episódios que se encontram em um momento determinado da trama).

O *remix* revela o traço essencial dos quadrinhos de Frank Miller. A perfeição técnica de *“Sin city”* despertou um sem-número de comentários. Para

os defensores do filme, trata-se de uma revolução cinematográfica, da reinvenção do *filme-noir*. Já para os detratores, o filme exacerba no recurso técnico, sem mostrar-se capaz de exibir as possibilidades de renovação dos gêneros de que se apropria.

Termos como *assemblage*, apropriação, *readymade*, *remix*, sampleagem e ecologia midiática marcaram as discussões em torno de “*Sin city*”. As discussões provocadas pelo filme nos reenviam para a noção de gênero, pois supõem que existem características ou materialidades próprias a determinadas mídias e discursos em conformidade com o esquema classificatório que utilizamos para avaliá-los. A passagem abaixo apóia a questão:

(...) Filmes, programas ou livros são tipicamente percebidos como “pertencentes” a um gênero particular – western, terror ou musical, em cinema; série policial, comédia ou novela, em telenovela. Esse reconhecimento tem por finalidade que o espectador/leitor/crítico oriente suas reações para o que está lá, de acordo com as expectativas geradas pelo fato de distinguir o gênero no começo. Você não julga um western por ele não ser o bastante musical, e também não avalia um musical por não apresentar suficientemente cenas de horror. Se você ri durante uma série policial ou estremece diante de uma cena de perseguição de carro em uma comédia, das duas, uma: ou o programa está jogando deliberadamente com as expectativas de gênero ou você **o está decodificando aberrantemente**. (SULLIVAN, Hartley et al, 2001: 116) [grifos do autor].

Quer me parecer que as críticas em torno de “*Sin city*” se instalam nessa concepção do decodificado de maneira aberrante. Sob esse ponto de vista, os gêneros parecem se prestar para etiquetar as produções culturais, malgrado a sua elasticidade, tornando-as reconhecíveis num quadro comum de referências. Eles contêm e controlam a polissemia, procuram escrever para o público a gama de prazeres que se esperam, padronizam os repertórios dispersos. O que justifica, como disse, a permanência de programas consagrados. Normalmente, a produção televisiva prefere repaginar o que já foi por demais testado ou combinar dois ou mais formatos de sucesso. *Remakes* e reedições estão aí para

confirmar essa tendência. A programação televisiva é prenhe de exemplos: *Zorra Total*, *Domingão do Faustão*, *Show do Milhão*, novas versões para novelas de sucesso (*Anjo Mau*, *Selva de Pedra*) são programas feitos com refugos de experiências anteriores.

Os relatos televisivos se fazem e refazem com o reenvio e remessa, empréstimos e auto-referências permanentes, de um programa para outro, dentro de um mesmo programa, dentro de um mesmo gênero (O programa “Mais Você”, da Rede Globo, a princípio considerado de variedades, mescla jornalismo, e entretenimento, sem demarcação de fronteiras entre ficção e realidade). Uma reportagem da Revista da Folha, de 2001, reproduzida na página seguinte, confirma essa regra.

Contrário a essa regra, o apresentador Fausto da Silva, em entrevista à Folha de São Paulo, diz peremptoriamente que o “maior erro [da TV] é não mexer em time que está ganhando e que falta criatividade à TV. (8 de julho de 2007). Sobre os programas de auditório, um formato perpetuamente em voga na grade de programação televisiva, ele diz:

Esse programa é um supermercado. O gênero é auditório, mas ele já reuniu tanta gente diferente e de nível. Jorge Amado, Tom Jobim e Paulo Freire assistiam. Você atinge as classes A, B e C, mas também as D e E. (...). Domingo é um dia que tem concorrência, e a gente está acostumado porque sempre foi assim. Esse tipo de programa é um desafio: ele tem que agradar a todo mundo, não é segmentado. A gente também tem que ser didático. (Folha de São Paulo, 8 de julho de 2007).



## REPORTAGEM DA FOLHA DE SÃO PAULO (2001)

**COMO HÁ 50 ANOS** Em busca de audiência, canais abertos investem em fórmulas de sucesso garantido, e a programação preserva formatos ancestrais

# O tempo passa, mas a TV continua a mesma

**Novelas, programas de auditório e telejornais são exemplos de formatos existentes desde os anos 50 e que se mantêm entre os mais vistos**

RODRIGO DIONÍSIO  
DA REPORTAGEM LOCAL

**A** PRINCIPAL vítima na guerra da audiência, a Folha de São Paulo não viu o tempo passar. Na Briga pelo bope nos canais abertos, a mídia migrou de formatos tradicionais para formatos contemporâneos, que tornaram-se mais sofisticados e atraentes.

Um gênero de programação que se tornou mais sofisticado e atraente nos últimos anos são os programas de auditório e telejornais. Segundo o diretor de programação da Rede Globo, os formatos tradicionais continuam a ser os mais vistos. Mas a audiência não cresce tanto quanto antes. Isso acontece porque os formatos tradicionais não são mais novidade. A audiência está saturada e os formatos tradicionais não são mais novidade.

na colina, as outras não", afirma. Segundo Sérgio Mattos, diretor da Rede Globo, a audiência não mudou muito. "A audiência é a mesma, mas a programação mudou", afirma. "A audiência é a mesma, mas a programação mudou", afirma.

A programação norte-americana de "sitcoms", "talk shows" e séries, formatos que se tornaram padronizados nos EUA, também chegou ao Brasil. "A programação norte-americana de sitcoms, talk shows e séries, formatos que se tornaram padronizados nos EUA, também chegou ao Brasil", afirma.

Segundo Sérgio Mattos, diretor da Rede Globo, a audiência não mudou muito. "A audiência é a mesma, mas a programação mudou", afirma. "A audiência é a mesma, mas a programação mudou", afirma.

mente ligada aos perfis de público. Realmente, há uma mudança de perfil de audiência, mas a programação não mudou muito. "A audiência é a mesma, mas a programação mudou", afirma.

A partir daí, segundo Mattos, foi o momento de fazer uma programação mais aberta. "A partir daí, segundo Mattos, foi o momento de fazer uma programação mais aberta", afirma.

Segundo Sérgio Mattos, diretor da Rede Globo, a audiência não mudou muito. "A audiência é a mesma, mas a programação mudou", afirma. "A audiência é a mesma, mas a programação mudou", afirma.



**Titulares são os mesmos há décadas**  
DA REPORTAGEM LOCAL

Em alguns casos, programas atuais fundam-se em formatos tradicionais, mas seus títulos mudam. São situações que ocorrem com frequência em programas de auditório e telejornais. Um exemplo é o programa "O Gênio do Crime", que mudou de nome para "O Gênio do Crime" e depois para "O Gênio do Crime".

**Cláudio Torres**  
Presidente do Conselho Administrativo de Rádio e Televisão  
R. 549-93293  
Rio de Janeiro, RJ

**Escalvamento hálio**  
Assim como hálio, háio é o nome de um gás nobre usado em lâmpadas fluorescentes.  
0800-18-8080  
www.halius.com.br

**Mau hálio tem solução!**  
5 ANOS  
HÁLIUS  
São Paulo, SP  
R. 549-93293  
www.halius.com.br

## VEJA QUANDO SURTIAM OS PRINCIPAIS FORMATOS TELEVISIVOS E QUAIS SÃO OS SEUS HERDEIROS

<b>Auditorório</b>	<b>Competição</b>	<b>Humorístico</b>	<b>Infância</b>	<b>Novela</b>	<b>Romance</b>	<b>Telejornal</b>
<p><b>Ontem</b> → Raiu Gil estreia seu programa de caubros na TV Bandeirantes, em 1967</p> <p><b>Hoje</b> → Aos sábados, uma das maiores audiências é a do "Programa Raiu Gil", que entrou no ar há mais de 24 anos</p> <p><small>Fonte: TV Record no Brasil; 50 Anos de História - Site História www.50anosdobrasil.com.br; Revista Época</small></p>	<p><b>Ontem</b> → Em 1955, vai ao ar na TV Tupi "O Ceu É o Limite", primeiro programa de perguntas e respostas da TV brasileira, popularizado depois por J. Silveira</p> <p><b>Hoje</b> → "Show do Milhão" do SBT traz o mesmo sistema de perguntas e respostas que levou a acreditar a um prêmio final</p>	<p><b>Ontem</b> → Em março de 1967, "A Família Trapo", espécie de teatro televisivo, começa na TV Record</p> <p><b>Hoje</b> → Na Globo, o "Sai de Baixo", gravado em um teatro com a presença de plateia, conta as histórias de uma família atropalhada</p>	<p><b>Ontem</b> → O "Sítio do Pica-Pau Amarelo" estreia na TV Tupi, em 1952. A atração ainda teve uma segunda edição em 1975, na Globo</p> <p><b>Hoje</b> → A Globo prepara para julho uma nova versão do "Sítio", que deve ser um quadro de 15 minutos no programa "Bambuluz"</p>	<p><b>Ontem</b> → Considerada a primeira novela brasileira, "Su Vida me Perence" estreia em 21 de dezembro de 1951 na TV Tupi</p> <p><b>Hoje</b> → SBT e Globo exibem, desde a última semana, "Pecado Solitário" e "As Filhas da Mãe" (foto), mais recentes produções no gênero</p>	<p><b>Ontem</b> → No início da década de 70, o "Romance na TV" vai ao ar como quadro do programa comandado por Silvio Santos na Globo</p> <p><b>Hoje</b> → A MTV apresenta o "Fica Contigo", atração que apesar do visual moderno, segue a mesma fórmula de promover namoros</p>	<p><b>Ontem</b> → Em 1960, o "Jornal Nacional" passa a ser exibido como o primeiro jornalístico com transmissão para todo o país</p> <p><b>Hoje</b> → Cada uma das principais emissoras tem o seu jornalístico, a maioria seguindo o formato com um ou dois apresentadores lendo notícias atrás de uma bancada</p>

A tensão entre o novo e o velho, o conhecido e o desconhecido é uma questão nevrálgica na TV. Premida pelos indicadores de audiência, a programação televisiva procura inovar sem, com isso, quebrar o contrato com o telespectador, que é de cumprir a promessa de satisfazê-lo cotidianamente. A Rede Globo, emissora escolhida para análise, realiza anualmente em agosto encontro de núcleos de produção para apresentação de novas propostas. As idéias eleitas são submetidas a um teste, veiculadas como especiais de fim de ano da emissora com o fito de se saber até que ponto conseguiram cumprir a promessa dentro de um contrato estabelecido. Insisto nos dois termos - contrato e promessa<sup>46</sup> - porque, a meu ver, servem para delinear as estratégias da programação televisiva.

Os termos estão inscritos em tradições teóricas de envergadura. Herdeira da noção de contrato de leitura, introduzida e desenvolvida por Eliseo Véron, a concepção de contrato de comunicação, segundo Jost, nasce do "duplo processo de semiotização do mundo", de Paul Ricoeur (1983). Demoremo-nos um pouco sobre essa questão.

Para Charaudeau, contrato de comunicação diz respeito ao: "(...) o conjunto das condições nas quais se realiza qualquer ato de comunicação (qualquer que seja sua forma, oral ou escrita, monolocutiva ou interlocutiva). O que permite aos parceiros de uma troca linguageira reconhecerem um ao outro com os traços identitários que os definem como sujeitos desse ato (identidade), reconhecerem o objetivo do ato que os sobredetermina (finalidade), entenderem-se sobre o que constitui o objeto temático da troca (propósito) e

---

<sup>46</sup> Respectivamente, são categorias exploradas no ambiente francês por Patrick Charadeau e François Jost. A questão chave para os dois autores pode ser resumida nos conceitos seguintes: o contrato de comunicação sugere que o interlocutor (leitor, ouvinte, telespectador, usuário, participante) aceita e "assina" as condições da situação comunicativa, reconhecendo finalidades (visées), identidade, o domínio do saber, dispositivo e modo de enunciação; enquanto a promessa implica apenas o produtor do ato comunicativo, deixando o interlocutor livre em reconhecimentos e interpretações. (2005: 32).

considerarem a relevância das coerções materiais que determinam esse ato (circunstâncias). (...)" (2004: 132).

A dimensão do contrato de comunicação considera que os participantes do ato comunicativo devem se entender sobre os nomes e convenções que permitem se produzir uma certa intercompreensão. Já a noção de promessa não aceita o engajamento do interlocutor subentendido no contrato. "Contrairement au contrat, qui engage toutes les parties qui le signent, la promesse est un acte unilatéral qui n'engage que celui qui promet: "C'est un énoncé qui fait ce qu'il dit: dire "je promets", c'est faire une promesse" (Ricoeur). On dit aussi que la promesse n'engage que celui qui la croit. (...)" (JOST: 1999: 20)

Para Jost, cada gênero discursivo seria uma promessa, já que o gênero é o que permite, segundo a lógica das estratégias de programação televisiva, identificar o que queremos; o gênero permite agir sobre o telespectador (Jost dedica-se mais especificamente à televisão). Pelo caminho oposto, então, se a promessa é de informar, então se trataria de gênero informativo.

Essas questões descortinam uma suposta crença e reconhecimento. Na pista dessas discussões pulsantes, arrisco a dizer que a crença não leva em conta a dimensão institucional da TV (suas grades de programação, a definição de formatos), enquanto o reconhecimento, ao mesmo tempo em que não implica necessariamente o interlocutor, requer um conhecimento prévio, institucionalizado. Quem "reconhece" distingue entre outros. Quem "crê" estabelece uma convicção em determinado momento, sem que tenha conhecimento prévio do que se trata. O que me faz insistir na premissa de que gêneros não são o principal atrativo para o sucesso dos programas. A reflexão sobre o estatuto e função dos gêneros precisa ser redirecionada para outros campos.

#### 4.5 GÊNEROS TELEVISIVOS: OS PROGRAMAS EM TELA

ENCONTRAMOS NAS CONSIDERAÇÕES ACIMA alguns pontos decisivos dos quais extraímos a reflexão sobre gêneros televisivos. Saio persuadida de que devem-se abrir brechas em uma nuvem de pensamento ainda demasiada densa e tentar dissipar a ilusão de que ficção e realidade habitam mundos absolutamente diferentes.

Como demonstrei, a irreversibilidade das trocas e migrações que entretecem os textos é uma prova de que, se as fronteiras que separam os relatos existem, são vacilantes, se as identidades a partir do par ficção-realidade são flutuantes. Com a televisão, esse princípio viceja. Todo o fluxo de programas é herdeiro de matrizes discursivas que por serem discursivas são fictícias. É fabricação, criação. Assim, as classificações corriqueiras, “arrumadinhas”, que orientam a produção televisiva só podem surgir como obra do imaginário. Segundo Duarte:

Dizer de um programa que ele é informativo ou de entretenimento é praticamente nada informar sobre ele. Designá-lo indistintamente como entrevista, reportagem ou documentário é, muitas vezes, lançar mão de critérios diferentes para referir um mesmo tipo de produto. O que pensar então da oposição realidade/ficção? (2003: 1-2).

Mesmo insuficientes para determinarem as diferenças entre programas, são essas variações (entretenimento, ficção) que nos “informam” sobre as distinções entre as narrativas televisivas. Para ser acaciana, destaco o esquema classificatório mais usual:

1. Gênero Informativo
2. Gênero ficcional
3. Gênero lúdico

Estas três categorias estão, tradicionalmente, assim subdivididas:

## 1. Gênero Informativo:

1-1. Telejornal

1-2. Reportagem

1-3. Debate

1-4. Documentário

## 2. Gênero Lúdico

2-1. *Talk show*

2-2. Concurso

2-3. *Reality show*

2-4. Transmissão desportiva

2-5. *Video-clip*

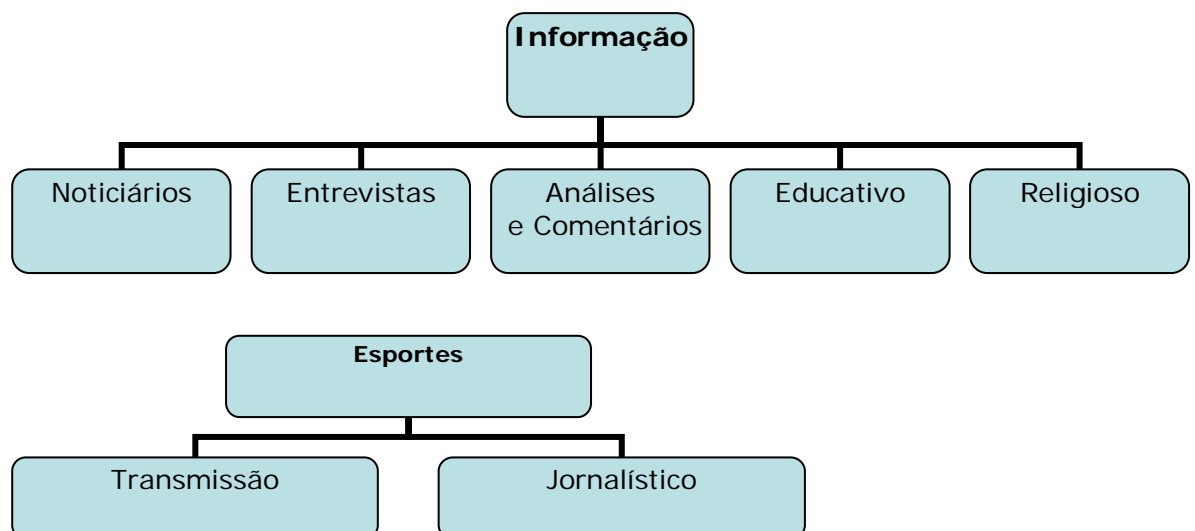
## 3. Gênero Ficcional- Modo da ficção

3-1. Filme de ficção

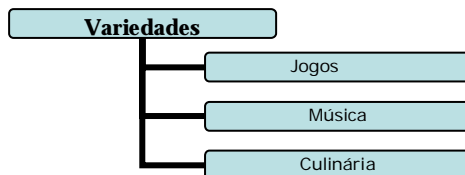
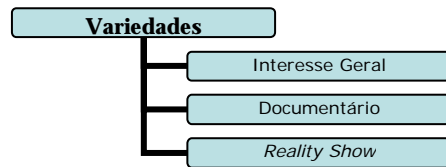
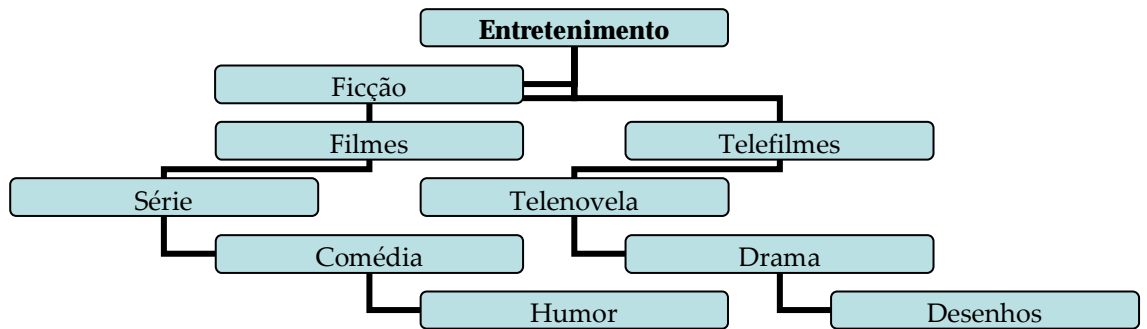
3-2. Série e telenovela

3-3. *Sitcom*

3-4. Publicidade







A tabela tende a se expandir, segundo os critérios utilizados por pesquisadores, pela rotina televisiva e pela complexificação técnica entre os formatos. A mistura está patente no nome de alguns gêneros:

- docudrama: “reconstrução e dramatização dos acontecimentos reais, interpretados pelos seus próprios protagonistas reais” (González Requena, 1988: 96);

- docutainment: (entretenimento documentário) programas de estilo de Animal Hospital, com estrutura de novela de fatos reais e destinada ao público feminino. Na Inglaterra, devido ao sucesso desse programa, surgiram os clones “Vets in Practice”. (Veterinários em Exercício). “Animals in Uniform (Animais de uniforme) e Pet Rescue (Resgate de Mascotes (Ellis, 2000: 32).
- Docusoap: denominação utilizada pela PBS para designar a série de quatro capítulos The 1900 house, onde uma família contemporânea viaja vicariamente no tempo. O objetivo era mostrar as mudanças radicais ocorridas na vida cotidiana ([http:// www.pbs](http://www.pbs));
- Infotainment (info-entretenimento), um coquetel de informação e entretenimento de assuntos pesados e pouco importantes, banais, escandalosos ou macabros, de argumentação e de narração, de tragédias sociais comunicadas em ritmo sincopado (de swing) ou de clipe, narradas como filmes de ação; é uma especialidade jornalística de conteúdo estritamente editorial (matérias jornalísticas), voltada à informação e ao entretenimento, que englobam temas como: arquitetura, artes, beleza, casa e decoração, celebridades e personalidades, chistes e charges, cinema, comportamento, consumo, credices, cultura, curiosidades, espetáculos, eventos, esportes, gastronomia, jogos e diversões, moda, música, previsão do tempo.
- Dramey: gênero emergente, que combina elementos semânticos de um (o drama) – como temas sérios, iluminação texturizada, locações múltiplas interiores e exteriores – com a sintaxe de outro (comédia) – a estrutura em quatro atos, práticas meta-textuais, repetições e réplicas agudas.

O *making of*, ou *back stage* que têm a ver com a necessidade de mostrar os bastidores, a cozinha de uma produção, seja ela cinematográfica, televisiva, de

vídeo-clipe, publicitária, documentária são considerados gêneros novos. Os limites entre ambos são ambíguos.

Com o jornalismo, procedimento semelhante foi adotado por pesquisadores que almejaram realçar a “nítida distinção” (*sic*) entre o universo real (jornalismo) e o ficcional (literatura/lazer), apontada por Groth. As listas abaixo flagram o esforço de pesquisadores como Beltrão, Melo, Chaparro.

Beltrão	Melo
<p><i>a) jornalismo informativo</i></p> <p>1. notícia</p> <p>2. reportagem</p> <p>3. história de interesse humano</p> <p>4. Informação pela imagem</p> <p><i>b) jornalismo interpretativo</i></p> <p>5. reportagem em profundidade</p> <p><i>c) jornalismo opinativo</i></p> <p>6. editorial</p> <p>7. artigo</p> <p>8. crônica</p> <p>9. opinião ilustrada</p> <p>10. opinião do leitor</p>	<p><i>a) jornalismo informativo</i></p> <p>1. nota</p> <p>2. notícia</p> <p>3. reportagem</p> <p>4. entrevista</p> <p><i>b) jornalismo opinativo</i></p> <p>5. editorial</p> <p>6. comentário</p> <p>7. artigo</p> <p>8. resenha</p> <p>9. coluna</p> <p>10. crônica</p> <p>11. caricatura</p> <p>12. carta</p>

Gênero COMENTÁRIO		Gênero RELATO	
<i>Espécies Argumentativas</i>	<i>Espécies Gráfico-Artísticas</i>	<i>Espécies Narrativas</i>	<i>Espécies Práticas</i>
Artigo Crônica Cartas Coluna	Caricatura Charge	Reportagem Notícia Entrevista Coluna	Roteiros Indicadores Agendamentos Previsão de tempo Cartas-consulta Orientações úteis



(1) INTERPESSOAL				
GRUPAL				
MASSIVA	Bibliográfica (livros e assemelhados)			
	Cinematográfica			
	Fonográfica			
	Televisiva			
	Videográfica			
	Cibernética			
	Radiográfica			
	Periodística (jornal e revista)	Jornalismo	Informativo	nota; notícia; reportagem; entrevista.
			Interpretativo	análise; perfil; enquete; cronologia.
			Opinativo	editorial; comentário; artigo; resenha; coluna; caricatura; carta; crônica.
			Diversional	história de interesse humano história colorida
			Utilitário	chamadas; indicador; cotação; roteiro; obituário.
		Propaganda	Comercial	avulsos; classificados encartes; calhau
			Institucional	empresarial; governamental; comunitária; corporativa; social; funerária.
			Ideológica	política; religiosa; ineditorial
			Legal	edital; balancetes; atas; avisos.
		Educação	Formal	apostilas; testes.
Informal	receitas			
Entretenimento	Ficção	HQs; contos; mini-contos; novelas; poesia		

			Passatempos	palavras cruzadas; charadas; horóscopo.
			Jogos	dama; xadrez.
Conjunto	Modalidade	Categoria	Gênero	Formato

JORNALISMO	Gêneros informativos	nota; notícia; reportagem; entrevistas; títulos; chamadas.
	Gêneros opinativos (totalmente subjetivos, com opiniões de colaboradores e editores)	editorial; comentário; artigo; resenha; coluna; carta; crônica.
	Gêneros utilitários ou prestadores de serviços	roteiro; obituário; indicador; cotação; campanhas; educacional (testes e apostilas); ombudsman.
	Gêneros ilustrativos ou visuais	gráficos; tabelas; quadros demonstrativos; ilustrações; caricatura; fotografia.
PROPAGANDA		comercial; institucional; legal.
ENTRETENIMENTO		passatempos; jogos; HQ; folhetins; palavras cruzadas; contos; poesia; charadas; horóscopo; dama; xadrez; novelas.

\*\*\*

Ao propor a diluição de fronteiras entre ficção e realidade exige-se do esquema acima alguns rearranjos. Como pensar a cobertura jornalística em programas considerados ficcionais? E na publicidade quando inserida acintosamente no meio de programas? E as novelas, que cada vez mais vêm tematizando assuntos em voga na sociedade? Por que ficção e realidade são as chaves que enclausuram o “real”, o “verdadeiro” nas trincheiras do continente informativo (jornalístico)? De acordo com Bucci,

os programas de ficção cada vez mais buscam sustentar-se em argumentos de realidade (tanto que, no Brasil, a telenovela é tanto mais presente quanto mais consegue propor uma síntese do imaginário nacional); quanto aos programas de

telejornalismo, estes precisam se adequar a uma narrativa mais ou menos melodramática (o andamento dos telejornais busca capturar o telespectador pelo desejo e pela emoção). Ou seja, ficção e realidade se invertem na (estética da) nova ordem. (2004: 41).

A tradição jornalística é tão apegada a esse ideal, que quando se aventa a possibilidade de se tratar os relatos como se fossem ficção (leia-se, fabricação) acionam-se os setores autorizados para tanto, nomeadamente os que se moldam, digamos, segundo os critérios da literatura. O *new journalism*,<sup>47</sup> corrente propagada pelo jornalista Truman Capote e iniciada por Trotsky, é o projeto estilístico que permite concessões. O gesto fundador de Capote foi a construção do perfil do ator Marlon Brando, publicado em 1956 na revista *New Yorker*. O título do perfil do astro foi *O duque em seus domínios*. Capote já tinha feito algumas incursões no mundo literário com o romance *Other voices, other rooms*.

A propósito, jornalismo e literatura sempre tiveram vasos comunicantes. Aliás, o embrião do jornalismo encontra-se na literatura. Segundo os relatos sobre o tema, crônicas, artigos, relatos de viagens e outros registros foram explorados por escritores como Charles Dickens, Ernest Hemingway, que cobriu a Guerra Civil espanhola e a Segunda Guerra Mundial, Euclides da Cunha, que cobriu a guerra de Canudos para o jornal “O Estado de São Paulo”; a cobertura rendeu, anos mais tarde, a publicação de *Os sertões*. Na lista incluem-se, ainda, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez e Norman Mailer. (cf. [www.igutenberg.org/newjorna.html](http://www.igutenberg.org/newjorna.html). Último acesso em 5 de agosto de 2006).

Além de Capote, Tom Wolfe e Gay Talese figuram como representantes do *new journalism*. Os dois foram contistas da revista “Esquire”. O excerto

---

<sup>47</sup> No Brasil, teve seus dias de glória na revista *Realidade* e no Jornal da Tarde dos anos 60, e, mais tarde, na imprensa alternativa, como a seção “Cena Brasileira” escrita com verniz literário no semanário *Movimento*, pelo repórter Murilo Carvalho. Em *Realidade*, ficou antológica a reportagem de José Carlos Marão sobre Conceição do Mato Dentro (MG), em maio de 1966.

abaixo nos ajuda a pensar a contraposição entre ficção e realidade no jornalismo:

O novo jornalismo, embora possa ser lido como ficção, não é ficção. É, ou deveria ser, tão verídico como a mais exata das reportagens, buscando embora uma verdade mais ampla que a possível através da mera compilação de fatos comprováveis. Capote, que na vida real era mexeriqueiro e mentiroso, admitiu que tomava certas liberdades com os fatos quando escrevia suas reportagens. Os “novos jornalistas” juravam que tomavam certas liberdades com a ficção e respeitavam os fatos, mas, como faziam algo como “reportagens psicológicas”, ousavam até transcrever o “pensamento” das pessoas com quem conversavam. Tento absorver todo o cenário, o diálogo, a atmosfera, a tensão, o drama, o conflito e então escrevo tudo do ponto de vista de quem estou focalizando, revelando inclusive, sempre que possível, o que os indivíduos pensam no momento que descrevo. (<http://www.igutenberg.org>). Último acesso, 5 de agosto de 2006).

Na cultura-mosaico que é a televisão, como disse Moles, não considero produtivo acomodar a análise do veículo à grade de programação, segundo a definição clássica dos gêneros. Pode-se até, para efeito de investigação, pensar num macrogênero (todos os enunciados televisivos resultantes do entrelaçamento entre som, imagem e escrita). Menos produtivo ainda é associar a dinâmica dos gêneros à mediação televisiva (é sobre o terreno da ficção e da realidade que se desdobra a magra contribuição dos gêneros para explicar a mediação).

Ainda resta dizer, ao final deste sobrevôo, considerando um ponto de vista prospectivo, que somente a aceitação do caráter inequivocamente discursivo da TV possibilita um significativo avanço em direção a temas candentes que vêm ocupando espaço no debate em torno do veículo na contemporaneidade. Levando em conta as questões que esse caráter antecipa, indago: que realidade e verdade pretende mostrar a televisão? Que tipo de prazer ela deseja proporcionar? Qual o conceito de informação que orienta a classificação dos programas? Como os textos-programa cumprem sua promessa

e criam laços identitários? São essas indagações que ordenam as análises dos programas escolhidos. Por essa via, acredito que terei possibilidade de realizar mais cabalmente as aspirações do trabalho.

**PARTE III**  
**NO DOMÍNIO DAS ANÁLISES**

**5**

**NARRATIVAS TELEVISIVAS: MÉTODOS, PROCEDIMENTOS E  
POSTURAS**

## 5.1 PRÓLOGO: O INÍCIO DE UM DIÁLOGO

*“Primeiro encontre, depois procure”*

COM A EPÍGRAFE ACIMA procuro esboçar o horizonte deste capítulo de análise; ela indica com que espírito vou proceder, digamos assim, à “instância prática” da tese, prefigurando o ambiente metodológico no qual a pesquisa se move. O empreendimento não é ir à procura daquilo que está soterrado sob camadas do indecifrável como meio de encontrar a chave explicativa do que faz *ficção* e *realidade* vetores indistintos no espaço televisivo (advirto: ela já foi encontrada). Tentarei verificar como alguns vestígios, parcialmente capturados por meio da *imagem*, do *som* e da *fala*, nos permitem observar o papel dos discursos televisivos, qual seja, de criadores e mantenedores de laços sociais a partir da mediação pelo olhar, independente dos gêneros nos quais estão abrigados.

O espaço da tela, emoldurado por *frames* em que brotam os discursos, é o lugar onde tentarei apontar um fluxo narrativo que é, essencialmente, ficcional. Na superfície luminosa, o olhar bate e ricocheteia liberando fagulhas do real que respingam na tela, ofertando-nos parcelas de verdade.

Anunciar antecipadamente que já se encontrou a causa, os motivos que suscitaram a produção desta tese pode soar ridiculamente exagerado, resultar numa inata aporia, numa contradição insolúvel: se já se sabe os motivos pelos quais o problema existe por que, então, levar a cabo a pesquisa? Confiança epistemológica absoluta? Presunção acintosa da pesquisadora? Desconsideração dos passos do fazer científico?

Muito pelo contrário, não almejo criar um abismo de incompreensão; o que quero pôr em relevo é que a hipótese inicialmente delineada na confecção do projeto de pesquisa foi orientada por uma *certeza*. Dizer certeza não é dizer verdade absoluta, mas *um meio dizer* sobre ela. Se nos detivermos por alguns



instantes nas discussões sobre epistemologia e ciência, veremos que isso é particularmente significativo. Gostaria de acentuar de forma mais fundamentada essa questão para tentar situar, mais precisamente, o *lugar de fala* de onde essa pesquisa emerge.

## 5.2 AS VIAS PROPOSTAS, OS CAMINHOS PERCORRIDOS

Normalmente, o método (caminho para ir em busca de algo) em que se erige um projeto de pesquisa é determinado pela instância epistemológica que molda as premissas do trabalho. Como o trabalho está sediado no campo das ciências da linguagem, quais seriam os caminhos a serem seguidos? Como estabelecer critérios para realizar a pesquisa? Quais as ferramentas que podemos utilizar a serviço da investigação aqui deflagrada?

De Descartes às discussões ditas pós-modernas, tomando como referência a ciência moderna, as tentativas de se descobrir as causas do mundo que temos diante de nós foram abusivamente marcadas por um conjunto de orientações e prescrições, muitas das quais foram transplantadas nos estudos da comunicação, com o fito de conquistar “o lugar ao sol” no mundo científico. A palavra objeto traz em sua raiz etimológica a tarefa de conhecer: as coisas devem ser colocadas (jeto) à nossa frente (ob), o que nos permite vê-las, olhá-las, tratá-las como decifráveis. Mas, não nos iludamos, causamos os efeitos que desejamos. (Quais as causas do discurso televisivo?). Como diria Saussure, “o ponto de vista cria o objeto”. O precedente estabelecido pelo lingüista genebrino conferiu plausibilidade a um antecedente: já somos, *per se*, orientados por uma crença. Gadamer também partilha do mesmo princípio de Saussure: empenhado em liberar o conhecimento das amarras epistemológicas, o filósofo da hermenêutica diz que compreensão implica sempre uma pré-compreensão que é, por sua vez, pré-figurada pela tradição determinada na qual vive o intérprete – e onde modela os seus juízos prévios.

Entre as críticas frontais à epistemologia moderna é suficiente, para a reflexão sobre novos/outros operadores metodológicos no campo da comunicação, aquela destinada à revisão do empreendimento fundacional, base da ciência moderna cartesiana, segundo a qual “uma disciplina rigorosa precisa verificar as credenciais de todas as reivindicações de verdade. As descobertas teriam de ser aprovadas no teste”. (TAYLOR, 1995: 14). Segundo Taylor, essas críticas (de reconsiderar todo o esforço iniciado por Descartes) vem assumindo foros de uma nova ortodoxia. Para ele, é necessário saber o que exatamente superar da perspectiva epistemológica clássica. Uma das linhas-mestras que constitui a crítica ao modelo cartesiano assenta-se no tópico da representação.

Como se sabe, a ciência moderna fundamenta-se no princípio segundo o qual o conhecimento deveria ser visto como a representação correta de uma realidade independente, como a descrição interior da realidade exterior. Isso tem uma forte vinculação com a concepção representacional e a nova ciência, de cunho mecanicista. A mecanização do mundo solapou com a concepção tradicional ou aristotélica, que era participacional: “quando chegamos a conhecer algo, a mente (*nous*) forma unidade com o objeto do pensamento. Isso naturalmente não quer dizer que estes se tornem materialmente a mesma coisa, mas que mente e objeto são enformados pelo meio *eidos*”. (Id. Ibid.: 15).

Descartes considera que a ciência ou o conhecimento verdadeiro não consiste apenas numa congruência entre idéias da mente e realidade exterior. Se o objeto de minhas especulações vier a coincidir com eventos reais do mundo, isso não me dá conhecimento dele. A congruência deve advir de um método confiável, gerando uma confiança bem fundada. A ciência requer certeza, e esta só se pode basear na clareza inegável a que Descartes deu o nome de *évidence*. A confiança que se encontra na base de toda essa operação é a de que a certeza é algo que podemos gerar por nós mesmos, ao ordenar nossos pensamentos de maneira correta. Essa confiança é de certo modo independente do resultado positivo do argumento cartesiano em favor da existência de um Deus veraz, o

fiador de nossa ciência. O próprio fato da clareza ser reflexiva tende a aprimorar nossa posição epistêmica, desde que se entenda o conhecimento em termos representacionais. (cf. TAYLOR, op. cit.: 17).

Richard Rorty é crítico acerbo da linhagem representacional. No seu clássico livro *A filosofia e o espelho da natureza*, ele argúi que as discussões sobre a mente, o conhecimento e a filosofia têm sido dominadas, desde o século XVII, pela idéia da representação. A mente é usualmente comparada a um espelho que reflete a realidade; o conhecimento precisa lidar com esse reflexo. Opondo a filosofia “edificante” de Dewey, Wittgenstein e Heidegger à filosofia “sistemática” de Locke, Descartes, Kant, Russell e Husserl, o autor defende o abandono da procura de correspondências entre o *pensamento* (ou linguagem) e o *mundo*, bem como da idéia de uma filosofia centrada na teoria da representação.

Tais críticas e relativizações nos liberam de uma ortodoxia metodológica, que vê no ideal de representação, em estreita aliança com o empirismo, uma via privilegiada para se alcançar o domínio da verdade, salvar as pesquisas do mar revolto da incerteza (a comunicação é considerada uma ciência[*sic*] empírica), libertá-las da “rígida dependência empírica aos fatos” (SODRÉ, op. cit.: 239), nos dar a prova cabal para a comprovação de nossas hipóteses. O que tais anotações têm a ver com esta tese?

A digressão torna-se necessária porque uma das conseqüências dessas exposições respinga no *modus operandi* do trabalho, visto que não será subserviente da empiria, ainda que dela se sirva: as análises não cumprirão, rigorosamente, as etapas previstas para a pesquisa empírica, em que os dados de amostragem, habitualmente vastos em termos numéricos, são dissecados exaustivamente à luz de critérios pré-determinados estabelecidos pelas regras de cientificidade. Explico-me: para as intenções da tese, não importa o levantamento exaustivo de programas (já que os discursos se repetem), mas assinalar as causas que provocam as narrativas televisivas diárias: “é pelas

conseqüências do dito que se julga o dizer. Mas o que se faz do dito resta aberto”. (LACAN, 1985: 26).

Além das observações dos teóricos acima referidos, as contraposições advindas de vários flancos nos encorajaram na procura de outros modos e possibilidades de atuar metodologicamente no campo da comunicação. Ao puxarmos referências no terreno da pesquisa científica, somos amparados por um exército combativo. Entre elas, destaco as observações argutas de Karl Popper. Em *Lógica da pesquisa científica* (1972), Popper arrola algumas questões, de acordo com ele, problemas cruciais para a pesquisa científica:

Um cientista, seja teórico ou experimental, formula enunciados ou sistemas de enunciados e verifica-os um a um No campo das ciências empíricas, para particularizar, ele formula hipóteses ou sistemas de teorias, e submete-os a teste, confrontando-os com a experiência, através de recursos de observação e experimentação. (1972: 27).

Para o filósofo da ciência aí reside, nas etapas de teste e experiência, um desafio espinhoso a ser superado pelos pesquisadores, pois as ditas ciências empíricas caracterizam-se pelo fato de “empregarem os métodos indutivos (uma inferência, caso ela conduza de enunciados singulares, também denominados enunciados particulares), tais como descrições dos resultados de observações ou experimentos, para enunciados universais, tais como hipóteses ou teorias”. (Id. Ibid.: 73).

O autor contesta, com veemência, o fato de haver justificativa no inferir enunciados universais de enunciados singulares, independentemente de quão numerosos sejam estes; com efeito, qualquer conclusão colhida desse modo sempre pode revelar-se falsa independentemente de quantos casos de cisnes brancos possamos observar, isso não justifica a conclusão de que todos os cisnes são brancos. Ele questiona ainda o fato de a validade ou a verdade de enunciados universais serem pautadas na experiência:

Muitas pessoas acreditam, com efeito, que a verdade desses enunciados universais é conhecida através da experiência; contudo está claro que a descrição de uma experiência – de uma observação ou do resultado de um experimento – só pode ser um enunciado singular e não um enunciado universal.

Para Popper, o mais sério problema que o método indutivo acarreta concerne à falta de demarcação: “minha resposta a tal objeção é a de que a razão principal de eu rejeitar a lógica indutiva consiste, precisamente, em ela não proporcionar conveniente sinal diferenciador do caráter empírico, não-metafísico, de um sistema teórico; em outras palavras, consiste em ela não proporcionar adequado critério de demarcação”. (Id. Ibid.: 35).

### 5.3 UM ALERTA PARA A COMUNICAÇÃO

Em vista dessas advertências, assumo uma atitude de indisciplina, que tem uma certa dosagem de um dos princípios de Feyerabend, autor de *Contra o método*:

(...) a convicção de que o anarquismo, ainda que talvez não seja a mais atraente filosofia política, é, com certeza, um excelente remédio para a epistemologia e para a filosofia da ciência. (...). A história está cheia de ‘acidentes e conjunturas e curiosas justaposições de eventos’ e demonstra-nos a ‘complexidade da mudança humana e o caráter imprevisível das conseqüências últimas de qualquer ato ou decisão dos homens. Devemos realmente acreditar que as regras ingênuas e simplórias que os metodólogos tomam como guia são capazes de explicar tal “labirinto de interações? (2007: 31-2).

A anarquia proposta por Feyerabend não significa, em nosso caso, desprezo pela metodologia, mas sim um outro patamar de diálogo com a herança do saber científico: “ou seja, no que diz respeito à ciência da comunicação social é imperativo que se ouse romper com a metafísica (aristotélica) dos fatos observáveis, onde a indução empirista – gerada pela tradicional dicotomia entre teoria e observação – tem tentado aprisionar toda a amplitude do real. Ousar romper, por exemplo, com formulações como a do

filósofo Teilhard de Chardin quando escrevia que “é mau para as ciências ter mais idéias do que fatos”.<sup>48</sup> (SODRÉ, op. cit.: 241).

Algo nos desafia nessa afirmação de Sodré, provocando-nos a desestabilizar modelos subservientes à quantificação excessiva dos fatos. Proceder dessa forma exigirá, talvez, um rigor redobrado, como aquele descrito por Bourdieu em *O ofício do sociólogo*, onde adverte que a relatividade do conhecimento do sociólogo não justifica o total relaxamento, a demissão, tampouco o laxismo. Trata-se de um rigor que, segundo ele, se alinha à aposta de Pascal num Deus Escondido, de existência incerta e demonstração improvável, mas que, apesar disso ou, melhor, por isso mesmo, requer uma profissão de fé mais ousada e mais radical, nem sempre alcançada.

As justas advertências nos fazem pensar. Como poderemos sair dos incômodos da supremacia da verificação minuciosa do mundo das coisas como correspondente da verdade, se o conhecimento - visto como um significante - não recobre o seu referente, mas apenas aparece como construção de seu objeto, aproximativo, sem realização plena (daí nunca haver tempo para a última palavra)? Como os estudos da comunicação poderão ser mais inventivos e criativos, aderindo a operadores metodológicos menos estéreis? Existiriam rotas de fuga capazes de nos conduzir para outras formas de investigação?

Palmilho algumas iniciativas que podem ser consideradas modelares. O historiador Carlo Ginzburg aventurou-se na construção do paradigma de um saber indiciário, um método de conhecimento vertebrado pelas minúcias, pelos detalhes, mais do que pela dedução. A famosa frase “Deus está no particular” sintetiza o método de Ginzburg. Alberto Manguel, no romance *O amante detalhista*, procede de maneira similar a Ginzburg: o homem apaixonado, um pintor do início do século XX, se compraz com os detalhes diminutos de sua

---

<sup>48</sup> Eugênio Bucci apresenta “mais idéias do que fatos” em sua tese de doutorado, *Televisão objeto: a crítica e suas questões de método*, o que engrandece as análises de TV: “é uma investigação teórica, sem nada de pesquisa empírica ou estudo de caso. Ao cercar o objeto, em teoria, ela o constrói”. (2002: 8).

amada, vistos de longe (frestas e fechaduras de porta) e constrói uma totalidade da mulher a partir dos vestígios que ele consegue rastrear.

Ginzburg é, assim, adepto do modelo conjectural ou hipotético abduativo, onde os indícios mínimos são reveladores de fenômenos mais gerais. Em Ginzburg, Peirce, Morelli, Freud e Sherlock Homes encontramos uma irmandade: semiótica, psicanálise, medicina e investigação policial edificam-se sobre os indícios, os sintomas, não captados pela indução, tampouco pela dedução:

o raciocínio sugerido por Peirce, a abdução, tem o mérito de levar em conta a possibilidade de interferência de qualquer lateralidade, e o fato de que sempre há algo que escapa ao regime de controle, mesmo na observação. A abdução é a única operação lógica que apresenta uma idéia nova, pois a indução nada faz além de determinar um valor, e a dedução meramente desenvolve as conseqüências necessárias de uma hipótese pura. (GOMES, 2001: 32).

É igualmente legítimo, e terapeuticamente mais salutar para o futuro da metodologia da comunicação, adotar um espírito inventivo, traçar outras rotas de análises. Como, então, depreender algumas idéias diretoras dessas orientações? Pelas possibilidades que o campo das ciências da linguagem oferece, a resposta tem extensão indefinida. No entanto, assinalo que é a trajetória sinuosa dos significantes que nos interessa, concernente, extensivamente, à própria trajetória do homem. Segundo Lacan:

O homem, porque é homem, é posto em presença de problemas que são, como tais, problemas de significantes. O significante, com efeito, é introduzido no real por sua própria existência de significante, porque existem palavras que se dizem, porque existem frases que se articulam e se encadeiam, ligadas por um meio, uma cópula, da ordem do por que ou do porque. (1985: 3).

As lições trazidas por algumas disciplinas como semiótica, psicanálise, antropologia e lingüística - complexo disciplinar que propôs perceber indícios, rastrear sintomas: para resolver “o enigma, deve-se encontrar as regularidades,

esta é a base do método indiciário, abduativo, proposto por Pierce: o encontrar regularidades só é possível na diacronia das repetições, na estrutura como recorrência dessa falta” (GOMES, op. cit.: 33). São dessas repetições que irei me ocupar grandemente nas análises dos programas televisivos; ao encontrar a “fórmula” das repetições, arrisco achar alguns arranjos inéditos. Assim, me aproximo do postulado indiciário, cujo fundamento baseia-se na idéia de que vai haver sempre um resto de inapreensibilidade, sem cair no desassossego de tentar dar respostas lineares às insolúveis questões que a TV reiteradamente traz à tona. Onde os esforços da tradicional concepção racionalista vêm precariedade, ameaça, fragilidade, podemos avistar foco de criação, motor. O germe da incerteza contagia toda e qualquer investigação, sendo dela parte constitutivo.

Uma atitude plausível é considerar que não podemos ter a pretensão de “desvendar a universalidade do sentido” (Foucault, 1999: 20), o que corresponde a dizer que não trabalharemos à procura da chave total dos significados dos programas televisivos. Se assim o fizesse estaria caindo numa fantástica armadilha, pois os signos vivem à procura de significados que expiram, perdem a validade no momento em que são encontrados, eis a sua tragédia, lembra Baumann. (2003). O significado é transitório, ele muda ao sabor dos tempos (temos ramos e ramos de exemplos: os diagnósticos da ciência médica que se alternam cada vez mais em velocidade galopante).

O processo de construção de sentidos é revestido por um jogo imprevisível e instável em que entram em cena disputas, possibilidades, combinações, exclusões. *A fortiori*, quando o sujeito absoluto, cartesiano, proprietário de discursos dá lugar ao sujeito errante, dividido, fundado na e pela linguagem, não temos como abandonar a idéia da existência de um assujeitamento em que o discurso inscreve e aloja o sujeito na sua estrutura e não o inverso; essa condição inexorável faz com que algo escape, fique sempre de fora daquilo que é possível de apreensão e classificação. Uma ilustração



exemplar é a análise do clássico conto de Edgard Poe, *A carta Roubada*, no Seminário 11, de Lacan.

Em um insistente jogo de procura pela carta, narrado pelo conto, o psicanalista francês nos mostra que esse jogo permite observar que o deslocamento do significante determina o sujeito em seus atos, em seu destino e ninguém poderia escapar a essa lei. Para Lacan, o importante não é o sumiço da carta, mas o lugar que os personagens ocupam determinado pelo significante. A supremacia do significante, nos deixa um ensinamento fundamental: o homem é habitado e transformado pelo significante, por mais que efetue uma análise criteriosa, sempre ela será deficitária. Ou dito de outro modo, na letra de Kristeva, ao falar nós somos falados.

#### 5.4 PROTOCOLO DE LEITURA

Essa leitura só é possível porque, apesar das enunciações serem evanescentes e fugidias no sentido de não nos mostrarem o conjunto das formações que lhes deram origem, todo enunciado, conforme considera Pêcheux, “é lingüisticamente descritível como uma série de pontos de deriva possível oferecendo lugar à interpretação”. (1997: 53). Em nome desse *lingüisticamente descritível* o protocolo de leitura<sup>49</sup> aqui adotado é entendido como um procedimento de análise que não se pretende fechado,<sup>50</sup> mas que resiste à tentação da *letra* no seu acolhimento interno como forma de análise. (A concepção estruturalista *stricto sensu* sofreu com essa crença). Isto é, o contrato de leitura entre a análise e os programas procura sustentar-se em elementos

---

<sup>49</sup> Deve-se a expressão a Jacques Derrida. Para ele, necessitamos de protocolos de leitura, apesar de nenhum deles o satisfazer até então. Utilizo o termo para fazer referência aos modos de apreensão dos procedimentos metodológicos.

<sup>50</sup> Debruçando-nos sobre as categorias teóricas arroladas sobre a temática (o discurso e sua possibilidade de análise) tal procedimento metodológico se justifica, pois nos daremos conta de que elas perfazem um arco em que o discurso é tomado, inicialmente, como estrutura fechada, passando por várias cobranças e reflexões, chegando a um ponto em que se rearticula com outras propostas, tais como aquelas tributárias de sua vinculação com a História.

teóricos em convergência com a materialidade discursiva dos textos, na sua possibilidade sociohistórica, na sua construção imagética, cenográfica e musical tentando habitar o lugar em que a enunciação emerge nesses programas. Nesse sentido, a base metodológica que aqui se toma como referência está alicerçada em alguns pressupostos da *semiótica narrativa* e da *teoria narrativa*. Estarei me movimentando sobre uma estruturação móvel do texto a partir de um certo número de disposições operatórias: observar o regimento interno das narrativas televisivas, sem a ilusão de que ele encerra o seu próprio sentido, o que me faz alargar tal procedimento para outras contribuições que fornecem pistas para a execução do trabalho, a exemplo da *análise textual*, que é de não “reconstituir a estrutura do texto, mas seguir-lhe a estruturação”. (BARTHES, 1977: 39).

Operar as análises sob a ótica dos significantes é tirar os estudos sobre a mídia, e a nós, do cativeiro que nos aprisiona, visto que nos aproxima do coração televisivo, daquilo que faz pulsar as narrativas tecidas diuturnamente pelo veículo. Para fazer jus ao objeto de pesquisa, parto da técnica do zoom: a largada será dada de uma tomada ampla da pergunta que ordena a produção desta tese, sobre um espaço documental que a ultrapasse, mas sem dela desviar os olhos e, assim que possível, fechar progressivamente o ângulo da objetiva sobre ela. Jorge Luis Borges já teria dito que os grandes problemas já foram pensados, de modo que a proeza do tempo é a de levar o ser humano a incansavelmente recolocá-los sob novas e mais alargadas entonações.

Até o momento cultivo a idéia de que as análises sobre televisão precisam conhecê-la por dentro, notá-la a partir de sua estrutura significativa, porquanto a TV se tornou o que se tornou por se ajustar como uma luva a uma demanda contemporânea, como frisei no segundo capítulo: ela coroa um projeto já definido com as máquinas de imagens mecânicas (fotografia e cinema), indo mais longe que esses dois dispositivos imagéticos, pois conseguiu satisfazer, como um braço forte da indústria cultural, as mudanças que se desenhavam na sociedade contemporânea, em que a busca de expressividade

em que tudo se quer ver estampado na superfície do mundo, na ênfase do gesto, no trejeito do rosto, na eloquência da voz. Tudo isso envolve uma pedagogia, como lembra Xavier, “em que nosso olhar é convidado a apreender formas mais imediatas de reconhecimento da virtude ou do pecado” (2003: 39). Daí a procura de outros modos de investigação que sejam capazes de dar conta dos processos mais profundos de sua realidade específica: a promoção de vínculos, a instauração de laços sociais. Insistimos: as pesquisas consuetudinárias estão, em sua maioria, atreladas a metodologias exógenas (lógica do mercado e da economia, da psicologia do receptor, do poder do emissor).

Recuperando as perguntas no final do capítulo anterior, desfiarei, como uma criança, uma interminável sucessão de por quês (por que as vinhetas são construídas desse ou daquele modo? Por que a voz dramática do(a) apresentador(a) em determinadas situações? Por que Fátima Bernardes e William Bonner, por vezes, parecem mais atores do que apresentadores?). Tudo isso, podemos dizer a princípio, são platitudes. Mas, considero por ora que não: as perguntas aparentemente ingênuas que as crianças fazem, com um olhar espantado, revelam que elas, as crianças, vêem algo que o adulto cessou de ver. Como relatado em várias obras, Pablo Picasso costumava adotar como bússola, guia de sua pesquisa, o olhar que tinha sido dele aos dois anos. O olhar do pintor implica em reencontrar uma inocência que autoriza, graças às ausências de mediação pelo saber, a idéia de um frescor inaugural do espírito livre dos preconceitos trazidos com o saber.

Como o adulto de olhar viciado, acostumamos-nos com a música de abertura do *Fantástico*, parecemos não escutar os fundos musicais que acompanham algumas reportagens/narrativas televisivas, tampouco ficamos atentos aos recursos de imagens... Todos esses “modos de ser” da narrativa televisiva *fixam o hábito* da assistência dos programas televisivos, nos tornam espectadores, visitantes, alguns moradores permanentes, de um mundo que, ao

que tudo indica, tornou-se telefágico, emoldurado pela tela. As perguntas rotineiras visam suturar os buracos de um tecido de coisas, lançar um feixe de luz que, aclarando algo, conserva sua origem na obscuridade. Antes de chegar lá, um último desvio.

### 5.5 TATEAR, CAÇAR, CONJECTURAR: A DIFÍCIL BUSCA DA COMUNICAÇÃO

ESPERO TER DITO O SUFICIENTE ACIMA para justificar o caminho metodológico da tese. No amplo painel das ciências empíricas, os estudos da comunicação procuram seu lugar. As diversas teorias, de acordo com o que foi explanado no primeiro capítulo, vislumbraram vários modos de pensar os “fenômenos comunicacionais”, inflacionadas por um vasto receituário que procura orientar pesquisadores em *como* analisar os produtos midiáticos. Não é incomum se cair na tentação de fazer um buquê com todas as flores que se encontra no jardim da pesquisa comunicacional, bordejando o campo.

Se as discussões sobre o estatuto teórico da comunicação provocam um agigantamento do campo, como atesta Sodré (2001: 273), os procedimentos metodológicos que dele decorrem igualmente são tema de perspectivas controversas. As tentativas de criação de cânones metodológicos são assombradas permanentemente por alguns fantasmas. Para fincar a comunicação no universo das ciências humanas, pesquisadores vêm agonisticamente tentando delinear um escopo metodológico que a ela seja peculiar. Iniciada entre os anos 20 e 30, com o paradigma de Lasswell, a metodologia da comunicação foi orientada por uma visão fragmentada e parcelar do processo de comunicação (emissor, canal, mensagem e receptor) (cf. Lopes, 2001).

A cada elemento desse processo uma especialização (estudos do emissor foram vinculados à economia política; os estudos do canal, associados à análise tecnológica; as análises da mensagem assentaram-se na lingüística; as investigações sobre o receptor transferidas para os campos da sociologia, da

psicologia ou da antropologia). O emissor, o “todo poderoso”, corresponderia a instituições, fundadas sob a lógica do mercado, manejadas por pessoas especializadas; o receptor, grupo numeroso, heterogêneo e disperso (e normalmente o mais frágil); o canal recobriria os recursos tecnológicos, a mensagem concerne aos conteúdos simbólicos. Lopes traça uma linha do tempo para os estudos comunicação, disposta da maneira abaixo:

- 1 Década de 50: implantação do mercado cultural: pesquisas funcionalistas baseadas em métodos quantitativos de conteúdo (dos meios, principalmente imprensa); de audiência (IBOPE e MARPLAN) e de efeitos (sondagens de atitudes e motivações);
- 2 Década de 60: bases industriais do mercado cultural - Pesquisas funcionalistas descritivas com base em métodos comparativos (CIESPAL) e de estudos de comunidade (difusão de inovações), dentro da linha de pesquisa de Comunicação e Desenvolvimento; Primeiros estudos críticos sobre indústria cultural através da teoria da escola de Frankfurt (temática da manipulação), com metodologias mais qualitativas;
- 3 Década de 70: consolidação do mercado cultural – Pesquisas funcionalistas descritivas sobre políticas de comunicação nacionais e internacionais (Comunicação Política); pesquisas críticas sobre indústria cultural com temáticas da manipulação, dependência e transnacionalização, com metodologia sócio-semiológica;
- 4 Década de 80: expansão do mercado cultural – pesquisas funcionalistas sobre aspectos sistêmicos da produção (técnico-profissionais) e da circulação da comunicação. (linhas de pesquisa: comunicação nas organizações, comunicação institucional, práticas profissionais); estudos críticos de modelos teóricos e esforços para elaboração de uma teoria e metodologia da comunicação latino-americana; pesquisas de forte influência gramsciana com metodologias qualitativas; diversificação das

temáticas: recepção, comunicação e cultura popular, tecnologias de comunicação, linguagens dos meios, comunicação e educação, ensino da comunicação

- 5 Década de 90: globalização do mercado cultural – pesquisas sobre tecnologias da comunicação e linguagem dos meios, revisitando teses McLuhianas; modelos de pesquisa interdisciplinar e qualitativa, principalmente em estudos de recepção, etnografia de audiência e de ficção televisiva; (Id. Ibid.: 45).

O esquema proposto por Lopes possui a virtude pedagógica de inventariar as pesquisas desenvolvidas na área da comunicação ao longo dos anos, mas algo fica claramente de fora na sua sistemática classificação. É escusado dizer que as teorias não sucedem umas às outras em progressão linear, ainda que não tenha sido essa a intenção da linha traçada por Lopes. Os vestígios e reminiscências provocam a renovação do já estabelecido, do já pensado, sem fazer das teorias velhas automóveis jogados em depósito de ferro-velho. Ao insistirmos em apontar que habitualmente os estudos da comunicação, especificamente os de televisão, falam pouco de televisão<sup>51</sup> (se nos for permitido o oxímoro), não queremos imprimir “sobretons evolucionistas darwinianos”, como diz Stam (2003), instaurando competição de qual teoria deverá prevalecer, mas operar mudanças de ênfase – motor da construção do conhecimento.

---

<sup>51</sup> A tese de Bucci é um bom exemplo de que falar sobre televisão não corresponde, necessariamente, a uma vinculação direta aos seus programas. Quando afirmo que tais estudos falam pouco do veículo, estou sinalizando para a fragilidade que eles apresentam em pensar as questões sociais, políticas e econômicas a partir da própria TV e não o contrário.

## 5.6 NEM TANTO AO MAR, NEM TANTO A TERRA: QUAIS AS POSSIBILIDADES METODOLÓGICAS DE SE ANALISAR A TELEVISÃO?

Em meio à espinhosa discussão sobre os rumos científicos e metodológicos da comunicação, os estudos de televisão parecem ficar à deriva. A heterogeneidade discursiva do material televisivo parece tornar ainda mais embaraçosa uma tomada de posição metodológica que seja pacífica. Inapelavelmente, um primeiro problema se impõe: as inevitáveis queixas de todo pesquisador do veículo repousam sobre a sobreposição de significantes, traço que confere diferença substantiva à TV em relação a outros meios. Freitas parte do entendimento de que pensar a televisão tem como contrapartida a “forma própria dessa mídia, no qual se encavalam: sons, imagens, falas e inscrições escritas”. (1999: 2). Na tentativa de oferecer modos de análise, ela questiona: “como estabelecer sobre o princípio da determinação da função do significante, uma hierarquia que permita a fixação de prioridades, frente à sobreposição dessas materialidades distintas nas emissões televisivas?” (Id. Ibid.: 2).

Em Arlindo Machado encontramos uma reclamação comum: “Enquanto filmes e romances são unidades relativamente discretas, os programas de televisão são objetos muito mais diversificados, quando não mais complexos e, nesse sentido, mais difíceis de analisar”. (2007: 1).

Ora espelhando-se nos estudos sobre cinema no que tange à análise do filme, ora anexando-se às pesquisas das mídias em geral, as investigações dos programas televisivos ainda padecem com a falta de território próprio sobre o qual o pesquisador possa encontrar sustentação, tateando em vários departamentos disciplinares uma metodologia coerente. Muitas propostas foram elaboradas com o objetivo de transpor esse imbróglio.

França, ao analisar os programas populares de TV,<sup>52</sup> pondera que a análise do veículo avançou significativamente sob diversos aspectos. Para ela, um dos mais importantes foi a superação da fase de saber “o que a televisão faz à sociedade”, da concepção maniqueísta e totalizadora, abrindo caminho para estudos que oscilam na análise do produto (mensagem ou forma discursiva) ou da audiência (condições de recepção), atentos aos diferentes papéis que ela desempenha. (cf. FRANÇA, 2005: 89). O progresso não isenta a autora de fazer reconsiderações em torno dessa nova/outra perspectiva, porque segundo ela:

Alguns excessos, no entanto, foram cometidos nesse caminho: uma linearidade ao inverso, um ênfase excessiva no receptor, uma valorização indiscriminada dos usos, assim como uma fragmentação da abordagem e uma sociologização dos estudos de recepção em detrimento da apreensão do processo e do próprio enfoque comunicacional. (Id. Ibid.: 90).

Acedo às críticas formuladas por França, embora não caminhe com ela em todo seu trajeto. Se é inegável que as pesquisas televisivas conseguiram se livrar do espartilho que as asfixiava, igualmente verdadeiro é o fato de que elas palmilharam “o caminho das mediações direcionado estritamente para o lugar da recepção e para o contexto cultural – com freqüência desviando-se da comunicação”. (Id. Ibid.: 93).

Desenha-se com esses avanços e mudanças de enfoque na pesquisa televisiva, perspectivas que parecem gravitar nos extremos. Pesquisadores da área, incansavelmente, procuram um substrato metodológico que seja apropriado: onde buscar a globalidade, a apreensão do processo, o confronto das partes? O que é analisar uma relação, ou a dinâmica relacional que reposiciona os elementos de um processo e confere a singularidade daquela situação ou fenômeno? (Id. Ibid.: 92).

---

<sup>52</sup> O artigo versa sobre uma pesquisa em andamento denominada Problemas metodológicos e conceituais na análise de programas populares de TV. In.: CAPPARELLI, Sérgio, SODRÉ, Muniz & SQUIRRA, Sebastião. *A comunicação revisitada*. Porto Alegre: Sulina, 2005.



A agonia foi sentida antes pelo primo-irmão da TV: o cinema. Raymond Bellour propôs<sup>53</sup> uma espécie de sub-disciplina voltada a um estudo mais aprofundado e mais rigoroso dos filmes enquanto entidades singulares, de modo a superar a mera descrição ou a mera opinião sobre um trabalho cinematográfico.

Para o autor, a maturidade que o cinema atingira na década de 70 o tornou titular de uma proposta metodológica consistente, superando a práxis da crítica de cinema, normalmente marcada pelo impressionismo. Ainda segundo Bellour, a análise do filme poderia “se beneficiar das últimas conquistas da semiótica, dos estudos culturais, da psicanálise ou das ciências cognitivas para propor uma nova forma de abordar os filmes.” (2007: 14). Machado inspira-se na proposta de Bellour, e afiança ser possível a busca de “métodos mais precisos de análise de programas, que possibilitem resultados mais densos em termos de compreensão da real capacidade da televisão dialogar com o mundo em que está inserida. Por razões diversas relacionadas com as estratégias das especialidades que buscam entendê-la, a televisão produziu pouca reflexão analítica...” (Id. Ibid.).

O problema torna-se ainda mais embaraçoso caso retrocedamos para a hipótese do trabalho, que considera que a televisão costuma extinguir os limites entre os programas, ou inserir um programa dentro do outro, a ponto de tornar difícil a distinção entre um programa ‘continente’ e um programa ‘conteúdo’. Raymond Williams recusa o conceito estático de programa, por considerar que

---

<sup>53</sup> Wilson Gomes, professor da Faculdade de Comunicação Social (FACOM) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), empreendeu pesquisa sobre a construção de um aporte metodológico para a análise de TV. Além de pesquisadores da área, as tentativas de construção de um referencial teórico-metodológico para o estudo do veículo vêm despertando o interesse de profissionais e pesquisadores de outros departamentos disciplinares, expressamente da educação. O interesse mais geral é suscitado pelo fato de que num mundo marcado por uma profusão de textos, como o nosso, o televisivo ocupa papel de destaque. Vivemos hoje, como lembra Maingueneau, imersos em uma profusão de textos tão efêmeros quanto invasores, a exemplo dos panfletos, jornais, cartazes, guias turísticos, malas-diretas de propaganda etc. (2000: 11).

na televisão não existem unidades fechadas ou acabadas, que possam ser analisadas separadamente do resto da programação. Para ele, mais do que de programas, a TV se faz de fluxos, em que os limites entre um segmento e outro não são mais considerados tão marcados com em outros meios.

Mesmo sofrendo críticas (Machado, por exemplo, considera que o conceito de fluxo empastela toda a produção televisiva num caldo homogêneo e amorfo), concordo com o conceito de fluxo instituído por Williams, porque permite observar a televisão como um acervo de trabalhos audiovisuais, cujo denominador comum é a prodigiosidade de narrar. As distinções, a meu ver, inexistem nesse patamar, o que tentarei demonstrar no próximo capítulo.

# **6**

## **PROGRAMAS TELEVISIVOS: FLUXO NARRATIVO NAS VIAS DA FICÇÃO E DA REALIDADE**

## 6.1 MATERIALIDADES DISCURSIVAS: VERBAL, IMAGÉTICA E SONORA

Todo o percurso anterior se impôs como forma de balizar as análises que aqui serão empreendidas. O *como* analisar nos impeliu na trilha de um percurso que justifica determinadas tomadas de posição no momento da faina analítica. Concebemos as narrativas televisivas como um sistema de escritura, entendido como o processo pelo qual a cena do enunciado é montada por meio da fala, da imagem e das inscrições sonoras. *Cena*, *encenação* e *montagem* são expressões que revelam a perspectiva adotada. Tal concepção não pretende pôr o processo (profissional) de feitura dos relatos televisivos numa saia justa, reduzi-los a simples engodo, rebaixá-los à brincadeira de criança, fazer troça dos empenhos dos profissionais do texto e da imagem, mas vê-los como a trama urdida do Imaginário que constrói um *quadro comum de referência*, alicerce que sustenta a estrutura do *como* “fazer televisão”. A propósito, o “como fazer” é cada vez mais celebrado pela neotelevisão, por meio do *making of*, cuja aguda valorização do “processo em andamento”, do roteiro, da exposição do bastidor, impacta sobre as noções de tempo e espaço televisivos.

Como vimos insistindo, esse *como* “fazer televisão” liga-se irremediavelmente aos modos contemporâneos de o homem se relacionar orquestrados pela cena da imagem (assim como foi o melodrama no século XVIII, o teatro no século XIX e, posteriormente, o cinema). Todo o esforço volta-se, então, para demonstrar que a lógica de articulação da *fala*, da *imagem* e do *som* compõe uma sintaxe que possui uma afinidade secreta com o estrondoso sucesso televisivo, conquanto todas as mídias procedentes.

Estamos mais próximos da hipótese do trabalho, anunciada sob inumeráveis formas ao longo dos capítulos. Como fazer as conjunções entre os operadores (técnicos) de construção da narrativa televisiva com aquele que tem sido o grande tema – o da mediação – que o veículo plantou nos estudos sobre as mídias? Desde que a tela televisiva fincou raízes nos espaços domésticos, ao que parece muito profundas, essa questão não cessa de nos interpelar. E ainda,

como sustentar as indiferenças entre o ficcional e o real televisivos? Esta última pergunta não é inteiramente separada da primeira.

Estabeleci um *protocolo de leitura* que almeja visitar os bastidores da cena televisiva, que, como todo bastidor, deixa escapar, no palco, certos modos de composição da cena. Os vestígios e marcas poderão ser percebidos na superfície da tela, iluminada por traços (de enunciação) que nos deixam amarrados ao que jorra no écran.

Três balizas, formuladas em Barthes, orientam o nosso trajeto: *elementos* da teoria (reflexão teórica já empreendida); *domínios* (propostas de análise sinalizada pelo patrimônio teórico); e *análise* (experimentação do método, levando em conta os traços de enunciação: palavra, imagem, dispositivo sonoro, cenografia). Desta feita, a análise se assenta sobre: o discurso verbal, o imagético e o sonoro.

## 1) **A LETRA, O DISCURSO (VERBAL)**

Em virtude da tradição teórica já consolidada a respeito do tema, não dispensarei a esse item explicações detalhadas. Anuncio, apenas, que nele me ocuparei em apontar os vestígios dos textos, antes falas (observação dos elementos dos textos e das suas marcas lingüísticas).

## 2) **A IMAGEM, O (OUTRO) DISCURSO**

Para além de recursos da fala procuro me apoiar nos recursos visuais (em movimento e ao vivo) – elemento distintivo dos enunciados televisivos. Se a imagem é uma mensagem visual composta de diversos tipos de signos isso nos permite considerá-la como uma linguagem, como uma ferramenta de expressão e comunicação, conforme considera Joly. (1997: 27). Parafraseando Deleuze podemos formular as seguintes questões: “o que há para ver na imagem? O que impulsiona o desejo de ver mais, de ver através? (1992: 88). E formulando as minhas próprias indagações: Como a imagem

institui os programas aqui analisados? Como ela é produzida de tal sorte que seja considerada soberana, como testemunha autorizada porque ocular dos fatos captados pela lente? Uma vez que a imagem na qual estou lidando é a imagem em movimento, qual a sua dinâmica de produção? Na esteira dessas considerações questiono: o que *representa/apresenta* a imagem televisiva? Quais os seus mecanismos de produção?

No que tange ao jornalismo, adianto que o seu labor constitui-se, invariavelmente, como prática social que textualiza dada realidade, porque dela empreende uma leitura de mundo, daí a necessidade de impor-se, continuamente, como espelho do real.

Para Godard palavra e imagem são como cadeira e mesa: “se você quiser sentar à mesa, precisa de ambas”. (1997: 114). Na esteira da citação de Godard planejo articular texto e imagem produzidos pela televisão, realçando as estratégias discursivas por eles adotadas, mesmo levando-se em conta que a imagem assim como os textos alimentam-se a si mesmos, possuem características próprias. Postular uma articulação entre imagem e texto não resulta, portanto, numa relação de dependência, mas de completude (que não se alinha com a frase equivocada “uma imagem vale mais que mil palavras”) e coexistência.

O princípio que norteia esse item é o de que a imagem é um texto, uma narrativa que possui códigos próprios, leis e dinâmicas específicas, em suma, uma ortografia. Uma orientação primordial é a que considera que “as imagens mudam os textos, mas os textos por sua vez mudam as imagens”, resguardando as devidas particularidades de cada matriz discursiva. A esse modo, serão consideradas algumas funções, aparentemente, mecânicas como, planos de enquadramentos, manipulação do zoom, profundidade do foco, estratégias de proximidade e consentimento, posição do entrevistador e do entrevistado:

- ❖ Análise do discurso visual: descrição dos dispositivos imagéticos, processo de produção (narrador, zoom, profundidade de foco,

enquadramento, iluminação, edição etc.), contigüidade com o dispositivo pictórico e fotográfico;

### 3) O SOM, (MAIS UM) DISCURSO

O som agrega-se a esses dois tópicos (fala e imagem) e acaba por delinear a noção de cena que evocamos acima. Dispensamos a ele explorações mais extensas do que as que foram dedicadas aos itens precedentes pelo caráter novidadeiro que o dispositivo sonoro ainda possui para a maioria das pesquisas sobre TV. Ainda que seja explorado com certa parcimônia, ocupando um papel coadjuvante nos meios audiovisuais (pode-se dizer que o cinema avançou significativamente nesse particular), parto do entendimento que o som exerce uma função estrutural nas narrativas televisivas, como veremos a seguir.

Um lembrete: cabe o esclarecimento de que embora se esteja ciente de que a fita sonora seja composta por três grupos (falas, ruídos, músicas), a referência apenas à música e a outros tipos de ruídos enquanto elementos sonoros se dá aqui estrategicamente. Se formos tomar o conceito de som formulado por Wisnik que diz “o som é uma energia em forma de onda produzida pela vibração dos objetos” (1989: 43) o conceito ganha amplitudes, sendo capaz de recobrir outras modalidades sonoras que não apenas a musical.

Pela sua *expertise*, o cinema será o combustível para adentrarmos nas discussões sobre o universo sonoro, pois foram os cineastas que teceram discursos fundadores sobre a presença do som na veiculação de imagens. De mero acompanhamento (a atmosfera cinematográfica era criada pelos solistas do piano), passando pela função de abafar o barulho do projetor, o som é visto em Eisenstein, no clássico *Encouraçado Potemkin* (1925), na sua integração absoluta com a imagem, indo de encontro à criação da teoria do filme sonoro que se insinuava à época. Na década de 1920 um marco desponta no horizonte: o som passa a ser visto em sua expressão dramática, constituindo a sintaxe do meio, composto pela experiência ótica e acústica. Os estudos sobre o cinema,

fundamentalmente focados na imagem, com invariáveis comparações à imagem fotográfica e pictórica, passam a reclamar a presença do som como um dos elementos que constituem a vértebra da estrutura dos filmes.

Embora a presença física do som tenha se dado em 1927, o cinema já o demandava desde sua exibição inaugural. De um dispositivo que nasceu mudo, ou melhor, silencioso, – como lembra Deleuze –, ou surdo, – como apontou Michel Chion(1989) –, a “sétima arte” desde os seus primórdios pedia o falado. Como se costuma lembrar, a primeira projeção pública, *A chegada do trem*, dos irmãos Lumière, despertou a sensação de ritmo; os elementos visuais reativaram a lembrança do som do trem, do ritmo de suas rodas. Mas, como disse, apesar de sua presença imaginária na primeira exibição cinematográfica, o som começou a integrar o universo cinematográfico como auxiliar de segunda categoria. Ele era utilizado como uma forma de despertar a atenção do espectador, já que o assistente não poderia se distrair com o ruído do projetor. Era necessário criar um ambiente em que a atenção do assistente pudesse estar focada na película e, ainda mais, que ele estivesse a par do que era exibido:

Geralmente, o “diretor” acompanhava a projeção dos filmes com os seus comentários, explicando ao público, ao se ver um cachorro, que se tratava de um cão, e ao ser um trem, que se tratava de um “comboio ferroviário”. Não se projetavam ainda textos e o comentário era indispensável. Um piano mecânico cobria o ruído desagradável do projetor primitivo, ainda não isolado num compartimento especial. Este período pioneiro estendeu-se, na Europa, de 1896 até mais ou menos 1906-1907, embora já em 1900 se contassem dois cinemas fixos na Alemanha e um na América do Norte (Los Angeles), ao passo que os novaiorquinos só em 1905 podiam gabar-se de possuir um cinema que não fosse ambulante. (ROSENFELD, 2002: 68).

Deleuze aponta, com maestria, que um desdobramento importante da instauração do som no mundo cinematográfico se dá com a mudança de estilo: antes o cinema tinha no discurso indireto a segunda função do olho (além da imagem que era vista, o intertítulo era lido). O intertítulo compreendia os atos



de fala por excelência do veículo. Em sendo escriturais, os atos de fala passavam para o estilo indireto (o intertítulo “Vou te matar” era lido sob a forma “Ele diz que vai matá-lo”). Segundo o filósofo do cinema: “(...) a imagem visual remete a uma natureza física inocente, a uma vida imediata que não precisa de linguagem, enquanto o intertítulo ou o escrito manifesta a lei, o proibido, a ordem transmitida que vem quebrar essa inocência, como em Rosseau”. (op. cit.: 267-8).

Essa operação do cinema mudo relaciona-se, para Deleuze, com o par História-Natureza porquanto a imagem normalmente é naturalizada, já que nos dá o ser natural do homem na História ou na sociedade, enquanto o outro elemento, o outro plano que se distingue tanto da História quanto da Natureza, entra num ‘discurso’ necessariamente escrito, isto é, lido, e posto em estilo indireto. Por isso, o cinema tem de entrelaçar ao máximo a imagem vista e a imagem lida. (Id. Ibid.: 268).

O cinema falado vem alterar significativamente os modos de apreensão de filmes, pois o ato de fala não remete à segunda função do olho, já não é lido, mas ouvido: “O falado, o sonoro deixam de ser componente da imagem visual: são o visual e o sonoro que se tornam dois componentes autônomos de uma imagem audiovisual, ou, mais ainda, duas imagens heautônomas. É o caso de dizermos, com Blanchot: falar não é ver”. (Id. Ibid.: 307).

A questão antecipada por Eisenstein passa a ser o calcanhar de Aquiles dos operadores de cinema: como fazer para que o som e a fala não sejam mera redundância do que se vê? Este problema não negava que o sonoro e o falado fossem um componente de imagem visual, ao contrário; era na qualidade de componente específico que o som não devia ser redundante com o que era visto no visual.

É na integralidade absoluta com a fala e a imagem, pregada por Eisenstein, que o som também deverá ser observado no discurso televisivo. Para além de acompanhante de segunda categoria, como nos primórdios do

cinema, ele será visto em sua função essencial, de repetição dos discursos sem que dela nos apercebamos, de estruturação das narrativas. O discurso sonoro não está num nível apenas acessório, ornamental em relação aos demais. Timbre, intensidade, tons agudos, graves, melodia, harmonia, duração, conferem aos discursos televisivos e, em especial, aos jornalísticos, sentidos peculiares. A inscrição do som na TV indicia o suspense, a alegria, o horror, a complacência de repórteres, apresentadores(as), entrevistados.

Em tempos de incontestável convergência midiática, da hipermídia, onde a floresta de signos, para usar a expressão de Baudelaire, torna-se ainda mais densa, essa discussão torna-se indispensável. Muitos pesquisadores vêm se dedicando com afinco à integração das linguagens/dispositivos, a exemplo de Sérgio Bairon. No livro *Texturas sonoras*, o autor explora as possíveis relações entre as experimentações sonoras de Murray Schafer, Pierre Schaeffer e John Cage, dentre outros, e a linguagem hipermidiática e apresenta a criação de texturas sonoras desenvolvidas para a hipermídia *A casa filosófica*. Em ambos os momentos investiga a relação entre arte e ciência, sobretudo por meio do diálogo com os processos de criação sonora presentes em produções hipermidiáticas. A ênfase é dada ao lugar que as expressividades hipermidiáticas (em sua dimensão sonora) podem ocupar no meio acadêmico, como uma legítima forma de reflexão conceitual, na mesma dimensão de maturidade já alcançada pelas manifestações verbais (cf. BAIRON, 2005). Só se pode falar de uma estética televisiva em sua impureza congênita, pois há uma relação irreduzível dos sentidos, vemos, lemos e ouvimos de um golpe só.

Apesar de seu significativo papel na formação das mídias sincréticas existem várias resistências em se pensar som nos programas do veículo. Para muitos estudiosos, a associação da imagem com a música é, na melhor das hipóteses, impensável. Machado detecta três motivos como sustentadores dessa rejeição: a) o primeiro deles seria a resistência em considerar qualquer tentativa de representação das imagens em música; b) o segundo seria a não-aceitação de

“um certo tipo de recepção musical, bastante generalizado entre ouvintes ‘leigos’ que consiste em traduzir mentalmente em imagens os estímulos sonoros da música”. (2000: 154); c) o terceiro motivo estaria ligado ao não reconhecimento que música e imagem agem complementando-se uma à outra. Quem defende este último argumento acredita que a imagem é um elemento meramente dispensável, ela não contribui em nada para a formação do discurso musical e, mais grave, ela seria uma ameaça à peça musical visto que o processo de decupagem do recurso imagético compromete a originalidade do recurso sonoro. As contestações e resistências dos chamados puristas se enfraquecem quando registramos em tempos anteriores o uso da música para outros fins que não somente o de apreciação sonora.

Machado fragiliza tais argumentos frente à relativa incipiência da peça musical em sua autonomia. Só no século XVI, mais precisamente com a colaboração de Beethoven, que se percebe a emergência da música como elemento que basta a si mesmo, dissociada de palavras, gestos, acompanhamento visual (cenários e cenografia). Antes disso, a peça musical esteve intrinsecamente ligada ao “plano instrumental ou ao entretenimento da corte e ainda ao acompanhamento litúrgico”. (Id. Ibid. 155). Nem mesmo os contemporâneos como Mozart e Haydn, continua Machado, conseguiram elaborar sinfonias como um código compreensível em si mesmo: a própria idéia de se escutar uma obra em silêncio, com uma concentração comparável à da reflexão ou da leitura, causaria espanto às platéias de 250 anos atrás. (NESTROVSKI, 1996).

O processo de desenvolvimento da indústria fonográfica provocou profundas alterações nesse panorama dando à música, em definitivo, um caráter autônomo. O disco e o rádio possibilitaram que outras intervenções pudessem ser eliminadas e a música apreciada na sua especificidade sonora. Embora a música possua um estatuto próprio, ela assume tonalidades específicas que herda da narrativa de ficção a habilidade para lidar com o

sonoro (o cinema e as radionovelas deram o seu quinhão de contribuição para tal possibilidade). O que o telespectador escuta, além das narrações dos repórteres, apresentadores e entrevistados? De que forma a audição é empregada para fixar hábitos (como o de sentarmos religiosamente em frente à TV quando a música do *Jornal Nacional* nos invoca?)

Considerando a orientação técnica de que o telespectador não ouve o som de diversas fontes, mas a representação sonora desses sons, arrisco dizer que tal representação sonora aciona as habilidades do telespectador de acordo com a pré-disposição sensorial de cada um, pois a TV apela para o som que reveste os discursos – elementos significantes que são apreendidos pelo assistente na confluência do ver/olhar e do ouvir concomitante. Se o ouvir supõe, aparentemente, uma “recepção passiva” já que “quando ouvimos algo e queremos dar uma resposta devemos utilizar outros caminhos de comunicação: falar, escrever ou gesticular” (SALINAS, 1994: 7), como os sons ecoam nos ouvidos dos telespectadores que se põem diariamente a ver e ouvir os programas televisivos? Algumas classificações do ato de ouvir nos fornecem pistas sobre a função do som:

- 1 Atenção auditiva: é a capacidade de os telespectadores darem respostas a qualquer estímulo sonoro, já que todos os sons provocam um *feedback*;
- 2 Figura/fundo auditiva: refere-se à seleção de um estímulo sonoro numa gama de sons apresentados. Os pontos altos da narração dos programas são ritmados com sons que carregam em intensidade e timbre elevados;
- 3 Discriminação auditiva: diz respeito à capacidade de perceber diferenças e semelhanças entre os sons emitidos;
- 4 Memória auditiva: consiste no armazenamento do material sonoro. As possíveis lembranças que os telespectadores têm de programas televisivos quando escutam alguma música ou elemento sonoro são, obviamente, explicadas por essa chave;
- 5 Análise auditiva: separa as informações sonoras recebidas. O vídeo-

ouvinte tem a capacidade de saber quando a notícia se refere a determinado tema a partir do diapasão sonoro;

- 6 Síntese auditiva: reúne os fragmentos auditivos com vistas à composição de uma informação sonora;
- 7 Seqüenciação auditiva: concerne à lembrança do repertório sonoro a partir da ordem seqüencial em que é apresentado. Os programas televisivos possuem uma ordenação discursiva que é hierarquizada com e pelos elementos sonoros.

Aparici demonstra que a presença do som no universo audiovisual é estimulada por várias expectativas e intenções: “(...) como fator de ambientação de uma época, de uma localização específica etc.; como elemento de caracterização de personagens e seqüências; como fixador do ritmo interno da narração; como definição psicológica de seqüências – humorísticas, tristes, épicas etc. -; como narração do tempo do relato; como antecedente ou rubrica de situações; como sutura, encadeamento e transição; como elemento protagonista por si mesmo, em primeiro plano, quando a ação assim o requer”. (*apud* SALINAS, 1994: 131). Tal categorização se evidencia em algumas inserções do som nos programas analisados:

- 1 Fundo musical suave: situações amenas, suaves ou desfechos de seqüestros, ações de solidariedade, assaltos em que a vítima sai incólume, campanhas beneficentes;
- 2 Fundo musical elevado: situação tensa, notícia pesada, fim trágico da narrativa;
- 3 Oscilação no fundo musical: passagem do apresentador para a reportagem;
- 4 Som ambiente (barulho de carro, falas sobrepostas): impressão de realismo (muito utilizado nas coberturas ao vivo).

Uma vez que tais variações são ancoradas nas vinhetas (carimbo sonoro), nos fundos musicais e em outras variações de ruídos, o telespectador, por mais desavisado que seja envolve-se, inapelavelmente, na narrativa. O vídeo-ouvinte da TV participa da trama das histórias narradas a partir dessas estratégias de enunciação sem o sabê-lo. Daí a função siderante do som, que marca a repetição: mais do que um complemento, um reforço, não apenas no plano da utilidade e da eficácia, mas, ao elemento sincrônico, sempre lá marcando a repetição. (FREITAS, op. cit: 23). No sistema de escrituras ao qual fizemos alusão, “parece-nos, então, correto propor que a intervenção concomitante de menções escritas, das falas, da música, de imagens na tela vai no sentido de acumulação da estrutura.” (Id. Ibid.: 24).

A inscrição desses significantes não é aleatória, tampouco anárquica. Há uma ordenação, um modo de organização das cenas: “digamos que, sendo um espaço pelo qual as coisas passam grafadas submetidas a uma grafia, é um espaço no qual se presentificam as regras de uma orto-grafia. Isto é, há normas que indicam o certo e o errado, o permitido e o proibido, o aceitável e o inaceitável.” (Id. Ibid: 24).

Como dimensionar o alcance dessas regras? De que modo elas fornecem a matéria-prima da narrativa televisiva? Como apreender a sua lógica e funcionamento, a partir das marcas ou pistas que elas deixam espalhadas no discurso? Como bem disse Novaes:

Vemos uma imagem, ouvimos uma voz, mas geralmente ignoramos a sua constituição. Ora, o sentido de um programa de televisão não é independente de sua gênese: o poder mágico da aparição e a sucessão fácil e esperada das imagens não permitem ao telespectador imaginar que a produção televisiva é pensada com rigor, que vai desde a posição da câmera, o corte, a domesticação da linguagem verbal com a redução drástica do universo vocabular até as normas de comportamento do jornalista. (1991: 10).

## 6.2 PROGRAMAS TELEVISIVOS: DICURSOS E VESTÍGIOS

Esquemáticamente, as análises serão divididas em blocos de programas, a partir de um eixo comum que nos permitiu apontar algumas similaridades entre eles. Esta escolha se firma em alguns fatores: O agrupamento não se espelha na classificação oficial das emissoras, mas sim em uma suposta afinidade de temas ou de modos de funcionamento, por mim assim avaliada. Dessa forma, temos:

**a) *Fantástico e Mais Você*** – o dueto se justifica porque ambos se ancoram no tema da variedade; o primeiro inclina-se para o mundo jornalístico e o segundo para o universo feminino, culinário. Os dois reportam-se a assuntos excessivamente variados, tangenciando, sob a rota classificatória dos programas, vários gêneros (jornalístico, humorístico, entretenimento);

**b) *Linha Direta e Big Brother Brasil*** – junção aparentemente insólita, abriguei os dois programas no mesmo guarda-chuva por apresentarem, ao fim e ao cabo, semelhanças em seus modos de produção: ambos pautam-se num discurso persecutório em que a lógica do ver e punir são o motor dos discursos. O primeiro vigia e pune para a promoção da ordem e justiça sociais, o segundo para bonificar o vencedor do concurso do confinamento;

**c) *Jornal Nacional e Jornal Hoje*** – ambos são classicamente jornalísticos, exercem o papel de informar os seus telespectadores sobre os principais fatos acontecidos no país e no mundo. Tornou-se hábito os dois jornais apresentarem séries, que supostamente tratem de assuntos de interesse nacional (sobre trânsito, rodovias, a vida dos brasileiros no estrangeiro, a vida de pessoas que sobreviveram depois de anos a fio de espera por um transplante de órgão e por aí vai).

Todos os programas fazem parte da grade de programação da Rede Globo de Televisão. A escolha pela emissora, como há de se supor, foi motivada por ela ainda ser a maior rede de televisão brasileira e principalmente também por ter criado (com base em experiências do rádio e de outros meios) e

consolidado um modo de fazer televisão. Tudo ou quase tudo que temos como regra convencional das técnicas televisivas foi amplamente difundida pela emissora: novelas brasileiras (consideradas um produto genuinamente nacional), grade de programação sanduíche (novela-jornal-novela), técnicas de reportagem e de filmagem. Voltemo-nos a ela.

### **6.2.1 UM EXCURSO PELA REDE GLOBO DE TELEVISÃO**

Falar da Rede Globo de Televisão é sempre um desafio. É um desafio não apenas pelo seu gigantismo, embora ela venha gradativamente se apequenando em virtude dos altos e baixos de audiência nesses últimos anos (como veremos a seguir), mas, fundamentalmente, pela fartura de análises que a emissora vem suscitando desde sua criação, em 1967.

As críticas, positivas ou negativas, se exacerbam a partir de vários ângulos e perspectivas, tendências teóricas e métodos de análise. A emissora desperta amores e ódios, admiração e repulsa: “Rede Bobo”, “máquina de alienação”, “deusa ferida”, “vênus prateada”, são alguns dos atributos que a ela são endereçados: “A Globo é como a lua. Possui uma face brilhante. Essa que invade nossas casas noite e dia e que gera fascínio e admiração. Mas possui uma outra face, obscura, que pouca gente conhece. E é justamente aí que mora o perigo”. (INTERVOZES, 2007: 1).

Sobre a emissora, avolumam-se vertiginosamente análises de jaez político e econômico. Como lembra Hambúrguer: “o fato de a televisão brasileira aparecer como exemplo de teses e pesquisas (...) aumenta o interesse da discussão, reforçando a idéia de que sua especificidade convida à reflexão teórica” (2005: 26). Acedo à idéia de que adotar a Rede Globo como paradigma de discussão sobre TV no Brasil é um empreendimento teoricamente sugestivo, pois como vimos nos debates travados no segundo capítulo, concernente à televisão e ao seu papel na construção da identidade nacional, a emissora é um vetor importante no cenário político e social, pois conseguiu afivelar e unir



horizontes díspares e dispersos. É escusado dizer que a história da Globo imbrica-se com alguns capítulos da história do país, histórias, da TV e do país, ávidas por revelar algo mais. Porém, previno o leitor: o relato que segue tem mais semelhança com a paráfrase do que com a paródia, já que a paródia está do lado do novo, do diferente, do surpreendente e a paráfrase, do lado do idêntico, do semelhante; a paródia é contestadora; a paráfrase é conservadora. Na paráfrase o sujeito da enunciação abre mão de sua voz para deixar falar a voz do outro, é um discurso sem voz, pois se fala o que o outro já disse. Na paródia, busca-se a fala recalcada do outro. Como já tratei dessas questões na segunda parte desta tese, não consagrarei a essa história mais do que um espaço limitado, relativo, essencialmente, às dimensões obrigatórias que nos informam sobre o alcance e o sucesso fulgurante da Rede Globo. Esse item afigura-se tão-somente como uma, digamos assim, descrição do lugar de proveniência dos programas a serem analisados. Retomemos, sob largos traços, partes dessa narrativa.

Para abreviar, principio relatando que a história da TV tem as suas primeiras sementes lançadas em julho de 1957, quando o então presidente da República, Juscelino Kubitschek, aprovou a concessão de TV para a Rádio Globo e, em 30 de dezembro do mesmo ano, o Conselho Nacional de Telecomunicações publicou decreto concedendo o canal 4 do Rio de Janeiro à TV Globo Ltda. Em 1965, a emissora é inaugurada e deflagra-se, a partir daí, uma ruidosa história de sucesso. No ano seguinte, em 1966, a Globo foi instalada em São Paulo com a aquisição do canal 5 que, desde 1952, funcionava como a TV Paulista, de propriedade das Organizações Victor Costa, já demonstrando fôlego para abranger, num lapso de tempo relativamente curto, o território nacional. Em 5 de fevereiro de 1968, foi inaugurada a terceira emissora, em Belo Horizonte, e as retransmissoras de Juiz de Fora e de Conselheiro Lafaiete, além de um *link* de microondas que ligava Rio de Janeiro a São Paulo. As primeiras emissoras afiliadas à Rede Globo foram a TV

*Triângulo* (TV Integração Uberlândia) e a *TV Gaúcha* (RBS TV Porto Alegre), em 1967.

O acordo conhecido como Time-Life, firmado em 1967, dá à emissora um *status* expressivo, onde o poder do capital demonstra sua importância para o desenvolvimento do modelo de comunicação adotado no país. Embora considerado ilegal, porque possibilitava que uma empresa estrangeira tivesse ingerência em uma empresa nacional de comunicações, o acordo foi firmado, pois previa apenas colaboração tecnológica e financeira.

O discurso fundador a respeito do avanço mercadológico da Globo foi elaborado pelo grupo Diários Associados, controlado por Assis Chateaubriand, que era dono da TV Tupi, a mais antiga emissora de TV da América Latina. Com o acordo, a emissora conseguiu aportar recursos da ordem de seis milhões de dólares, ao passo que a melhor emissora do grupo Tupi tinha sido montada com apenas trezentos mil dólares. Esse recurso astronômico para a época, foi decisivo para a criação da futura rede de televisão. É em 1969, ano em que o homem pisa na lua, que a TV Globo inaugura uma rede de emissoras afiliadas por todo o país. O *Jornal Nacional* (JN), primeiro telejornal em rede nacional, foi o programa que marcou a escala nacional da emissora, como veremos mais adiante.

Na década de 70, com o apoio incondicional do regime militar, a emissora aumenta sua escala de crescimento. A região Centro-Oeste é o foco de expansão: em 21 de abril de 1971 foi ao ar a TV Globo Brasília (canal 10), apresentando a partida Vasco contra Flamengo – ao vivo direto do Rio de Janeiro – e o programa Som Livre Exportação. A emissora chega também em Goiânia, Anápolis, Cristalina, Luziânia e outros municípios de Goiás. Em seguida, a região Nordeste passa a ser igualmente explorada.

Em 1972, foi inaugurada a TV Globo Recife. Também naquele ano a Globo participou do *pool* de emissoras que efetuou a primeira transmissão nacional e oficial em cores, via Embratel, para todo o país, junto com as

concorrentes Rede Tupi, Rede Record e Rede Bandeirantes. Em 31 de março de 1972, (dia da inauguração do sistema de televisão em cores no Brasil), exibiu o especial *Meu Primeiro Baile*, o primeiro programa da televisão brasileira inteiramente gravado em cores. Ainda em 1972 estreou o *Globo Repórter*. No ano seguinte, foi ao ar o programa *Fantástico*, também líder de audiência, um dos programas aqui analisados, que em 28 de abril de 1974, passou a ser transmitido em cores. Em 1977, toda a programação global passa a ser em cores. Em 1982, a emissora implanta a transmissão via satélite.

A década de 1970 é o momento em que a Globo começa a construir o que seria chamado de "padrão globo de qualidade", dominando, com a estratégia, o famoso horário nobre (preenchido com duas novelas, encaixadas por um telejornal curto e sintético, mais uma novela (a das oito) e depois linha de *shows*, filmes ou documentários e reportagens. Esse menu é oferecido sempre com regularidade de horário e programação. Tal padrão, até hoje utilizado pela Globo fielmente, concerne à "grade fixa", tanto na vertical (seqüência dos programas no dia), quanto na horizontal (respeito à seqüência ao longo dos dias da semana), orquestrada por Walter Clark e José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, em 1960, quando eram responsáveis pela programação da extinta TV Excelsior.<sup>54</sup>

A definição do padrão de qualidade seria decisiva para a conquista da liderança de audiência, pois, no final da década de 1970, as duas grandes redes, Record e Tupi, estavam se deteriorando por falta de recursos e estratégia, restando apenas a Globo como alternativa.

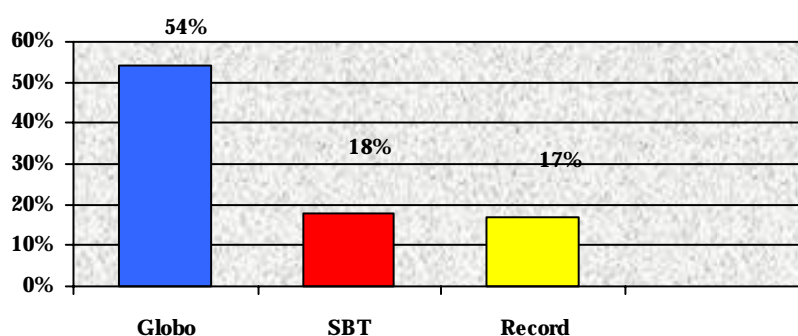
---

<sup>54</sup> Grande parte das "inovações" na grade de programação e na forma de produção dos programas foi obtida graças à contratação de profissionais oriundos da TV Excelsior, cuja concessão fora cassada pelo Governo Militar em 1970, e que já operava com muitos dos parâmetros utilizados pela Rede Globo para criar seu "padrão globo de qualidade".

Inelutavelmente, a carreira solo da Globo está ameaçada. Ela já não reina absoluta, não ocupa mais a posição hegemônica que a caracterizou nas décadas de 70 e 80, embora continue no topo da liderança da audiência.

Em *A deusa ferida*, Sílvia Helena Simões Borelli e Gabriel Priolli apresentam uma lista de motivos que levaram a Globo a cair nas médias de audiência. É na década de 1990 que novos ventos sopram sobre o mercado de TV aberta (segmentação, canais de UHF, surgimento das TVs pagas), abalando o monopólio consolidado da Rede desde a década de 1960. A invenção do *prime-time* - entrelaçamento entre ficcionalidade e telejornalismo - criou um genuíno modelo empresarial de telecomunicações e conquistou um público fiel. No auge das décadas de 70 e 80, a rede dominou o horário nobre e reinou quase absoluta nos registros de audiência.

A partir do final da década de 1990, os números do Ibope global mostram que a “vênus platinada” vêm caindo consideravelmente. Não obstante à inegável crise, a emissora continua sendo a preferida dos brasileiros. Até hoje nenhuma emissora ultrapassou a liderança daquela que é considerada por muitos uma paixão nacional.



A queda de audiência da Globo é pontual e localizada. Ocasionalmente, ela perde pontos no Ibope para a segunda ou terceira colocada. A Record é a emissora que mais a vem ameaçando. Segundo dados do Ibope, quando da exibição da série *Pedra do Reino*, que foi imediatamente tirada do ar, a Globo

ficou em terceiro lugar no Ibope, com 12 pontos de média, placar jamais visto na emissora entre 22h30 e 23h30 desde que a metodologia de medição de audiência funciona como nos moldes atuais. A Record, com 16 de média, ocupou a liderança, com parte da novela "Vidas Opostas" e do *reality show* "cada-um-por-si", vulgo "O Aprendiz". O SBT ficou na vice-liderança com o filme "Lara Croft", alcançando 13 pontos.

## **6.2.2 GRADE DE PROGRAMAÇÃO DA REDE GLOBO E SEUS RESPECTIVOS GÊNEROS**

Elenco a seguir a grade de programação da emissora organizada segundo gêneros. A lista é longa, fastidiosamente enfadonha, rasa do ponto de vista da definição dos programas (para se ter uma idéia, o *Fantástico* é posto na lista dos jornalísticos, de entretenimento, show, variedades....). Insisti em reproduzi-la porque ela revela as dificuldades dos programas corresponderem a algumas questões da análise. Os programas analisados estão em destaque na astronômica lista.

Gêneros	
1 Auditório 2 Culinário 3 Educativo 4 Entrevista 5 Esporte 6 Feminino 7 Filme 8 Humorístico 9 Infantil 10 Jornalismo 10.1 Telejornalismo Nacional 11 Novela 12 <i>Reality show</i> 13 Reportagem 14 Rural 15 Saúde 16 Série 17 Show 18 Turismo 19 TV Globo Internacional 20 Variedades 21 Outros 22 Especiais 23 Especiais "Extintos" 24 Eventos 25 Extintos 26 Ligações externas	
Feminino/Culinário	Auditório
<b><i>Mais Você</i></b>	Altas Horas Caldeirão do Huck Domingão do Faustão Vídeo Game

<b>Entrevista</b>
Estrelas Ação Programa do Jô Altas Horas
<b>Infantil</b>
Sítio do Picapau Amarelo (1977-Presente) Sonic X (2003-Presente) Turma da Mônica (1982-2007) TV Colosso (1993-1996) TV Globinho (2000-Presente) TV Xuxa (2005-Presente)
<b>Humorístico</b>
A Grande Família (1972-1975) Escolinha do Professor Raimundo (1990-2001) Casseta & Planeta - Urgente! (1992-presente) Sai de Baixo (1996-2002) A Turma do Didi (1998-Presente) Zorra Total (1999-presente) A Grande Família (2001-presente) A Diarista (2004-2006) Sob Nova Direção (2004-2007) Minha Nada Mole Vida (2006-presente) Toma Lá Dá Cá (2007-presente)
<b>Novelas</b>
Atuais novelas: Coração de Estudante (Vale a Pena Ver de Novo) Malhação Desejo Proibido Sete Pecados Duas caras Atualmente sem minisséries

<b>Reality show</b>	<b>Reportagem</b>
<b><i>Big Brother Brasil</i></b> Fama No Limite	Central da Periferia Globo Repórter <b><i>Linha Direta</i></b> Pequenas Empresas, Grandes Negócios <i>Fantástico</i>

## ***Jornalismo***

### **Telejornalismo Nacional**

<b>Programa</b>	<b>Dia de exibição</b>	<b>Horário</b>	<b>Âncoras</b>
<i>Fantástico</i>	Domingo	20h30	Pedro Bial e Glória Maria
<i>Bom Dia Brasil</i>	Segunda a sexta	07h15	Renato Machado e Renata Vasconcellos
<i>Jornal Hoje</i>	Segunda a sábado	13h15	Evaristo Costa e Sandra Annenberg
<i>Jornal Nacional</i>	Segunda a sábado	20h15	Fátima Bernardes e William Bonner
<i>Jornal da Globo</i>	Segunda a sexta	23h30	Christiane Pelajo e William Waack
<i>Globo Repórter</i>	Sexta	22h00	Sérgio Chapelin



<b>Série</b>	<b>Show</b>
24 Horas Antônia American Dad! Angel Caindo na Real Carga Pesada Malhação Karen Sisco Lei & Ordem Lost Uma Família da Pesada Os Simpsons Prison Break: Em Busca da Verdade Esquadrão Resgate	Estrelas <b><i>Fantástico</i></b> Vídeo Show
<b>Turismo</b>	<b>Variedades</b>
Programas locais: Espaço Vanguarda (São Paulo) Na Carona (Bahia) Rota do Sol (São Paulo) Viagens pela Amazônia (Acre, Amapá, Amazonas, Rondônia e Roraima) Meu Paraná(Paraná) <b><i>TV Globo Internacional</i></b> Planeta Brasil (Américas/Europa/Ásia/África/Oceania)	Programas locais: Terra e Mar (Alagoas) <b><i>Outros</i></b> Santa Missa Salto para o Futuro (veiculação obrigatória, produzido pela TV Escola) Programas locais: Santa Missa com Padre Marcelo Rossi (Sao Paulo)

A extensa tabela classificatória nos fornece dicas essenciais sobre o papel dos gêneros na TV. Eles possuem, sim, uma função determinada na oferta televisiva, mas não a de promover, em primeira instância, a mediação: eles servem para acenar com a promessa do veículo de ser um grande balcão em que o telespectador poderá usufruir de tudo um pouco, pois “propõe um tipo de relação com o mundo, coloca à disposição um certo nível de realidade e modo de ser, mobiliza crenças, expectativas e saberes que condicionam os gostos e prazeres do telespectador”. (DUARTE, 2003: 7). O contrato que estabelece com o tele-ouvinte se efetiva por meio de estratégias que visam

responder aos nossos desejos mais imediatos (Você quer emoção? Nós temos, o programa X, Y ou Z lhe atende prontamente. Quer seriedade e realidade? Nós também temos, o jornal A, B ou C é o melhor da TV brasileira, e assim por diante). No campo da taxinomia, “dizer de um programa que ele é informativo ou de entretenimento é praticamente nada informar sobre ele. Designá-lo indistintamente como entrevista, reportagem ou documentário é, muitas vezes, lançar mão de critérios diferentes para referir um mesmo tipo de produto. O que pensar então da oposição realidade/ficção?” (Id. Ibid.: 8).

Mas as promessas se renovam, daí a proliferação infindável de formatos, gêneros e programas, eternamente apresentados como novos. Promessas que nunca são cumpridas porque a falta, o real, está lá, sempre de prontidão, impedindo que nossos desejos enfim se realizem. No entanto, a Globo – assim como todas as emissoras – insiste, recheia a sua programação diária com uma infinidade de relatos, faz a publicidade de seus produtos, se empenha em garantir todos os atributos que deverão estar contidos nos seus programas, já antecipadamente divulgados nos anúncios - estratégia forte de captação de audiência. Os gêneros parecem encobrir, dessa forma, uma deficiência, pois ao dizerem que tudo têm, revelam que pouco têm. Daí a continuidade dos relatos.

## 6.3 A CENA DO ENUNCIADO DOS PROGRAMAS

### 6.3.1 FANTÁSTICO, O SHOW DA VIDA, E MAIS VOCÊ: TUDO PELA INFORMAÇÃO E PELO ENTRETENIMENTO

*A importância de um texto não é a sua significação, o que quer dizer, mas o que faz e faz fazer.*

Jean-François Lyotard

#### FANTÁSTICO: O SHOW DA VIDA EM CENA



Cid Moreira, Sergio Chapellin, Leilane Neubarth, Valeria Monteiro, William Bonner, Léo Batista, Fátima Bernardes, Sandra Annenberg, Celso Freitas, Glória Maria, Patrícia Poeta e Pedro Bial... Fatalmente essa galeria de nomes, assim disposta, nos remete ao *Fantástico*, programa de variedades, jornalístico, show (????), veiculado aos domingos desde 1973.

No formato de revista eletrônica foi criado pelo jornalista Walter Clark, em 5 de agosto. Os atuais apresentadores são Pedro Bial, Glória Maria,<sup>55</sup> Zeca Camargo, Renata Ceribelli e Tadeu Schmidt (esporte). A locução das matérias é feita por Cid Moreira e Berto Filho. Nas décadas de 1970 e 80, Cid Moreira e Sérgio Chapelin apresentavam o *Fantástico*, além do *Jornal Nacional*. Atualmente, o programa é reprisado pelo canal Globo News na madrugada de domingo para segunda, às 00h05. A revista eletrônica tem uma história robusta: em 2002 atingiu o número de 1500 programas e, em 2003, produziu quatro boxes com toda a história dos seus 30 anos de exibição.

Entre os quadros famosos do *Fantástico*, destacaram-se: a Zebrinha da loteria, que anunciava o resultado da loteria esportiva com um personagem inusitado: uma zebrinha criada e desenhada pelo cartunista Borjalo, que movia

---

<sup>55</sup> Glória Maria foi substituída pela jornalista Patrícia Poeta. A permanência do nome dela aqui se dá porque quando analisamos o programa, ela ainda era apresentadora do Fantástico.

seus olhos e boca para anunciar um a um os resultados dos 13 jogos da loteria esportiva. Outro quadro que ficou gravado na memória dos brasileiros foi a “Garota do *Fantástico*”, que exibia uma modelo por semana, eleita a garota do programa. Chico Anysio também foi presença cativa no dominical, com vários quadros, entre eles o malandro Azambuja e Cia e sessões variadas de piadas. “Copas de Mel”, apresentado por Denise Fraga em 2002, contava a história de Mel, uma mulher que gostava de futebol e viajou clandestinamente em navio para ir ver a seleção jogar no México. Em 2006 foi produzida uma continuação, que ocorria simultaneamente com a Copa da Alemanha. “Retrato Falado” foi outro quadro apresentado por Denise Fraga onde ela interpreta as “confusões” vividas pelos telespectadores que escrevem cartas contando os seus “causos”. “Homem Objeto” emplacou com os atores Lúcio Mauro Filho, Bruno Garcia, Lázaro Ramos e Wagner Moura; abordava a relação entre homens e mulheres, vivenciada por quatro amigos e suas experiências. No ar em 2003, foi o embrião da série *Sexo Frágil*, exibida em 2004 às sextas. “Profissão Repórter” é um quadro em que o repórter Caco Barcellos e uma equipe de jovens estudantes repórteres vão às ruas para mostrar diferentes ângulos do mesmo fato, da mesma notícia. “Minha Periferia” era apresentado por Regina Casé e tinha por função mostrar a cultura na periferia; atualmente a atriz-repórter comanda o quadro sobre periferias e mercados do mundo.

*Tempo, o dono da vida*, mostrava o que ocorre com o organismo humano ao longo dos anos e as possibilidades de se chegar, com saúde e disposição, à terceira idade. Em *Poeira das estrelas, de onde viemos? Como foi que o mundo começou?* o físico e astrônomo Marcelo Gleiser, com seu discurso competente, procurava apresentar as respostas e soluções da ciência para tais questionamentos; *Fantástico 30 anos atrás*, o quadro reexibiu as notícias do *Fantástico* no ano de 1977.

Como se nota, o programa vem, ao longo de seus 36 anos, sofrendo significativas metamorfoses. Filho legítimo das inovações tecnológicas dos

últimos tempos, o programa nasceu com a vocação de ser plural, de cobrir temas e fatos tão díspares quanto interessantes, com maior devoção ao jornalismo.

Sempre veiculado aos domingos, o *Fantástico* chamou para si a responsabilidade de ser o programa que passa em “revista” os principais acontecimentos da semana (veia declaradamente jornalística) sem franzir o cenho: a leveza, a descontração, o glamour e a exuberância (da abertura aos apresentadores) são traços essenciais que conferem fisionomia à revista eletrônica (veia do entretenimento). Em um só programa, vários programas. Em um gênero (expressemos-nos assim por enquanto) uma infinidade de tantos outros gêneros. A exemplo das bonequinhas russas, cada bloco do *Fantástico* traz embutida uma variedade de formatos televisivos (adivinhação, pegadinhas, documentário etc.). Com tanto mais razão, ele se mostra ao nosso trabalho como um poço inesgotável de exploração. Ousemos uma incursão pelo programa.

O *Fantástico* estrutura-se segundo a lógica de uma revista (rótulo que não é sem razão), mesclando um variegado de informações e acontecimentos. Um dos programas mais longos da Globo, a revista eletrônica faz malabarismos para atrair a atenção do público e mantê-lo sintonizado; o “show da vida” ocupa 2h50 do precioso domingo dos brasileiros, nas derradeiras horas de descanso que nos restam antes de enfrentarmos a enfadonha segunda-feira. De documento, fatos, personalidades, pessoas ordinárias (em algumas ocasiões) foram alçados a monumento: a morte de Ayrton Senna, as viagens do Papa João Paulo II, o adeus a Lady Di, a tragédia do grupo musical Mamonas Assassinas, a eleição de Lula em 2002, a agonia e morte de Tancredo Neves, tornaram-se (mega)eventos tecidos discursivamente com os fios do dramatismo, da comoção nacional, do *glamour* e da hiper-realidade.

Geralmente dividido em sete blocos – cada bloco dura em média 18 a 20 minutos – o *Fantástico* tem tudo e um pouco mais: informação (talhada à moda

do jornalismo diário e do chamado jornalismo investigativo), desconcertantes pegadinhas, enquetes, “reconstituição” de fatos históricos remotos (quadro que se converteu na principal atração [*sic*] do programa, apresentação de CDs recém-lançados de artistas brasileiros e estrangeiros, descrição, num misto de trabalho etnográfico e jornalístico, dos comércios das periferias do mundo... Esquemáticamente, os blocos do *Fantástico* podem assim ser catalogados:

Primeiro bloco: procura fisgar a atenção do telespectador com informações e notícias ligeiras (enquetes, pegadinhas, personalidades [atrizes, cantores] são o mote de abertura). O lúdico e o entretenimento dão o tom desse bloco, transmitido em ritmo apressado. Depois dessas fugazes apresentações, o bloco costuma apresentar reportagens de espectro nacional alusivas à semana ou ainda sobre aquelas que recrudesceram (a famosa cozinha jornalística);

Segundo bloco: normalmente reservado para a “principal atração”, é o bloco que apresenta os quadros mais longos. “É muito história”, uma ficcionalização de fatos “reais” que sucederam em passado remoto, encontra abrigo nesse bloco. Tempos atrás, o *Fantástico* anunciava exaustivamente ao longo da semana a sua principal atração, normalmente uma reportagem que tinha assento no factual jornalístico, portanto, em assuntos de um passado muito próximo, alusivos à cena social e política brasileira. A mudança de foco para a teatralização de temas fora da seara factual sinaliza para que direção foi movido o pêndulo do programa.

O início do segundo bloco, assim como o do primeiro, é marcado por informações leves, notas informativas. O quadro “É muito história” ocupa preciosos 14 minutos;

Terceiro bloco: reservado aos serviços de utilidade pública. Todos os esforços de produção são voltados para o exercício da função pedagógica do programa. O tema da saúde é recorrentemente solicitado, curiosidades científicas vez por outra reaparecem, dicas de emprego são bem-vindas. Um giro (jornalístico) pelo

mundo é feito nessa seção: fatos marcantes, em forma de nota, são narrados habitualmente em *off*;

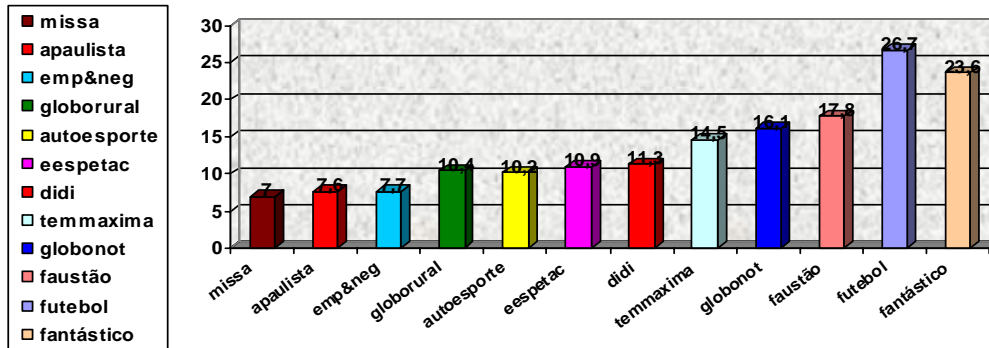
Quarto bloco: leveza e descontração são marcas do quadro “Central da Periferia” (misto de reportagem e documentário), apresentado pela atriz-repórter Regina Casé. Esse bloco é o mais, digamos assim, jornalístico; possui em média cinco a seis reportagens (o programa que analisei possui cinco);

Quinto bloco: a atmosfera jornalística permanece nesse bloco, só que desta feita com o quadro “Profissão Repórter”. À proporção que as ditas matérias leves vão diminuindo, surgem as charges para emprestar seu tom caricato e cômico ao bloco;

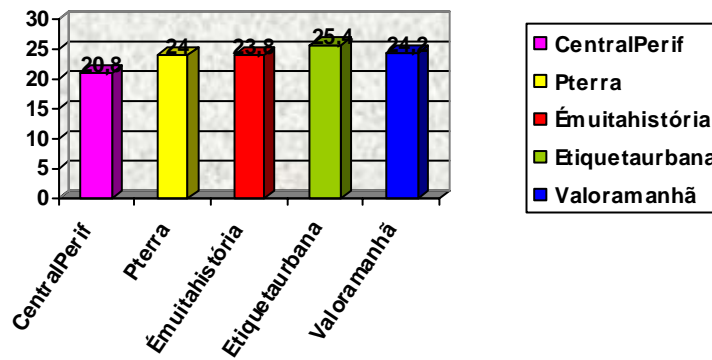
Sexto bloco: é o esportivo. Futebol, fórmula 1, voleibol, basquetebol... são comentados por Tadeu Schmidt, apresentador destacado especialmente para o bloco (apresentação e narração). O apresentador motiva o telespectador a escolher o gol mais bonito do domingo (a interação se dá por *e-mail*);

Sétimo bloco: o programa começa a anunciar o seu fim. É hora de apressar a narrativa. Ainda uma reportagem se insurge. O retorno do esporte apresenta o resultado da enquete (o gol mais bonito). O programa insiste em não acabar: os apresentadores comunicam que o telespectador poderá desfrutar mais ainda do programa na internet (review das reportagens). Notícias culturais (música, teatro, dança) encerram o programa. Num tom “infelizmente estamos indo embora”, os apresentadores se despedem, desejando a todos uma semana “fantástica”.

## AUDIÊNCIA DO FANTÁSTICO NA GRADE DE PROGRAMAÇÃO DA GLOBO



## AUDIÊNCIA DOS PRINCIPAIS QUADROS DO PROGRAMA





## MAIS VOCÊ: O MUNDO MÁGICO AO NOSSO ALCANCE

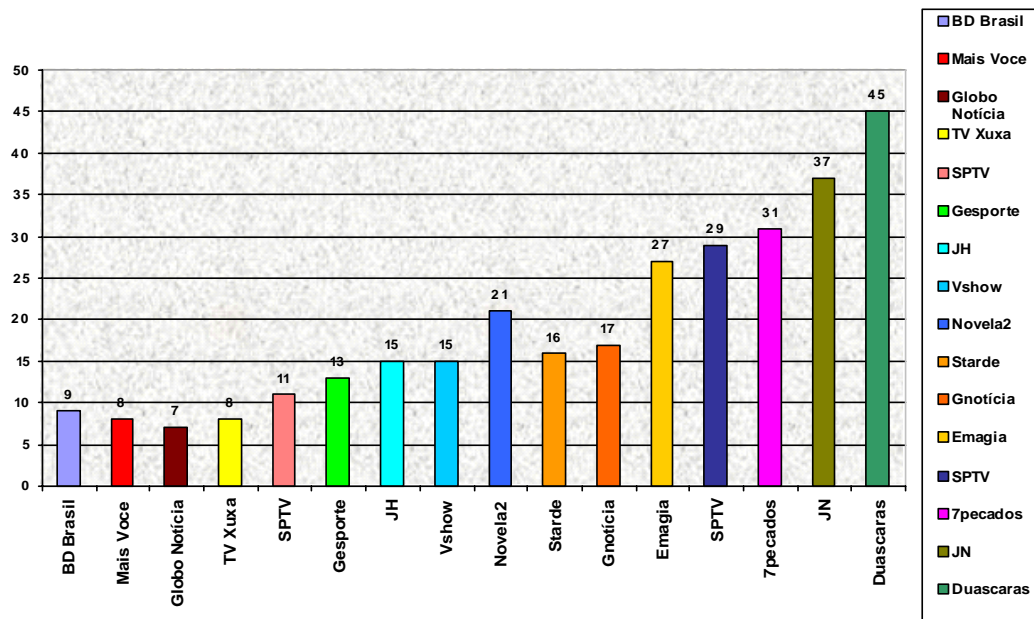


*Mais Você* é um programa instalado declaradamente entre fronteiras: feminino, culinária e de variedades são etiquetas que servem para classificar o matutino. É apresentado por Ana Maria Braga e pelo papagaio de fantoche "Louro José", controlado por Tom Veiga. Gravado no estúdio 3 da Rede Globo de São Paulo (a Globo irá transferir o programa para o Rio de Janeiro no ano de 2008), destina-se, preferencialmente, para o público feminino. Entre os temas nucleares estão: *culinária*, *arte* e *música*. *Mais Você* não se pretende igual a outros femininos ou congêneres, ele procura abordar assuntos que extrapolam o menu da culinária. As estratégias são múltiplas para romper o cerco do tradicional programa feminino: procura dar destaque jornalístico a temas candentes ou de importância geral, dar voz à comunidade, conscientizar o público assistente sobre a importância da conquista de qualidade de vida e ainda faz entrevistas com profissionais da emissora (jornalistas, artistas e demais funcionários). Ana Maria Braga consagrou-se com a sua forma *sui generis* de aprovar os pratos feitos em seu programa: os bons resultados são comemorados com apresentadora escondendo-se sob uma mesa, onde saboreia as delícias produzidas.

*Mais Você* estreou em 18 de outubro de 1999, no horário das 13h40. Os primeiros programas renderam ibope acima dos 20 pontos. Passado um mês, a audiência de *Mais Você* caiu vertiginosamente, atingindo 12 pontos de média. O programa foi para as manhãs, às 8h05, apresentando melhoras significativas em sua performance de audiência.

Com médias de oito pontos e *share* de 35%, em mercado nacional, o *Mais Você* atinge quase 5 milhões de telespectadores em todo o Brasil.

## AUDIÊNCIA DO *MAIS VOCÊ* NA GRADE DE PROGRAMAÇÃO DA GLOBO



## ALGUMAS NARRATIVAS DO *FANTÁSTICO* E DO *MAIS VOCÊ*

O que o *Fantástico* e o *Mais Você* podem nos dizer a respeito das fronteiras, nada pacíficas, da instituição (ou extinção) das margens extraordinariamente estreitas que separam ficção e realidade, que movem-se ao sabor de escaramuças intermináveis? Os dois programas oferecem pistas que são formidavelmente instrutivas para se pensar sobre a questão.

O *Fantástico*, um programa que nasceu com pendor jornalístico apela cada vez mais para o entretenimento e ficção. O *Mais Você*, um programa de variedades, advindo do universo da culinária e da beleza, procura fincar raízes no jornalismo. Essa aparente contradição está a serviço da (conquista) audiência, regida pelo valor do a-mais-do-olhar. Senão vejamos.

### a) AS ESTRATÉGIAS DE ENUNCIÇÃO<sup>56</sup>



Figura 12. **Apresentação Fantástico**

Começemos pelas aberturas de ambos os programas. *Fantástico* e *Mais Você* emolduram-se segundo o quadro comum de referência que comanda o modo de apresentação dos programas televisivos, cumprem uma função dentro de regras preestabelecidas (a função da abertura tem uma função), fixam modos de

exibição institucionalizados com os quais concordamos. Escandimos alguns traços:

É *Fantástico* e *Mais Você* são as frases de abertura que anunciam o início dos programas, produzindo um efeito que se assemelha ao corte da faixa de uma caixa de presente. São expressões adjetivadas que cumprem o papel de içar o telespectador a um mundo maravilhoso, no *show da vida*, ou de supervalorizá-lo (*Mais Você*). A escalada dos dois programas é montada de

---

<sup>56</sup> Essas estratégias não foram igualmente aplicadas a todos os programas analisados.

modo a capturar a atenção pela via do prazeroso, do supostamente mais atrativo. Nos dois, a abertura assume coloração festiva (No *Mais Você*, tradicionalmente, Ana Maria Braga costuma iniciar com pequenos relatos de auto-ajuda e poesia).

## b) AS ESTRATÉGIAS SONORAS

Se existem diversas formas de se contar uma história (e a televisão tem um modo próprio de contar as suas), como o som tece em sua trama bem urdida as narrativas cotidianas ou semanais?

Da abertura até o encerramento dos programas uma plethora de sons é emitida (fundo musical, vinhetas, sonoplastia), da qual sequer nos damos conta, mas que está lá, competindo para chamar nossa atenção, repetindo o que não foi apreendido, plasmando a narratividade, reforçando o papel da TV como máquina de contar histórias. Segundo Freitas:

Merece reflexão a presença da música como antecedente, acompanhante e seguindo-se a todos os jornais televisivos. Quer seja uma frase musical que se repete (as vinhetas), quer seja apenas um sinal sonoro, é significativo que nenhuma transmissão de notícias não seja envolvida pelo envelope sonoro e passada em silêncio, a não ser em raros momentos em que o silêncio se dramatize justamente pela ausência da sonoridade musical.(1999: 32).

Já que estamos comprometidos com a idéia segundo a qual a música não é apenas um acessório, um complemento, mas estruturante da narrativa, marcando a repetição, é necessário dar-lhe na análise a autonomia que lhe é própria.

Nas aberturas de Fantástico e do *Mais Você*, como nas de todos os outros, uma das funções da música é preponderante: fixar o hábito, ter anuência do telespectador a partir de sua memória auditiva. Trata-se do carimbo sonoro do programa, onde estão sediadas as vinhetas musicais: a música de abertura é responsável pela expectativa, pela cortina que se descerra, pelo que vem a

seguir. Sendo assim, um preâmbulo, ou poderia ser também a *overture operística* (Id. Ibid.: 35). Como toda ópera tem um prólogo que a marca, os programas têm uma abertura que produz efeito semelhante.

Ainda apoiada nos teóricos do cinema, podemos salientar que “tudo o que é barulhento, brilhante e insólito atrai a atenção voluntária. Automaticamente, a mente se volta para o local da explosão, lemos os anúncios luminosos que piscam”. (MUNSTENBERG, 1999: 42). Os programas nos atraem, em primeira medida, pela invocação musical. Ouvir é um estado passivo e de contemplação em que somos atraídos pelas notas musicais:

Desse modo, o convite para tomar assento frente à tela, convite que já se sabe aceito, a resposta é sim, provém da introdução musical. Do sinal conhecido, mas sempre acompanhado de premonições na antecipação de surpresas e revelações. (Freitas, 1999: 32).

O *Fantástico* primava por uma abertura espetáculo, onde a música era executada em sua integralidade (porquanto as imagens eram verdadeiros *videoclipes*). Atualmente, apenas um trecho é executado. No programa *Mais Você*, a música tema de abertura é instrumental e indicia todo o fundo imagético: Ana Maria Braga, tal como uma fada, vai dando abertura para os elementos na tela.

### c) A CENA DA IMAGEM: A ORTOGRAFIA DO VISUAL

Quem não se lembra das apresentações apoteóticas do *Fantástico*? Durante seus 36 anos de existência, o programa levou ao ar uma coleção de aberturas tão fantásticas quanto apelativas. Mudavam constantemente, mas tinham em comum a exibição de um espetáculo da dança. No final da década de 80 a dança foi mesclada com elementos de computação gráfica e ao final dos anos 90 foi suprimida.

As vinhetas de abertura, muitas delas feitas pelo designer austríaco Hans Donner, marcaram indelevelmente o programa. Entre as mais famosas está a de

1983, na qual bailarinos aparecem dançando sobre uma plataforma fatiada de uma pirâmide tridimensional que era dividida paulatinamente.<sup>57</sup>



Figuras 13 e 14. Aberturas Fantástico

Pensadas em separado, as aberturas do *Fantástico* são repletas de sentidos. A abertura com Isadora Ribeiro, que emergia do fundo da água, foi um marco. Em 1995, elas deixam de existir para dar lugar às vinhetas. Bailarinos, danças, rostos pintados foram substituídos por poeira quente, larvas, fogo - elementos que tornaram-se os ingredientes da composição gráfica do nome Fantástico. Desde então foram produzidas sete vinhetas.



Figura 15. **Abertura Fantástico**

---

Essa abertura provocou muitas reações em virtude da transmutação corporal dos bailarinos: pés tortos, braços convertidos em barras de ferros, e assim por diante. A invenção despertou polêmicas de natureza religiosa/mística: as pessoas escreviam para o programa dizendo que Donner estava mexendo com figuras milenares e poderia morrer por causa disso. Na época da gravação muitos bailarinos se machucaram e outros abandonaram o projeto. Somente em em 1984 ele conseguiu fazer a abertura integralmente.



Figura 16. **Apresentação**

Na abertura, os apresentadores caminham de pé, a imagem panorâmica vai se afunilando para o plano médio. Ao fundo, à esquerda do cenário, aparece grafada a logomarca do programa, à direita, nomes dos quadros que o integram: “Esporte”, “E agora, doutor?”, “Central da periferia”.

A vestimenta dos apresentadores está, normalmente, em harmonia. Os terninhos e roupas mais austeras, comuns ao guarda-roupa feminino dos jornais diários, dão lugar a vestimentas mais glamourosas (vestidos brilhosos, decotes ousados).

*Mais Você*, por ter menos tempo do que o *Fantástico*, tem uma abertura fixa, com poucas variações ao longo de sua história. O papel da apresentadora é importante na composição da cena inaugural: por onde passa circunscreve um coração que compõe o M de *Mais Você*.

#### FANTÁSTICO - QUADRO “É MUITA HISTÓRIA”

*Um espetáculo que parou o Recife, num dia de domingo, mais de três séculos atrás, é o ponto de partida para o capítulo de hoje de “É muita história”.*

*Como na semana passada, quando contamos o episódio do grito do Ipiranga, todas as informações apresentadas em nossa série são rigorosamente históricas, comprovadas por documentos e fontes primárias. É tudo verdade. Mesmo porque seria difícil um ficcionista inventar um personagem como o Conde Maurício de Nassau - que fez um boi voar.*

*A história do boi voador não é lenda. Aconteceu mesmo. É fato. São poucos dos relatos, mas tem-se a data: 28 de fevereiro de 1644. Um domingo, como hoje. Foi um acontecimento extraordinário, num momento histórico extraordinário.*

*Madrugada de 15 de fevereiro de 1630, 77 navios holandeses disparam 170 canhões, num ataque bárbaro que varreu Olinda do mapa. O massacre consolidou a dominação holandesa, numa área que ia do Maranhão a Sergipe. Só 24 anos depois, os portugueses conseguiram*

*retomar o controle de sua colônia. Mais que memórias de guerra, no imaginário popular, a grande conquista holandesa foi mesmo fazer um boi voar.*

*Mais de 350 anos depois, a série “É muita história”, vai tentar reconstituir a façanha do boi voador, no mesmo lugar em que ela ocorreu, nas ruas do Recife, na época Cidade Maurícia. Aconteceu em plena ocupação holandesa, protagonizada por um personagem excêntrico: Conde João Maurício de Nassau, nascido na Alemanha, recém-chegado da Holanda.*

*É no Recife que o rio Capibaribe se reúne ao rio Beberibe, para juntos, quem sabe, formarem o Oceano Atlântico. À nossa frente temos a segunda ponte do nosso passeio: a ponte Maurício de Nassau, a primeira ponte do Brasil, a chamada Ponte do Recife. Neste trecho a gente aproveita para falar o período holandês. No século XVII tivemos 24 anos de domínio holandês.*

*“Sete deles sobre o meu comando, não por acaso, os melhores, sem falsa modéstia”, diz Eduardo Bueno, interpretando Mauricio de Nassau.*

*Nada em Nassau era modesto. Muito pelo contrário. Seus efeitos são lembrados de forma grandiosa e apaixonada. De fato, ele tinha idéias avançadas para sua época. Era humanista, mas sabia ser pragmático. Em seu primeiro relatório enviado à Amsterdã, não mediu palavras: “Sem tais escravos não é possível fazer coisa nenhuma no Brasil. Se alguém sentir-se agravado com isso, será um escrúpulo inútil”. E esse era um humanista da época.*

*Nunca antes na história deste país houve o administrador tão brilhante, tão admirável. Ele convocou a primeira Assembléia Legislativa de todo o continente, decretou a liberdade de culto, abriu os portos, construiu o teatro, construiu escolas. Foi ele que inventou a ecologia. Talvez hoje vocês não estivessem comendo caju se ele não tivesse decretado que era proibido derrubar cajueiros. Foi um homem de visão. Um homem luminoso. Um príncipe renascentista em terras tropicais.*

*Nassau seria um príncipe se o Brasil holandês tivesse sido um reino. Mas não era. Era um negócio, um empreendimento comercial, com sede em Amsterdã. A Companhia das Índias Ocidentais era uma empresa privada, de capital aberto, comandada por precursores do capitalismo. O chamado “Conselho dos 19”. Eles queriam explorar as riquezas do novo mundo, principalmente o açúcar brasileiro.*

*É óbvio que ele não foi perfeito, nem infalível. Um dos defeitos dele é que ele era um perdulário. Ele era um gastador. Antes de ir para o Brasil, na cidade onde morava, Haia, ele mandou construir uma mansão na área mais nobre da cidade, a famosa Mauritshuis, em holandês, Casa de Maurício.*

*Como era de seu estilo, não economizou na obra. Ou seja, Nassau endividou-se seriamente e por isso teve que enveredar na aventura do*



*Brasil holandês. Quer dizer, Nassau veio para o novo mundo pra pagar as contas penduradas no velho.*

*“Um belo país que não tem igual sob o céu”. Esta foi a primeira fase que Maurício de Nassau disse ao pisar em solo brasileiro. Amor à primeira vista.*

*Foi uma visão do paraíso. Nassau chegou aqui com 33 anos. Ele vem acompanhado por uma comitiva de cientistas, de artistas e intelectuais, prontos pra produzir.*

*Nassau fez a primeira documentação das terras brasileiras. Os portugueses achavam que era importante não documentar o que estava aqui pra não despertar a cobiça. Mas Nassau trouxe essa equipe de artistas e documentou toda a paisagem. Os animais, as frutas. É o primeiro retrato de gala do Brasil.*

*Além de tudo, ele drenou os pântanos, transformando-os em jardins à moda holandesa. E fez mais. Construiu não um, mas dois palácios na cidade. E essa mania de construir palácios mais uma vez traiu Nassau. Em volta dos dois palácios que construiu, o de Boa Vista e o de Friburgo, também fez um jardim botânico, um zoológico e ainda ergueu um observatório astronômico.*

*Mas não parou aí e as dívidas cresceram mais ainda quando ele resolveu construir a primeira ponte das Américas.*

*Na verdade, a primeira ponte das Américas não existe mais. Foi feita em madeira e media 318 metros de comprimento. Um prodígio para engenharia do Século XII.*

*Essa ponte condenou as relações de Nassau com seus patrões da Companhia das Índias Ocidentais. O preço do açúcar na Europa tinha despencado, a companhia estava perdendo rios de dinheiro e vem Nassau falar em ponte?*

*Lá de Amsterdã mandaram avisar: não vamos pagar essa conta. Já endividado na Europa no Brasil, Nassau teve a idéia: repassar a conta ao consumidor. Quem quisesse atravessar a ponte no dia de inauguração teria que pagar 2 florins. Ou seja, ele criou também o primeiro pedágio das Américas.*

*Nassau precisava de um pretexto para trazer as pessoas do Recife Velho para a cidade Maurícia. É assim que nasceu o espetáculo do século no Brasil.*

*“Cruze a ponte e veja o boi voando”, diz Eduardo Bueno.*

*E depois de visto o grande concurso de gente que ali se juntou, o mandou meter dentro de um aposento, e dali tiraram o outro couro de boi, cheio de palha. E o fizeram vir voando por umas cordas por um engenho.*

*E a gente rude ficou admirada, tanta gente passou de uma parte para outra parte, que naquela tarde rendeu a ponte 1.800 florins. Nobre que é nobre vive de dívida. Do Brasil, Nassau levou a malária. Aqui deixou saudades e uma história. Pode acreditar. No Recife, um aristocrata pop convenceu um boi a voar.*

*Domingo que vem: Ele deu vida pelo sonho Brasil. “Se dez vidas eu tivesse, dez vidas eu daria”, disse Tiradentes, o mártir da Inconfidência Mineira. (16 de setembro de 2007).*

ENTREVISTA COM O REPÓRTER LUIZ FERNANDO SILVA PINTO -  
MAIS VOCÊ

*Link com Alexandre Garcia em Brasília (a respeito da cassação de Renan Calheiros) [explicação detalhada [a reportagem é longa] de como se dará o processo de votação].*

*[imagens de Renan Calheiros]*

*Visita do jornalista Luiz Fernando Silva Pinto, correspondente de Washington.*

*Entrevista com Luis Fernando Silva Pinto - Como é que se fala do Brasil lá, nessa questão do senado?*

*Eu acho que não se fala muito por uma questão não do Brasil, mas os EUA curiosamente com o Brasil em relação a América Latina se olham muito e talvez por uma questão de origem olham muito pra Inglaterra e Europa etc., e olham muito pouco pro mundo. A não ser que seja o mundo tópico do momento: Vietnã nos anos 60, o Iraque e o Afeganistão hoje em dia. Mas os EUA não têm falta de ponto de referência em relação, à curiosidades políticas de outros países porque os EUA afinal de contas onde os escândalos políticos são, para usar a expressão que Alexandre Garcia gosta, amiúde. (rsrs geral).*

*Isso pra eles é fichinha, o que está acontecendo no Brasil? Isso não preocupa?*

*Luis: preocupa sim, mas não no nível popular. As pessoas não tão muito interessadas com o que está acontecendo no Brasil ou se tem crise política interna na Itália.*

*AM: Têm americanas que não sabem onde fica o Brasil.*

*LF: têm americanos que não sabem onde é o Texas. Porém há um nível muito sofisticado dentro da vida pública americana, por exemplo, o departamento de Estado, do mundo econômico de Wall Street, o que acontece no Brasil é acompanhado com muita atenção pelo, o que está acontecendo hoje no senado, no Brasil o Brazilian Desk, do Departamento de Estado está acompanhando com atenção nas redações, nas discussões internacionais, no Wall Street está sendo acompanhado com muita atenção. Eh, embora o que acontece nas bolsas em relação nas bolsas brasileiras em relação aos eua seja acompanhado com mais atenção. O Brasil não é um tópico de interesse, o Brasil é uma realidade dentro da economia globalizada que não é ignorado.*

*AG: Luis Fernando, diz que o caso Renan tem alguns ingredientes que os americanos já estão acostumados*

*LF: vários, vamos lá [rsrs]?*

*AG: a questão de lobista, de amante...*

*LG: veja, o convívio entre o dinheiro e o poder, ou especificamente, quanto é fácil comprar o poder e o que vem de volta... Nos EUA é uma ciência bem conhecida, porque provavelmente já passou por todas as fases que nós estamos passando, que outros países estão passando e já chega a um nível de sofisticação e você tem umas espécies de estágios intermediários, então você tem umas associações políticas de influência ao candidato e você pode dar, por exemplo, dinheiro a uma campanha se esse dinheiro se não for para um candidato específico, mas para uma causa. (...).Em Roma antiga, os senadores tinham clientes.*

*AM: nossa! fomos para Roma antiga.*

*AM: Alexandre, sei que você tem um dia nervoso por conta da votação. Eu queria te dar um presente, queria entregar um café da manhã especial. Um ótimo trabalho pra você.*

*'AM: LF continua com a gente.... anúncio de outros quadros. [além de entrevistado, LF é jurado]. (10 de setembro de 2007)*

#### a) **AS ESTRATÉGIAS DE ENUNCIÇÃO**

A encenação, no sentido literal, é a tônica da principal atração do *Fantástico*. O quadro “É muita história” reconstitui fatos marcantes de tempos remotos do cenário nacional e os recompõe nos moldes teatrais, recheados de informação jornalística. Apresentado pelo historiador Eduardo Bueno e pelo jornalista Pedro Bial, o quadro é exaustivamente anunciado no bloco que lhe precede. Em uma série de nove capítulos, a cada domingo Bueno e Bial reconstituem um fragmento da história do Brasil por meio de dramaturgia improvisada e conversas informais. Resulta curiosa a insistência dos apresentadores em abrigarem as informações na floresta da verdade, do factual: “todas as informações apresentadas em nossa série **são verídicas, rigorosamente históricas, comprovadas por documentos e fontes primárias. É tudo verdade! Mesmo porque seria difícil o ficcionista inventar um personagem como o conde Maurício de Nassau, que fez um boi voar.**” A ficção (ou realidade?) nega a si própria. Grosseiramente falando, é o parece, mas não é. Podemos ler no subtexto desta ressalva a mensagem de que ficcionais são apenas os meios de se contar a história, mas ela não o é. Se a ressalva se impõe é porque a história narrada pode claramente se confundir

com histórias criadas (mas, concordemos: narração é criação). A lógica da evidência, sustentada na imagem, é fragilizada.



Dá até para fazer paródia com o célebre quadro do belga René Magrite, cuja frase *Ceci n'est pas une pipe* (isso não é um cachimbo).

Não é arriscado afirmar que a fama do quadro reside exatamente na sua aparente contradição absoluta. Nesse caso, o já velho adágio “uma imagem vale mais que cem mil palavras” revela a sua insustentabilidade. A imagem soberana malogra em sua tentativa de mostrar o que se quer mostrar, e a palavra, ao contrário do que se aprende nos cursos de jornalismo, (o *princípio de revezamento* considera que uma está em relação de complementaridade com a outra, consiste em dizer o que a imagem dificilmente pode mostrar), não é um apêndice daquilo que a imagem não teve suficiência de exibir (como nas clássicas legendas). Em *Isso não é um cachimbo*, Magrite contradiz a imagem pela palavra, uma negando à outra, consagrando “uma paradoxal *afirmação da negação do que parece patente*, a saber, a condição daquilo que, *a priori*, é o que *aparenta ser*, porém apenas porque *assim se mostra*.” (FOUCAULT, 2002: 45).

A des-referencialização operada por Magrite atinge o coração da representação, como vimos no primeiro capítulo, pois demonstra a recusa das palavras em cumprirem sua tradicional função -, que é de representar -, a libertação das letras do seu papel habitual de porta-significação, a resistência contra a sua essência instrumental reduzida a nome das coisas. Magrite ironiza com as *palavras* e as *coisas*.<sup>58</sup> Acidentalmente, Pedro Bial o faz igualmente (com as imagens fictícias ele brada: isso não é ficção!). Todo o aparato montado, com apoio em fontes históricas e jornalísticas, é insuficiente para autenticar o “real” do quadro. O termo ironia é utilizado em sua força expressiva: segundo [a ironia] é *inteiramente* uma coisa e, ao mesmo tempo,

---

<sup>58</sup> A propósito, Magrite se inspirou no livro de Foucault, *As palavras e as coisas*. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

*inteiramente* outra, ela é o ponto de indiferença entre o real e o ideal. O programa se compromete em dissipar a perturbadora incerteza do telespectador no que diz respeito à relação entre as imagens e seus possíveis significados (acontecimento, fato, histórias criadas). *Ficção e Realidade* parecem indiscerníveis. Se existem diversos fios condutores que podem nos conduzir a mostrar as frágeis fronteiras entre ficção e realidade, um desses fios, com fôlego para nos encaminhar para reflexões pantanosas, pode ser extraído do uso de recursos ficcionais para montar a cena do enunciado.

Assim, em “É muita história”, dramaturgia e história se auxiliam mutuamente na construção da trama, as duas voltadas para a transmissão da verdade, para a construção dos efeitos de realidade, daquilo que muitas vezes foi soterrado pela narrativa histórica oficial - uma meta inarredável do quadro. Onde a insistência do apresentador em esclarecer que as histórias não são colhidas pura e simplesmente de uma mente engenhosa. Pedro Bial reitera: “**a história do boi voador não é lenda. Aconteceu mesmo, é fato. São poucos os relatos, mas sabe-se até a data: 28 de fevereiro de 1644, um domingo como hoje**”. Com a insistência, Pedro Bial denega.

O drama, antes um elemento fundante do teatro, passa a ser traço essencial do jornalismo do *Fantástico*. Segundo Marfuz,

a presença do drama na construção do acontecimento jornalístico é uma das marcas emblemáticas do discurso informativo contemporâneo. O telejornalismo brasileiro não foge à regra ao tratar a notícia, em muitos casos, como se fosse uma história extraída de uma peça de teatro, utilizando-se para isto de estratégias dramáticas bem-sucedidas, entre as quais se destaca, por sua importância e recorrência, a composição da personagem. (2006: 99).

Para o autor, é cada vez mais freqüente tomar por empréstimo elementos de outra linguagem para transformar a *personalidade* da notícia em *personagem* de um drama. Foi o teatro grego que nos deu a definição de personagem, identificada inicialmente com *persona* (máscara, papel que o ator assume na

interpretação do drama no palco). Se o teatro moderno expulsou pela porta a tradição aristotélica (a tradição dramaturgica da chamada “peça bem-feita”), a narrativa televisiva a convida a entrar pela janela: o apoio na estrutura do drama tem em vista o efeito de identificação. É preciso que o telespectador se envolva plena e subjetivamente com o narrado:

o drama é uma forma artística extremamente persuasiva e envolvente, pois imitando a ação por meio da linguagem faz com que a linguagem desapareça, transformada em ação, chegando com isso a quase substituir a realidade aos olhos do leitor-espectador” (...). através do drama, procura-se obter, ao máximo, o ‘efeito de realidade’ em cena. (Id. Ibid.: 100).

Do ponto de vista da enunciação, é possível afirmar que a dramaturgia do acontecimento apóia-se num conjunto de convenções dramáticas que se entrelaçam irremediavelmente para construir o discurso: a dramaturgia traz a possibilidade de combinar elementos dramáticos para tecer um texto, regida por determinadas convenções. Acatando esse preceito, é seguro dizer, então, que as principais estratégias dramáticas (texto, enredo, personagens, cenário, platéia, palco do acontecimento, estrutura dramática etc.) são reconhecidas no quadro “É muita história”: o historiador ator faz papel de Maurício de Nassau, o texto dele é previamente decorado, o enredo é produzido, o cenário (construído e real) é enquadrado, a platéia (grupo de turistas holandeses a bordo de um catamarã) – todos esses procedimentos selam, em definitivo, o papel do drama.

A estrutura narrativa do “É muita história” baseia-se num enredo, entendido segundo a concepção de Mesquita: “constituir um enredo é começar um jogo, derivado da relação entre dois jogadores: o narrador e o leitor”. Uma história pode desencadear uma infinidade de enredos. Aquilo que se *mostra* (história) e *como se mostra* (enredo), do ponto de vista da dramaturgia, e o *acontecimento* e o *enunciado*, do ponto de vista do jornalismo, têm como prerrogativa a tensão e a surpresa. Pedro Bial é excessivamente técnico, lê as

fontes históricas, recorre às testemunhas documentadas, fonte principal da reportagem. Eco afirma:

Em suma, já estamos agora diante de programas em que informação e ficção se trançam de modo indissolúvel e não é relevante quanto o público possa distinguir entre notícias “verdadeiras” e invenções fictícias. Mesmo admitindo-se que tenha condições de operar essa distinção, ela perde valor em relação às estratégias que esses programas realizam para sustentar a autenticidade do ato de enunciação. (ECO, 1984: 188).

Diferentemente do *Fantástico*, o programa *Mais Você*, de Ana Maria Braga, procura oferecer ao telespectador informações com assento no mundo jornalístico logo nos primeiros blocos. O programa feminino ou de variedades – podemos optar pelas duas classificações – é iniciado de forma mais densa e informativa. O factual, o ocorrido, ocupa os primeiros lugares na fileira das matérias para a exibição. Em programa de 11 de setembro de 2007, o principal tema foram os seis anos do atentado terrorista nos Estados Unidos. Quando necessário, *Mais Você* faz *links* com o departamento de jornalismo da Globo, para obter maior credibilidade. No dia do julgamento do caso Renan Calheiros, em 12 de setembro de 2007, o programa contou com a participação de Alexandre Garcia, direto de Brasília que, com seu discurso competente, explicou, minuciosamente, como seria o julgamento do senador. Nesse mesmo programa, Luis Fernando Guimarães, repórter internacional, triangulou o espaço com Alexandre Garcia e concedeu entrevista sobre relações internacionais e política local. Em seus primeiros blocos, *Mais Você* parece um telejornal. Eco assinala esse embaralhamento:

Por fim, para confundir ulteriormente as idéias, veio o programa de auditório, onde um animador, por horas e horas, fala, faz ouvir música, introduz um seriado e depois um documentário, um debate e até notícias. A essa altura, mesmo o espectador superdesenvolvido acaba confundindo os gêneros. Suspeita que o bombardeio de Beirute não passa de um show e que o público de jovens que aplaude Peppe Grillo na sala é composto por seres humanos. (1984:182 ).

## b) AS ESTRATÉGIAS SONORAS

Além de carimbo sonoro, de anunciar o que já se sabe (as vinhetas), o dispositivo sonoro exerce uma outra função, magistralmente vantajosa, na construção da narrativa, que é, segundo Didier-Weill, a função siderante: “se a música me surpreende, ou me põe em estado de expectativa, é porque se passa algo para o qual eu não estou preparado (...) uma articulação é produzida entre um receptor que, em mim, recebeu o apelo endereçado pela música e a aparição de um emissor que se endereça à música para dirigir a ela o seu apelo”. (2001: 210). As perguntas que seguem são provocadoras: “quando escuto música, por que fico encantado por ela?” a resposta é elucidativa: “porque se passa alguma coisa para a qual não estou preparado: enquanto que, quando estou numa relação de palavra, a experiência me ensina que não recebo a palavra do interlocutor a não ser através de uma deliberação interna que me pede para decidir sobre a mensagem ouvida (direi “sim” ou direi “não” a ela?), quando escuto soar a música, descubro, a cada vez, com espanto, que não posso deixar de lhe dizer “sim”.

Podemos verificar esse aspecto da surpresa, do inesperado, em alguns filmes já clássicos, notadamente os de suspense. Os passos, os ruídos que nos enredam numa teia de possibilidades, quase sempre aterradoras (vide alguns filmes de Alfred Hitchcock), constituem-se, em muitos casos, no núcleo discursivo da trama. Igualmente ilustrativos são os plantões dos jornais: as notícias importantes de última hora são antecidas por carimbo sonoro, que passou a representar prenúncio de notícia ruim (morte de presidente, seqüestro de personalidade importante). Embora as vinhetas dos plantões jornalísticos já antecipem, de certa forma, que se trata de uma informação de extrema importância, normalmente com pêndulo voltado para o universo trágico, o telespectador fica à deriva até o momento de revelação da notícia.

Nas duas reportagens analisadas, a do *Fantástico* e a do *Mais Você*, o recurso sonoro não abdica dessa função. Na reportagem sobre o “Boi voador”



toda a fita musical é composta com vistas a dar vazão ao fluxo narrativo, mas, sobretudo, para marcar a repetição: em suas variações de sentido, o som desempenha papel primordial (quando a matéria almeja apelar para o drama, a fita sonora tem timbre, melodia e frequência mais pesados; em situações em que escorrega para a comédia, música bufão - estratégias herdadas inequivocamente do teatro e cinema):

A ópera era um espetáculo muito popular e, em sua época, até que massivo. Juntava música e drama, e, no entender de Wagner, essa seria a forma perfeita de teatro (se remontarmos aos primórdios gregos, veremos que o teatro nasce com a música, e o canto ocupava um papel de destaque na tragédia com os coros, algo também incorporado na ópera). Essa forma perfeita de teatro possuía, na música, uma privilegiada parceria, já que era ela quem ajudava a construir a curva dramática do espetáculo. Dentro dessa tradição, o cinema, a nova arte do século XX, aproveitou-se dessa união entre música e teatro e passou a usá-la em seus filmes como comentários dramáticos para o fluxo de suas narrativas. (LEONE, 2006: 177).

A partir das considerações de Leone é plausível apontarmos também a TV como herdeira das estratégias teatrais. O fluxo das narrativas televisivas é organizado segundo as oscilações em que o telespectador é envolvido na trama de modo a dizer o sim, que aponta Didier-Weill, sem sabê-lo. Em “O Boi Voador”, a abertura do quadro é composta por uma música encomendada estritamente para o quadro; no transcorrer da narrativa evoca-se discursos sonoros tonalizados pela performance do repórter e do ator (o historiador Eduardo Bueno). No *Mais Você*, igualmente, a variedade sonora segue o preceito segundo o qual o telespectador precisa ser envolvido e capturado por meio de recursos narrativos. Sonoplastia e fundo musical ordenam o jogo de sentido.

### c) A CENA DA IMAGEM: A ORTOGRAFIA DO VISUAL

“Se qualquer imagem pode ser lida, ou se pelo menos podemos criar uma leitura para as imagens, é porque elas têm uma história para contar”,

conforme sugere MANGUEL. (2001: 21). Já que partimos da noção de escritura, os programas são vistos como uma escrita que se escreve com a câmera, o que está em estreita relação com a idéia de uma (orto)grafia do visual, uma tele-grafia. É a noção da câmera-caneta de Metz: uma caneta nunca escreveu senão o que se escreve com ela. O próprio movimento da câmera já produz um efeito de sentido, constitui, invariavelmente, a marca de um olhar. Assim, não se pode desconsiderar que há todo um aparato formal aquém da própria imagem (expresso no bastidor da cena, como sublinhamos), por si só uma potencialidade de sentidos. Conforme anota Machado:

Ora, se é verdade que as câmeras dialogam com informações luminosas que derivam do mundo visível, também é verdade que há nelas uma força formadora muito mais que reprodutora. As câmeras são aparelhos que constroem as suas próprias configurações simbólicas, de outra forma bem diferenciada dos seres e objetos que povoam o mundo... ao invés de exprimir passivamente a presença pura e simples das coisas, as câmeras constroem representações, como de resto ocorre em qualquer sistema simbólico. (MACHADO, 1984: 11).

A existência de uma moldura (*frames*), mesmo que mínima, identifica um discurso. A câmera não é neutra, ela está a serviço de códigos convencionalmente estabelecidos. O trabalho do cinegrafista não é apenas um registro técnico do real, ele joga papel importante para (re)projetar o acontecido: aprendemos com os cineastas que mostrar apenas o rosto, a parte superior do corpo (plano americano), o corpo inteiro ou todo o cenário (grande angular) constituem traços de operações enunciativas, definem a narrativa; a profundidade de foco, igualmente, pode sugerir traços de operações de enunciação. O olho da câmera esquadrinha o mundo, um mundo já recortado, diga-se de passagem, e define o que olhamos ao sermos vistos.

*Fantástico* e *Mais Você* fazem uso de vários planos de enquadramento em uma só matéria. A panorâmica, excessivamente utilizada nos dois programas, está em sintonia com o ideal de organização e visibilidade do que está em nosso

entorno e alhures de forma totalizante. Herdeira da prática do pintor ambulante do século XVIII e do viajante ferroviário do século XIX, a panorâmica expõe a capacidade de lançar um olhar móvel e organizado sobre o mundo. Originário tecnicamente da pintura, panorama, criado por Robert Barker no final do século XVIII, vem de duas raízes gregas que significam onividência: trata-se de açambarcar com o olhar uma vasta zona. “Ponto comum essencial a todas as variedades de panoramas, e que a etimologia minta ou não, o sufixo – rama continua a exprimir o gigantismo um tanto pretensioso. (AUMONT, 2006: 54) (não nos esqueçamos, o *panoptikon* é contemporâneo à invenção do panorama). Tanto no *Fantástico* quanto no *Mais Você* o mundo em sua totalidade é, aparentemente, enquadrado, ofertado em sua abrangência e plenitude. Isso tem, precisamente, seu sentido no trecho que se segue:

Olho móvel, corpo imóvel: está tudo aí, e é por aí que o trem substitui o espectador “ecológico” da pintura de paisagem, o simples andarilho que descobre o mundo que o rodeia, por esse ser estranho, enfermo – a ponto de ser comparado com os escravos acorrentados da caverna platônica –, mas, ao mesmo tempo, dotado de **ubiquidade e de onividência**, que é o espectador de cinema. (2004: 54).[grifos meus].

O espectador de TV também é dotado de ubiquidade e onividência, como assegurado no item sobre imagem. Olhando quem vê, *Mais Você* e *Fantástico* fornecem à assistência uma imersividade total – função primordial do panorama – no universo filmado. Na reportagem de “O Boi Voador”, imagens panorâmicas de mapas, localização da cidade de Recife do alto, tomadas de pessoas na rua, são capturadas em 360º graus. Assim como o panorama clássico, o panorama da câmara televisiva procura trazer o espectador para o centro da ação “representada”. Nós somos tele-guiados para/pelo centro da tela.



Figura 17. **A condição humana**, René Magritte, exemplo de *trompe-l'oeil*



Figura 18. **Trompe-l'oeil**

Ao abarcar o mundo com a imagem total, *Fantástico* e *Mais Você* nos inebriam e trapaceiam. É o *trompe o'eil* (literalmente, engana o olho) eletrônico. Técnica artística que, com truques de perspectiva, cria uma ilusão óptica, mostrando objetos ou formas que não existem realmente. Embora a o *trompe-l'oeil* seja associada ao período barroco, a técnica já era familiar aos gregos e romanos, que a empregavam em murais, como os de Pompéia. O aperfeiçoamento técnico alcançado no Renascimento faz do *trompe-l'oeil* um artifício largamente utilizado, explorando-se os limites entre imagem e realidade. (cf. ZAMORA, 2005: 4).

Na reportagem sobre “O Boi Voador”, recursos muitos semelhantes ao *trompe-l'oeil* são postos em marcha. O céu expandido, um boi (ilusório) voando sobre ele, projeção de pontes sobre o rio Capeberibe (recursos de computador), Maurício de Nassau “em carne e osso”, documentos históricos flutuando sobre a cidade de Recife, são parte de uma montagem que “engana o olho”. No *Mais Você*, a humanização do papagaio Louro José, embora não diga respeito à ilusão espacial, pode ser explicada pela chave do *trompe-l'oeil*. Passamos a acreditar que o papagaio é gente.



Figura 19. **Trompe-l'oeil eletrônico. Simulação de sobrevôo de boi.**



Figura 20. **Ana Maria e seu papagaio humanizado**

O cinema foi acusado de sofrer da síndrome de Ícaro em níveis variáveis: “ver o mundo a partir de um outro lugar (sobretudo do alto) e decifrá-lo como um espaço ainda virgem.” (AUMONT, 2004: 185). O programa *Mais Você faz*, diariamente, tomadas do helicóptero para mostrar a aurora do dia em São Paulo (temperatura, acidentes). Com a radiografia, a zona vasta filmada, o programa orienta o telespectador que está prestes a sair de casa.

Como se está a notar, o ato de enunciação funda-se em recursos ficcionais. A esse respeito, Eco assevera:

Com esta finalidade tais programas encenam o próprio ato da enunciação, através de simulacros da enunciação, como quando se mostram as telecâmeras que captam aquilo que acontece. Uma complexa estratégia de ficções põe-se a serviço de um efeito de verdade. (1984: 191).

Frente à tela vemos um mundo que se movimenta; somos, até então, apenas testemunhas do espetáculo do mundo, uma conquista que foi possível graças a mudanças significativas na história da imagem técnica. Ver imagens móveis numa posição de imobilidade (normalmente estamos sentados no sofá) é consequência da evolução do panorama. Tudo isso está relacionado com as profundas alterações ocorridas nos séculos XIX e XX, “com o surgimento de novas formas de espetáculo que simulavam a mobilidade de um espectador que se faz observador, ao surgimento da experiência visual no corpo de um espectador autônomo, mas também a uma transformação radical no estatuto da imagem, que se torna imersiva sensorial ou psicologicamente”. (PARENTE, 1999: 128). É especialmente útil marcarmos as diferenças entre o panorama europeu e o americano; o primeiro consiste em uma imagem circular contemplada de uma pequena plataforma central; o segundo, constituído por uma imagem plana que se desenrola diante do espectador. O panorama americano foi batizado de *moving picture* ou *moving panorama*. Ao invés de o espectador se mover, quem se locomovia era a imagem, o que antecedia a produção das imagens cinematográficas.

Ao mesmo tempo em que o telespectador televisivo, imóvel, é instado a abraçar todo o espaço esquadrihado pelas câmeras indiscretas dos programas, ele, paradoxalmente, está aprisionado em um espaço finito, limitado, o quadro televisivo, que o fixa, conforme discutiremos adiante. O panorama abre horizontes, não devemos esquecer da origem do termo (*horizein* = limitar), que nos diz que essa abertura se dá sobre um espaço limitado. Na sua propalada genealogia da TV, Eco observa que a neotelevisão é janela aberta sobre um mundo fechado, um mundo próprio, um mundo dela mesma, um mundo enquadrado (op. cit.: 189); Erving Goffman considera que enquadramentos são princípios de organização que governam os acontecimentos e nosso envolvimento neles, que “organizam um fragmento ou um corte arbitrário feito no fluxo da atividade em curso do mundo cotidiano: a escolha de um enquadramento (frame) não é inteiramente livre, pois depende do catálogo de frames disponíveis num determinado momento sócio-histórico-cultural”, isto é, depende do aspecto que o real assume para o jornalista, num determinado momento, bem como da sua experiência, que lhe molda a percepção. Toda o poder técnico do panorama é diminuído com essas observações.

A imagem em movimento começou engatinhando com o plano-seqüência fixo (“as folhas se movem!”, gritam os espectadores do filme dos irmãos Lumière), mas logo depois evolui para o próprio movimento da câmera durante a tomada. Tratava-se da descoberta do *travelling*, matéria-prima do cinema. O cinema não apenas mostra o movimento, mas também passa a fazer dele um procedimento capital. De acordo com a passagem abaixo:

Como sabemos, o *travelling*, o “plano-feito-viagem” só é considerado como a “alma do cinema” (sua consciência moral, como diz Godard) por exprimir (ou imprimir) movimentos que são os da vida, do olhar do homem sobre o mundo em que ele se move: avançar, recuar, subir, descer, deslizar lateralmente, escutar, acompanhar. No fim do movimento de câmera (...) há sempre um olho em jogo, se não um corpo: um ponto de ancoragem humano. (op. cit.: 185).

Os movimentos de câmera foram associados aos meios de transporte (o trem, os trilhos do *travelling*, os carrinhos, os motores, as gruas, os braços mecânicos, os helicópteros): “ o homem com a câmera é o passageiro corporal de um veículo escópico cujo olhar respira com o mundo em que ele se move. Um dos efeitos de prazer do movimento cinematográfico (a ‘e-moção’) vem fundamentalmente daí.” (Id. Ibid.: 186).

Além das imagens panorâmicas, *Fantástico* e *Mais Você* apóiam-se em outros recursos imagéticos. Tomadas em *primeiro plano* (PP), *primeiríssimo plano* (PPP) e *o close up* são bastante utilizadas em casos específicos. O movimento de câmera se pretende correlato às conturbações e contratempos que ela capta. Assuntos e fatos violentos, por exemplo, são construídos, do ponto de vista da imagem, de forma caótica. No plano geral (PG), por exemplo, que costuma ser utilizado para a transmissão de cenas de violência, de tumulto, a sensação de movimento, criatividade e ação se faz presente. No plano americano (PA) que possui as mesmas intenções do plano geral, os fatos são focalizados com certa proximidade. O plano médio (PM) procura mostrar os entrevistados nas cenas em que se desenvolvem tensões dramáticas, já apontando para algumas peculiaridades. O primeiro plano, às vezes congelado, corta o entrevistado na altura do busto e parece supervalorizar a expressão facial de quem fala, sugerindo algumas qualificações.

Já o primeiríssimo plano (PPP) procura estreitar ainda mais as relações repórter/entrevistado, repórter/telespectador, entrevistado/telespectador. Ele enquadra apenas a cabeça do repórter, do apresentador, do entrevistado. O *close-up* mostra apenas um detalhe do que está sendo filmado. Possui um forte impacto visual e é, frequentemente, utilizado em cenas de ficção e na publicidade. O noticiário recorre a esse enquadramento todas as vezes que pretende apelar para minúcias fundamentais na trama narrativa (o *Big Brother Brasil*) é pródigo em mostrar imagens em seus mínimos detalhes.

#### d) A CENOGRAFIA DA ENUNCIÇÃO

Levando em conta que “todo discurso, por sua manifestação mesma, pretende convencer instituindo a cena da enunciação que o legitima” (MAINGUENEAU, 2001: 87), as estratégias aqui analisadas (de enunciação oral, sonora e imagética) apontam as várias marcas que concorrem para tal legitimação. Os analistas do discurso legaram um patrimônio relativamente extenso sobre *cena*, *cenografia*, *cenário* no âmbito da fala e da escrita. É válido o lembrete de que o termo cenografia no campo da Análise do Discurso possui uma designação específica, constitui-se “na cena do enunciado em que o discurso constrói uma representação de sua própria situação de enunciação”. (MAINGUENEAU, 2001: 20).

Mas se prestarmos atenção ao fato de que não “é diretamente com o quadro cênico que se confronta o telespectador, mas com uma cenografia” (Id. Ibid: 87), outros elementos poderão surgir daí. Considerada como “a arte de desenhar ou pintar segundo as regras de perspectiva”, a cenografia (os cenários) dos programas televisivos desenharam/inscrevem cada um no seu espaço/lugar (repórter, apresentador, entrevistado, platéia), tentando adequar as narrativas ao gênero ao qual dizem pertencer.

Os cenários de *Fantástico* e *Mais Você*, por exemplo, aparentam-se espacialmente com os cenários de programas de auditório. No primeiro, o nome do programa e dos seus quadros (o menu temático) são postos ao fundo, como que tentando lembrar o telespectador do que ainda está por vir (as chamadas para o bloco seguinte são insuficientes para anunciar todo o menu ainda a ser oferecido pelo *Fantástico*). O espaço é amplo, parte dele parece aparentemente inútil. Mas logo descobre-se o porquê do tamanho do estúdio: os apresentadores se deslocam para lá e para cá (como atores no palco), com performances que procuram designar o teor da notícia/acometimento: anúncio de temas dramáticos (o apresentador posta-se no centro da tela e a imagem



tende para o *close-up*, por exemplo). A presença de auditório só existe em alguns quadros do *Mais Você*.

No programa *Mais Você*, mais que no *Fantástico*, há um amálgama de elementos no cenário (um papagaio antropomorfizado, mesas de café para convidados, arranjos de flores, cachorro “de verdade”, cozinha montada, sala de estar, obras de arte,)), alguns deles excessivamente cheios de acessórios. Tem-se a impressão de que o telespectador em geral não se dará conta da presença de todos esses ornamentos em cena. Por que, então, inseri-los? Para além da decoração do ambiente, os ornamentos televisivos, compõem, efetivamente, a cena, o ornamento não é acidental, é essencial. A técnica da pintura, *parergon*, que foi oposta ao *ergon*, vem ao nosso auxílio.

Se o *ergon* é o trabalho feito, o fato, a obra, como explica Derrida em *A verdade em pintura*, o “*parergon*” surge contra, ao lado e acima do “*ergon*”. Segundo ele, *parergon* designa entrada, mas também objeto acessório, estranho, secundário, suplemento, resto. Os *parerga*, como esclarece Derrida, foram sempre vistos como acidentais, não podendo explicar os princípios ou fundamentos da arte, o que tem como consequência direta a distância dos filósofos em relação a sua importante função. Alguns pensadores, entretanto, viram no *parergon* algo mais do que um simples ornamento. Kant se ocupou em catalogar diversos deles: as vestes das estátuas, as colunas ornamentais em volta de edifícios suntuosos e as molduras douradas destinadas a valorizar os quadros pendurados nas paredes. A recusa que motivou o menosprezo do *parergon* justifica-se pelo argumento segundo o qual:

toda a análise do juízo estético supõe sempre que se possa rigorosamente distinguir entre o intrínseco e o extrínseco, devendo o juízo estético conduzir ao belo intrínseco, não aos ornamentos nem aos aspectos secundários. (...). A sedução pelas ornamentações é sentimento ímpio, da ilusão condenável em nome da necessária distinção da imagem e do real: a pintura. (DERRIDA,)

Normalmente, não concebemos os ornamentos - alguns postos de maneira bastante discreta na tela televisiva - como artifícios que cumprem uma função na cena do enunciado. O cachorro que passa “inadvertidamente” ao fundo no programa Mais Você, o quadro da parede que é filmado em tom de acidente, a alça do jarro de flores, todos esses objetos acabam cercando a tela e acomodando a cena. A borda da tela, a moldura, fixa a cena. Apoiamo-nos em Freitas para tornar tais argumentos ainda mais elucidativos:

A função que seria a função da tela encerra a cena entre dois limites, duas bordas, que seriam como dois *presse-livres* entre os quais seria contida a cena. Porém, há objetos, há figuras que rondam, ou enfeitam a cena: os ornamentos, ou conforme Derrida, o *parergon*. Trata-se de um certo acompanhamento que funciona como uma espécie de armação na qual se encaixaria a cena para fixá-la, para constituí-la precisamente como cena, facilitando a sua leitura e compreensão? Ou, ao contrário o *parergon* tem como efeito dispersar a atenção, dirigindo-a não mais ao que é dado a ver através dessa forma de “janela” que deveria ser o quadro (ou a TV: a janela para o mundo) mas à imaterialidade da moldura resplandecente na qual a “vista” se enquadra? (FREITAS, op. cit.: 3).

#### e) **O LUGAR DA ENUNCIÇÃO**

Ressalte-se que no tópico anterior o que estava em causa era o espaço, entendido na sua dimensão geográfica demarcada. Aqui, se pretende fazer referência ao lugar entendido, simbolicamente, construído pelas estratégias de enunciação. Com efeito, todos esses componentes acima descritos e analisados perfazem, com suas próprias funções, a cena do enunciado construída a partir de um lugar, o lugar da enunciação (ou lugar de fala). Em que lugar a enunciação ganha sentido?

Autores como Bakhtin consideram que a enunciação se dá num espaço de atuação e, portanto, não propõe simplesmente uma tomada de posição em um espaço visto como neutro ou assumido como real, mas implica o modo de ver a realidade na qual a posição é tomada. Em síntese, uma fala produz e é produzida pelo lugar em que o sentido se institui. (cf. 1992: 320).

Existe uma lógica que estrutura a enunciação e funciona como articuladora entre esta e a posição do sujeito em sua ambiência simbólica. Vista a partir daí, a enunciação resulta de um caminho por onde o significante se movimenta, em cujas sinuosidades o sujeito se instala provisoriamente.

Nesse “sujeito”, estamos, inadiavelmente, incluídos. Porém, nas imagens que a TV nos franqueia, há uma que falta: a imagem de cada um, a imagem do telespectador. O nosso lugar na enunciação é, portanto, um lugar faltante. A ausência e a falta instauradas encontram fundamento na função da tela:

A (tela), por ser tela, mostra e oculta designa algo que intercepta; situa-se entre dois fenômenos, coisas ou objetos que mantém separados entre si. Assim, a tela mascara uma abertura. Doutra parte - tal é o paradoxo - a tela também é a superfície onde aparecem as imagens dos objetos ou acontecimentos. Seja qual for a diferença dos modos de aparecer - projeção de filme no caso do cinema, varredura eletrônica no caso da televisão (e do videocassete) - importa pôr em evidência a ambigüidade dum termo que designa a um tempo o que intercepta e o que revela. O que se mostra na tela não se assemelha totalmente, em nossa consciência, ao fenômeno puramente físico do reflexo. Mesmo na transmissão direta, a emissão é objeto de elaboração e se presta à interpretação. (BERGSON *apud* PROMM NETO, 2001: 7).

O excerto acima chama atenção para a dificuldade da tela em mostrar tudo, pois ao mostrar ela oculta. Ressaltamos, no entanto, que ela oculta não apenas por sua incapacidade de mostrar fielmente os objetos e as coisas, mas porque ao fazê-lo impõe um véu. A máscara em que a tela se resguarda se assemelha ao fundamento da máscara veneziana, um jogo de possibilidades das formas identitárias. Ao entrar, através da tela da televisão, no mundo de imagens, o sujeito é isolado, o que adia o desvelamento total do que está por trás. De acordo com a passagem abaixo:

A tela não desempenha o mesmo papel do espaço ótico geometral, pois ela não é qualquer coisa que possa ser atravessada pela luz na transmissibilidade em linha reta suposta na perspectiva, ao contrário, ela é opaca: a luz ricocheteia aí e reverbera em miríades de estilhaços, luzes e

sombras. A tela tem aí uma função muito próxima daquela que é exercida pela máscara, indicando que há alguma coisa atrás. Por essa função, a tela isola o sujeito, capturado pelo olhar. (FREITAS, op. cit.: 46).

Extraímos da função da tela uma pista capital para lidarmos com a mediação na TV. A ocultação, própria da tela, nos amarra ao quadro televisivo à procura da *narrativa* que dê conta de atender às nossas expectativas. Nesse sentido, o acompanhamento diário de telejornais e de outras espécies televisivas apazigua as vontades imediatas, mas deixa sempre de fora algo que se impõe, no horizonte do possível, como a realização dos desejos: “o véu materializa, de maneira nítida, a relação de interposição que faz com que o que é visado esteja além daquilo que se apresenta”. (FREITAS, 2000).

Os gêneros televisivos prometem, como frisei, a representação de várias faces do mundo, mas só prometem, pois, “na verdade, como vimos, a função do retorno, onde se inscreve a repetição, atende àquilo que não está lá representado e é isso que prende o olhar”. (Id. Ibid.). *Fantástico e Mais Você* anunciam, fastidiosamente, que na semana que vem ou no dia seguinte tem mais, que se o telespectador continuar “ligado” ele terá a chave da significação para seus anseios, problemas e angústias (não perca, no próximo bloco: saiba como comprar sua casa própria, saiba do método inovador para combater o colesterol, conheça a mais nova descoberta da cura de doença X ou Y). As chamadas são um chamariz para que o telespectador caia na armadilha do desvelamento do mundo, anunciado pelos apresentadores. Como lembra Gomes, as chamadas anunciam que aquilo que será mencionado, os tópicos sobre os quais recaem as notícias, são eles não só o aspecto relevante do quadro social, mas extratos últimos deste quadro, que impelem a uma certa obrigatoriedade em termos de atenção e informação” (2004: 58). Tais tópicos, ou quadricúlos, segundo a autora, compõem o quadriculamento do espaço público, do que é de interesse da comunidade e, portanto, está condicionado a um olhar e a um debate constante por parte desta. “Estes tópicos anunciados

são a essência do jornalismo enquanto campo que reflete e respalda uma divisão do campo social em pontos estratégicos de atuação.” (Id. Ibid.: 58), pontos que supõem “um saber sobre o nosso desejo”, como afirmou Kehl, com uma oferta frenética de objetos para o desejo, uma produção de visibilidade de fatos e acontecimentos.

A função da tela, o aprisionamento do sujeito, a repetição das narrativas, o não recobrimento daquilo que foi exaustivamente anunciado, insistindo sempre em revelar algo mais, nos remetem para as discussões sobre a representação na TV, que, como vimos, são frágeis, mormente, se estiverem alicerçadas nos pilares da ficção e realidade (o apresentador é obrigado a dizer que determinada reportagem não é ficção. Como então discernir entre uma e outra?).

Nesse particular, podemos fazer um paralelo com o clássico quadro *As meninas* de Diogo Velásquez.



Figura 21. *Las meninas*, Diogo Velásquez

Considerado por Jacques Lacan como teogonia da pintura, o quadro de Velásquez, também reconhecido como o *pintor dos pintores*, vem suscitando reflexões insolúveis sobre a presença da fantasia e do sujeito dividido de que

tratam as considerações freudiana e lacaniana, respectivamente, oferecendo direcionamentos para se pensar na estrutura do quadro televisivo.

Em *As meninas*, o espectador é captado e arrastado para dentro do espaço do quadro por um olhar que vem de fora. O cenário sobre o qual estão envoltas as personagens é um jogo de luz, sombra e perspectiva, de tal modo que o sujeito que “vê” está condenado a cair numa “armadilha”. Qual a armadilha? Atentemos para a montagem do quadro.

### **Cenário visível do quadro**

**Cena 1:** *Mundo de luz, mundo solar:* ao centro a infanta Margarida, ladeada pelas damas (*las meninas*). Cortesãos, anões, um cão que parece dormir, de olhos fechados, como se estivesse ali para fazer as vezes de um *olhar* que escapa a todos os que, de olhos abertos, nada vêem;

**Cena 2:** *Mundo de sombra:* À esquerda, o pintor que vê, tendo numa mão o pincel e na outra a paleta das cores, parece fixar-nos, como se fôssemos o modelo da pintura, que vemos apenas o reverso: *o quadro no quadro*.

**Cena 3:** Mais ao fundo, numa *mancha* de luz, uma outra personagem, como que indecisa, não se sabe se vai entrar ou sair: José Nieto, camarista da rainha. O braço direito de José Nieto parece apontar para algo que se afigura um quadro, mas que não é um quadro, é um espelho onde estão refletidas duas personagens: o rei Filipe IV e a sua esposa Mariana.

**Cena 4:** é um espelho onde estão refletidas duas personagens: o rei Filipe IV e a sua esposa.

O eixo ordenador – o rei e a rainha - está fora da cena pictórica, mas marca a presença pela ausência. O vazio designado por essa ausência designa a inscrição do sujeito barrado no quadro. O fato de estar elidido da representação, não quer dizer que o Sujeito esteja ausente (ao contrário do que considerou Foucault em *As palavras e as coisas*). O pintor enquanto sujeito, está dividido,

para além de seu auto-retrato, entre sujeito do ver e sujeito do olhar. O sujeito não tem representação em si, ele é um significante para outro significante.

As regras a que o quadro está submetido nos indicam a existência de uma cena invisível, onde o sujeito é atraído pelo olhar que vem de fora.

### **Cenário invisível do quadro - antecedentes**

No *Seminário XIII*, Lacan questiona sobre o papel do sujeito: O que seria exatamente do sujeito, na sua posição clássica neste lugar necessitado pela constituição do mundo objetivo? “Observem que a este sujeito puro, este sujeito cujos teóricos da filosofia levaram até ao extremo a referência unitária, a este sujeito, eu digo, que não acreditamos nele completamente, e não é para menos. Não se pode acreditar que para ele todo o mundo seja suspenso. E é bem no que consiste a acusação de idealismo.” (Leçon XVI, 271).

A descrença nesse sujeito filosófico supõe também a descrença na representação em sua forma clássica: “Antes de definir o que acontece com a representação, a tela já nos anuncia no horizonte, a dimensão do que na representação é o representante. Antes que o mundo se torne representação, seu representante - eu entendo o representante da representação-, emerge.” (Id. Ibid.).

Se a representação já é representada, como se instala o sujeito no quadro? Qual o segredo que o quadro insiste em ocultar? De onde ele, o segredo, se origina? Para onde olha o pintor? Para onde olham a infanta e as outras personagens? O que esconde o quadro voltado do avesso?

A resposta que somos nós próprios o modelo do pintor não é suficiente, pois o sujeito é capturado inexoravelmente por esse olhar que parece vir na sua direção, captando-o. Esse olhar não se dirige ao telespectador mas ao *lugar* que ele ocupa. Que lugar é esse? Está situado dentro ou fora do quadro?

Para Lacan, no mais íntimo do quadro não encontramos uma *coisa em si*, mas um *olhar*. *A carta virada* – uma carta que falta no baralho – está aí para

barrar cada um destes sujeitos, para cavar um buraco entre o *olho* daquele que vê (que julga ver) e o *olhar* que lhe escapa. Com base nisso, Lacan advoga a construção de um espaço, uma outra topologia para dar conta deste *centro* que é ao mesmo tempo um *excentro*, deste interior que é também um exterior, deste dentro que é um fora, deste íntimo/extimo. O quadro virado do avesso, o quadro dentro do quadro, está aí para manter essa invisibilidade.

É em relação essa carta *virada* que o sujeito lança o desafio: *mostra!* (*fais voir!*), permanecendo, dessa forma, numa qualidade (*impotência*) fundamental, isto é, num não poder ou não conseguir ver onde é suposto existir alguma coisa para ver. Porém, talvez haja aqui uma *armadilha*. Para Lacan, *um quadro – voltando ao quadro – é uma armadilha para o olhar*.

Só que, além disso, se há um quadro voltado dentro do quadro é para mostrar que o *visível* pode *faltar* no seu lugar, isto é, pode tornar-se *invisível* no ponto mesmo em que se *mostra*. Quer isto dizer que *aquilo que vemos*, na frente do quadro, não tem um estatuto de *representação*, de algo que estaria ali para reproduzir a coisa mesma, mas de *representante*, isto é, da mera *diferença*, entre o *visível* e o *invisível*, ou seja, entre um *significante* (a frente do quadro) e outro *significante* (o seu reverso).

A representação estaria, assim, relacionada à significação, enquanto que o "representante da representação" é de domínio daquilo que atribui significação. "O quadro dentro de quadro" é pintado por Velásquez na conjunção de duas perspectivas, as quais são impossíveis num só espaço. Com *As Meninas*, é a habilidade de Velásquez em construir uma impossível junção de perspectivas que mantém o espectador em suspense. Se o quadro consegue manter o espectador em suspense, o que ele esconde?

Transpondo essas observações para as nossas análises, destronamos o estatuto da representação, peça-chave no sentido das mídias e, em especial da televisão. Lacan nos ensina, com o quadro de Velásquez, que não existe segredo por desvelar, alguma coisa a mais para ver que está escondida. Assim é, para



ele, a natureza do inconsciente, pois não diz respeito a algo que esteja submerso nas profundezas, mas antes a um  *corte*, a uma  *palpitação*, a uma  *esquize entre o olho e o olhar*. Do lugar onde olho, sou olhado. Talvez seja por isso que Lacan defenda a idéia de que é preciso dar uma segunda volta em torno do quadro (a volta da pulsão), não para acrescentar-lhe outras interpretações, mas para se dizer menos sobre o quadro.

A tela televisiva, estruturada tal como um quadro, parece provocar os mesmos efeitos. Como uma armadilha, o espaço televisivo se constitui em um Olhar que captura os sujeitos (telespectadores) e os arrasta para dentro do quadro que cada um se torna. Segundo a passagem abaixo:

Está aí a função que se encontra no mais íntimo da instituição do sujeito no campo do visível: o que me determina primordialmente no visível é o olhar que está de fora. É pelo olhar que entro na luz, e é pelo olhar que eu recebo o seu efeito. Então, o olhar é o instrumento por onde a luz se encarna, e pelo qual eu sou foto-grafado. (FREITAS, 1996).

Para Freitas, no que diz respeito ao véu, ao ocultamento, existem três elementos em jogo: o sujeito, o objeto e o além. Para ela, o além, aquilo que se pede para ser dado a ver, mas que a partir do momento em que se ergue o véu, “sobre ele se pinta alguma coisa” (Id. Ibid.). Enquanto faltante, o além se constitui como o suporte da relação, ainda que não seja o ponto que liga ao desejo.

Nessa impossibilidade de representar, tópicos como ficção e realidade se embaralham, pois não existe, na lógica que ordena os enunciados tanto do Fantástico quanto do Mais Você, um elemento distintivo da representação do real e do ficcional. Para Augé, todos os casos de ficcionalização do real, dos quais a televisão é um instrumento essencial, ligam-se, antes de mais nada, à extrema abundância de imagens e à abstração do olhar que a precede.

Caminhando com Freitas, posso assegurar que não se trata de afirmar que o telejornalismo seja mentiroso, mas de apontar-lhe uma estrutura de

ficção, visto que os relatos cotidianos resultam das construções imaginárias, o que sinaliza para os três registros: real, simbólico e imaginário. O mundo socialmente organizado que a televisão nos mostra são os modos de representação institucional sobre a qual nós concordamos que edificam as nossas construções sobre o buraco da nossa verdade, o real. (Freitas, 1996).

\*\*\*

## **GOLS DO FANTÁSTICO: UM ENCONTRO COM O REAL**

COBERTURA ESPORTIVA – 16 DE SETEMBRO DE 2007

*Zeca Camargo: Tadeu Schmidt está chegando com o melhor do esporte.*

*Glória Maria: é um final de semana de clássicos do campeonato. E aí, Tadeu, o domingo foi especial?*

*Tadeu Schmidt: clássico é sempre empolgante. Agora, o pessoal de Minas Gerais exagerou. O duelo entre Cruzeiro e o Atlético Mineiro foi demais. Sete gols. Quando você acha que descobriu o nome do jogo parece outro destaque.*

(As imagens dos jogos são mostradas, abusivamente, em câmera lenta).

### **a) ESTRATÉGIAS DE ENUNCIÇÃO**

Um dos quadros mais antigos do programa, os “*Gols do Fantástico*” já passou por um sem-número de reformulações. Inserimo-lo nas análises, em divórcio com Mais Você, por nos apontar alguns aspectos que lançam luz para a tese, principalmente no que diz respeito ao dispositivo imagético.

Inicialmente, o *Fantástico* exibia as notícias esportivas após o encerramento do programa principal, um quadro mostrava os *gols* da rodada dos campeonatos de futebol pelo Brasil e pelo mundo. A narração era de Léo Batista. As emissoras de televisão do Brasil costumavam exibir no domingo à

noite o videoteipe dos jogos na íntegra. Com a apresentação dos *gols* dos principais jogos, o videoteipe dominical chegaria ao fim em pouco tempo. Mais tarde começou a ser apresentado o *Gol do Fantástico*, aquele mais bonito de todos os apresentados no quadro.

O quadro faz aliança com outro tópico marcante, o da velocidade, que parece dar mais brilho às peças do colar *real-simbólico-imaginário*. Ao capturar o real por meio do registro da imagem do aqui e do agora, por meio da cobertura dos jogos pelo país afora, ele se mostra como indício de algo que insiste. Como disse, a TV instaura a imagem ao vivo como seu traço essencial: “imagens, não obstante, em permanência. O estar-ao-vivo não se esgota com o esgotamento do fato a que se refere, mas tem a propriedade de poder expandi-lo. A imagem que perdura no ar faz perdurar o acontecimento num estado de acontecendo, um estado elástico. O ‘ao vivo’ se refere ao fato e à sua simultaneidade com sua própria cobertura, ou seja, com a sua representação e o seu registro pela imagem eletrônica”. (BUCCI, op. cit.: 29).

#### **b) A CENA DA IMAGEM: A ORTOGRAFIA DO VISUAL**

Se a imagem ao vivo “veicula” uma realidade que se estende indefinidamente, e instaura, com essa operação, o telespaço público, conforme demonstra Bucci, é sempre uma reordenação que o suposto flagrante do real traz à luz, pois ela se incumba de “abraçar a totalidade do ‘agora’ por sobre a totalidade do espaço. Trata de investigar por que ela não se apaga, não se desliga, não pisca” (Id. Ibid.: 30).

Imagem ao vivo está intimamente ligada à velocidade de um presente que nunca acaba, que por sua vez está umbilicalmente vinculada ao espaço. Como vimos, Virilio já apontara, com um tom de decepção, que a velocidade nos tempos atuais não é apenas instância de tempo, mas ordenadora do mundo. Não cabe mais pensar no tempo e no espaço absolutos de Newton: “o tempo não é mais inteiro, mas indefinidamente fracionado em quantos instantes,

instantaneidades, quanto permitem as técnicas de comunicação e de telecomunicação”(...). A instantaneidade substitui as durações longas, os séculos dos séculos. A noite dos tempos cede lugar ao nascer do dia do instante presente. (SILVA, 1999: 5).

Tudo isso atinge em cheio o que vimos chamando de telepresença/telerrealidade. A telerrealidade é instituída pelo espaço televisivo, produtora de um tempo intensivo que aprofunda o infinitamente pequeno da duração, de um tempo microscópico. Essa velocidade que parece desintegrar o tempo da luz, nos convence, como supõe Bucci, que ela não se apaga, se desliga e pisca.

Mas ela se apaga, se desliga e pisca; contraditoriamente, o apagamento é uma ação inexorável do tempo veloz, do aqui e do agora televisivo, do acontecendo e vendo (a explosão das torres gêmeas nos EUA, os gestos obscenos do assessor da Presidência da República, as imagens do avião explodindo próximo ao aeroporto de Congonhas... [Os exemplos podem, aliás, se multiplicar à vontade]). Como, então, manter esse presente acontecendo? Como deixá-lo aparentemente ligado? De que forma presentificar o que já está nas brumas do tempo? Como o jogo de futebol pode se tornar um paradigma para essa questão?

O jogo de câmeras das partidas de futebol é revelador da atualização de um real e de um presente que já se foram sem sê-los. Cinema, vídeo e TV possuem formas próprias de lidar com a velocidade das imagens. Na TV, o congelamento ou o retorno desse real, capturado no aqui e agora é o *slow motion*. Nas coberturas esportivas o ponto alto, o clímax, digamos assim, da narrativa está nos *goals*, especialmente os mais esplendorosos. O quadro “Goals do *Fantástico*” exacerba o real e congela o factício. O *replay* é a operação-mor que vem eternizar o presente mágico, ele cumpre a função de fazer “ver”, “rever” e “reviver” o acontecimento sob diversos ângulos e perspectivas, “estende o

instante com o luxo ‘palpável’ do segundo-que-dura-horas”. (Aumont, 2004: 208). Ainda segundo esse autor:

O *slow motion* é insistente e cíclico, freqüentemente pegajoso, às vezes mágico. Aqui, ele preenche os tempos mortos, serve de inserto depois de momentos de intensidade extrema da imagem ao vivo (o gol, a queda, o esforço, o drama). Ali, ele marca o efeito de gozo na pulsão escópica. Questão de carga e descarga. A câmera lenta repetitiva é o *fort-da* do presente televisivo: ao mesmo tempo, ela desdramatiza sua representação na ordem do simbólico. (Id. Ibid.: 208).

### c) O LUGAR DA ENUNCIÇÃO

Cá estamos de volta com o tema da repetição. Esse tempo presente, esse tempo televisivo que parece não ter fim, na verdade ele o tem. A repetição cumpre exemplarmente o seu papel ao nos fazer crer que ele é um *continuum*: ela fixa uma situação e, nessa fixação, mostra ocultando o sintoma não percebido. Mas a sua função, a da repetição, pára por aí. Ao tentar rememorar os *gols* marcantes do domingo, com concursos em que o telespectador escolhe o melhor da noite, o *Fantástico* fracassa na tentativa de fazer com que o tempo presente se reatualize nas mesmas condições de sua primeira aparição, ele repete um encontro desencontrado com uma idealidade imaginada, é motivado por um real inatingível que, no entanto, sempre coloca os objetos nos trilhos, nos trilhos da repetição. (GOMES, op. cit: 72). A ficção do aqui e agora é quem comanda a cena.

\*\*\*

Fechando esse parênteses, voltemos ao dueto *Fantástico* e *Mais Você*. Não é prematuro vaticinar que *Fantástico* e *Mais Você* são inquietantemente semelhantes, estão em convivência inextinguível. Nos dois televisivos, agrupam-se ramos de fatos que se distinguem apenas pelo horário de exibição. A reportagem sobre “O boi voador” e o “a entrevista com o repórter global” estão incluídos numa mesma equação.

Para dar mais uma volta no parafuso, vejamos o que os outros programas têm a mostrar.

### 6.3.2 LINHA DIRETA E BIG BROTHER BRASIL: VIGILÂNCIA, PUNIÇÃO E BONIFICAÇÃO



#### LINHA DIRETA: JUSTIÇA VICÁRIA

*Linha Direta* é exibido semanalmente, desde 1999, pela Rede Globo, todas as quintas feiras, às 21h45, e apresentado pelo jornalista Domingos Meirelles (Marcelo Rezende e Hélio Costa compõem o time de apresentadores das edições anteriores). O programa é um *remake* de *Linha Direta* dos anos 90. Nesta versão, diferente da atual, eram reconstituídos crimes de expressivo reconhecimento público, como o "Caso Pedrinho".

A tônica do programa é a reconstituição de crimes, misturando dramaturgia e jornalismo policial na tentativa de denunciar criminosos, a maioria foragida da justiça, encontrar desaparecidos e dar visibilidade a casos não solucionados.

Considerado um docudrama, *Linha Direta* conserva em sua natureza docudrama a mistura dos "gêneros". *Grosso modo*, definido como resultado da fusão entre a narrativa de ficção e o documentário, o docudrama ganha a cada dia mais espaço na produção televisiva, principalmente na americana e britânica. Sucintamente, alguns autores o denominam de *ficção da realidade* e a *realidade da ficção*.<sup>59</sup>

Os antecedentes do docudrama estão na produção cinematográfica. Tom Hoffer e Richard Nelson lembram que:

---

<sup>59</sup> No Brasil, além de *Linha Direta*, o extinto quadro *Retrato Falado* do Fantástico, exibido pela mesma emissora, foi considerado docudrama.

A idéia de forjar eventos para a câmera é tão antiga quanto os filmes. Já em 1898 “Atualidades” da guerra hispano-americana costumavam forjar batalhas quando os câmeras não podiam fotografar o acontecimento real. Nestes primeiros noticiários, fraudar o público não era a primeira intenção do cineasta, ainda que esta prática incentivaria maiores manipulações no futuro. Nesta época, entretanto, o docudrama ainda estava na contenda com um simples deslumbramento e não era reconhecido como um meio de jornalismo. (1999: 65).

A rigor, se tentarmos enquadrar *Linha Direta* na grade de programação da TV, veremos, assim como no *Fantástico*, a imponderabilidade do programa. Com um caráter multifacetado, ele transita, com folga, em vários gêneros. Bucci comenta o embaralhamento: “você mal sabe dizer onde termina o documentário e onde começa a dramatização. Onde termina o mistério e onde começam as suposições. Onde termina a matança e onde começa a justiça”. (2004: 118).

*Linha Direta* gozou do *status* de fenômeno de audiência da Rede Globo, chegou a obter a liderança nos primeiros meses de exibição, perdendo apenas para o *Jornal Nacional* e para a novela das “oito”. A média inicial de audiência de *Linha Direta* chegou a 38 pontos no Ibope – índice que parece justificar a inclusão de programas desse jaez na programação da emissora. *Linha Direta* funciona como justiça vicária, investigando, e às vezes, solucionando casos, alguns, aparentemente insolúveis. Milton Abirached, ex-diretor do docudrama, garante: “temos um grande compromisso com o civismo, a ética, a cidadania. O programa tem um papel social na medida em que estimula a população a participar de casos insolúveis”. (REVISTA DA FOLHA, abril/2000: 13). Foi oficialmente anunciado no site do programa em 2 de fevereiro que ele sairá do ar.<sup>60</sup>

---

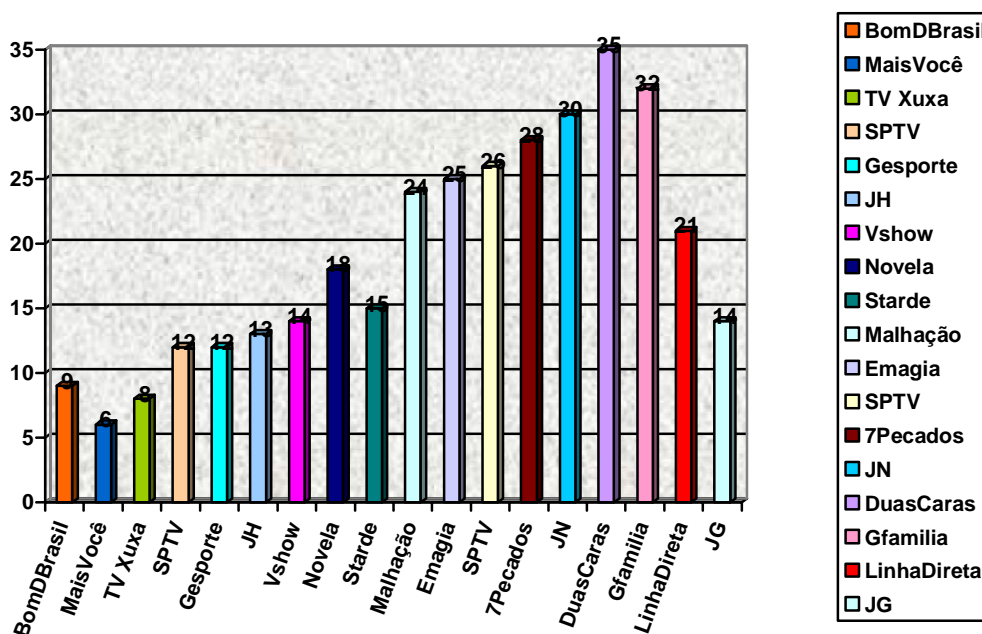
<sup>60</sup> Eis o comunicado da emissora: “A respeito das manifestações de entidades ligadas aos Direitos Humanos pela continuidade do programa Linha Direta – por seu reconhecido interesse público –, informamos que a TV Globo passou a adotar o sistema de temporadas. Mesmo com êxito e importância comprovados, os programas têm sua exibição suspensa, passando por uma reavaliação para nova exibição futura”. ([www.globo.com.br](http://www.globo.com.br). Último acesso 25 de janeiro de 2008).

O programa faz uma simulação dos fatos, sendo que se houver mais de uma versão, ambas são apresentadas. Normalmente há apresentação de dois casos e, ao final, pode ocorrer o relato sobre a eficácia do programa: normalmente, notícia de algum foragido que foi preso graças à ajuda do programa, que fornece telefone ou *e-mail* e garante o anonimato do denunciante. Desde sua estréia, *Linha Direta*, por meio de denúncias anônimas, colaborou para a prisão de mais de 400 foragidos da justiça. As simulações são feitas por atores profissionais, quase sempre desconhecidos. A última quinta-feira do mês é reservada às edições especiais, que podem ser de dois tipos:

- *Linha Direta - Justiça*: apresentação da história e do desfecho de crimes históricos, como o caso da Fera de Macabu, Irmãos Naves, Doca Street, o roubo da Taça Jules Rimet, Chico Picadinho, Os Crimes da Rua do Arvoredo, Zuzu Angel, Massacre da Candelária, O Bandido da Luz Vermelha, O Incêndio do Gran Circus Norte-Americano, Césio-137: o pesadelo de Goiânia etc. Alguns dos episódios estão disponíveis em DVD, como "*As Cartas de Chico Xavier*".
- *Linha Direta - Mistério*: apresentação de casos que desafiam a compreensão humana e não podem ser explicados pela ciência, como a da maldição do Edifício Joelma, Operação Prato etc.



**GRÁFICO 5- AUDIÊNCIA DO LINHA DIRETA NA GRADE DE PROGRAMAÇÃO DA GLOBO**



fonte: Pesquisa TV Globo/01

### **BIG BROTHER BRASIL: ESPIONAGEM E BONIFICAÇÃO**



*Big Brother Brasil* (BBB) é a versão brasileira do *reality show Big Brother* holandês (1999), cuja primeira edição foi veiculada em janeiro de 2002. O nome é uma clara alusão à novela de George Orwell, “1984”, no qual o Grande Irmão (*Big Brother*) é o líder que tudo vê da distópica Oceania.

O BBB consiste em pôr em confinamento um número de participantes (14, em média) em uma casa cenográfica, sem conexão com o mundo exterior, onde sistemas de câmeras ligadas 24 horas por dia os vigiam ininterruptamente (o assinante da TV paga pode assistir o que acontece na casa sem cortes). Ao contrário do similar que o precedeu, *Casa dos Artistas*, do SBT, cujo objetivo era aprisionar artistas, BBB procura dar visibilidade a pessoas anônimas. Tudo no programa passa pela cena do olhar e da visibilidade: o processo de seleção inclui o envio de material em vídeo que é selecionado e analisado pela produção do programa. Uma vez na casa, os participantes são submetidos

sistematicamente a um escrutínio visual. Iniciado o jogo, feitas as apresentações iniciais, faz-se uma prova na qual o vencedor passa a ser o *líder* da semana. Daí em diante, a cada semana é realizada uma nova prova para a seleção de um novo líder (é possível a um concorrente assumir a liderança por mais de uma vez). O líder é imunizado e tem a obrigação de indicar em aberto um participante que irá ao *paredão*. Os outros concorrentes, um a um, indicam o segundo candidato ao paredão no *confessionário* (cabine isolada dos outros participantes). Os telespectadores escolhem o eliminado por telefone e pela internet. O procedimento é repetido todas as semanas até o fim do programa. Essas regras foram traçadas pela Endemol Produkties, uma espécie de McDonald's holandês para a produção de *reality shows* em todo o mundo, o que vem consolidando os chamados programas locais (*Big Brother* é distribuído para redes de televisão em todo o mundo, que o refazem segundo critérios próprios).

Semanalmente, um competidor é eliminado por votação popular, restando apenas o grande vencedor, que é bonificado com um milhão de reais (valor estimado a partir da quinta edição. Inicialmente, o prêmio para o vencedor era de quinhentos mil reais). Prêmios menores são dados para o segundo e terceiro colocados, bem como prêmios de participação para cada um dos competidores que não tiver desistido. Outros prêmios (geralmente não em dinheiro) oferecidos por patrocinadores são disputados esporadicamente ao longo do programa.

*Big Brother Brasil* já tem história, memória. Até o presente momento foram realizadas sete edições do *reality show*. No seu primeiro ano, em 2002, duas edições foram ao ar (em janeiro e julho). Estima-se que sejam realizadas edições até pelo menos 2010, dependendo da prorrogação do contrato com a Endemol, originalmente até 2008.

Os *reality shows* se consagraram por mostrarem, de forma simulada, uma realidade. Os elementos comuns que caracterizam o *reality show* são os

personagens e suas histórias supostamente tomadas da vida cotidiana. O protagonista, normalmente, apresenta-se como um cidadão médio, gente comum que está disposta a atuar como uma estrela das telas, a fazer pública sua vida privada. O sujeito anônimo da grande massa se converte numa "estrela" – dado que uma das funções dos meios de comunicação é outorgar *status*.

Um *reality show* inclui procedimentos semelhantes aos noticiários: notícias sobre determinados fatos, documentos, conexões ao vivo, avanços de agenda, reportagens e, em alguns casos, enviados especiais ou correspondentes no estrangeiro.

### **AUDIÊNCIA DO BIG BROTHER BRASIL**

O *reality show* global é um fenômeno de audiência. Pacotes de *pay-per-view* são oferecidos pela televisão por assinatura e pela internet, proporcionando uma cobertura de 24 horas das câmeras da casa. A audiência do programa mantém-se alta desde sua primeira edição, o que se deve em grande parte às inserções (*spots*) ao longo da programação da Rede Globo, especialmente no horário nobre; a ação de *marketing* é complementada por matérias de capa em jornais dirigidos às classes C e D, em revistas de fofocas e na divulgação dos “*brothers*” e “*sisters*” em revistas de fotos eróticas, conforme previsto em contrato.

### **ALGUMAS NARRATIVAS DO LINHA DIRETA E DO BIG BROTHER BRASIL**

#### **a) AS ESTRATÉGIAS DE ENUNCIÇÃO**

*Linha Direta* e *Big Brother Brasil* partilham de estratégias de enunciação que se avizinham. Falando da realidade, *Linha Direta* parece um filme *trash*. Flagrando o cotidiano “real” de anônimos, *Big Brother Brasil* ficcionaliza a vida. O primeiro pune para manter a ordem social ao “auxiliar” a justiça, o segundo

para dinamizar as regras do jogo que, ao fim e ao cabo, bonificará o vencedor da casa. Ambos amparam-se no dispositivo do olhar/ver (o *Linha Direta* apela aos telespectadores para denunciarem bandidos caso os tenham vistos e o BBB convida-nos a eliminar um confinado por semana). Ambos mantêm-se atados ao telespectador pela chave do enigma (quem será o próximo a ir para o paredão? ou, será que o procurado foi encontrado pela polícia?). o questionamento de Buitoni é oportuno: será que o jornalismo também não busca culpados?(...) (1986: 17). Os dois programas solicitam a anuência do *televoyeur*.

#### b) **ESTRATÉGIAS SONORAS**

A perseguição policial encenada na abertura do *Linha Direta* é ambientada sonoramente por uma sugestiva sirene policial, o que já desenha o lugar de fala do programa. Perseguição, tumulto, turbulência e, finalmente, captura dão o tom da especificidade do docudrama. Música instrumental acelerada indicia toda a atmosfera da investigação, do medo, da correria. Na abertura do *Big Brother* um olho, o olho que tudo vê e persegue, galeria de fotos dos participantes, marcada pela música-tema Vida Real, do grupo RPM, demonstram a marca registrada do programa. A música do *Big Brother* é sugestiva para o jogo que ele é, tem um viés darwinista e religioso. (“se você soubesse até onde vai a sua fé, você poderia ir até o final”). Com a música, o participante é convocado a resistir, a enfrentar as adversidades e merecer a fama. (o sol nasce para todos, basta você saber conquistar o seu lugar, a música diz, sub-repticiamente).



Figura 22. **Exposição dos confinados na casa**



Figura 23. **Divulgação de foto de Mônica Granuzzo**

### c) **A CENA DA IMAGEM: A ORTOGRAFIA DO VISUAL**

*Linha Direta* prima pela obscuridade da imagem. A apresentação de alguns elementos na abertura do programa evidencia o eixo condutor que lhe dá suporte: martelo da justiça, selas, patrulha policial, indicam a cobertura imagética do programa. A dinâmica do mundo da violência e criminalidade, aparentemente açambarcada pelo noticiário, traduz-se na sobreposição do amálgama imagético. Trabalho de imagem: aproximação da lente sobre o apresentador, que pronuncia a “chamada” olhando para a câmera/para o telespectador, com enquadramento afunilando do *plano médio* para o *primeiro plano*.

#### LINHA DIRETA - O CASO MÔNICA GRANUZZO

*O ano é 1985. A ditadura militar acabava. O Rock in Rio, grandioso festival internacional de música – o primeiro no gênero no País – acabara de acontecer. Mas este período, de grandes transformações e conquistas, foi pano de fundo de uma tragédia que chocou a sociedade carioca: no dia 16 de junho, a estudante Mônica Granuzzo Lopes Pereira, 14 anos, despencou de um apartamento no sétimo andar de um edifício de classe média no bairro da Lagoa, zona sul do Rio de Janeiro, e morreu. As circunstâncias da morte de Mônica até hoje são obscuras. O que realmente aconteceu naquela noite? Mônica caiu ou foi jogada do apartamento enquanto fugia de uma tentativa de estupro? A história dela foi a repetição de outro caso rumoroso ocorrido no final da década de 50 no Rio de Janeiro: o caso da estudante Aída Cury, violentada por três rapazes e atirada de um prédio em Copacabana. No Caso Mônica, os envolvidos também foram três: o modelo fotográfico e lutador de Jiu-jitsu Ricardo Peixoto*

*Sampaio, 22 anos; Alfredo Patti do Amaral e Renato Orlando Costa, ambos com 19 anos. Os três eram jovens de classe média e freqüentavam as principais danceterias da cidade e a praia de Ipanema. Nenhum deles tinha passagem pela polícia. No dia anterior, Mônica conheceu Renato na saída da danceteria “Mamão com Açúcar” e ficou encantada por ele. Os dois moravam próximos e combinaram de sair no mesmo dia para comer uma pizza. Ricardo morava sozinho em um apartamento que pertencia a um tio e levou Mônica até ao local com a desculpa de que iria pegar um casaco. Para atrair a jovem sem muita resistência, Ricardo mentiu, dizendo que morava com os pais. Mônica não voltou mais para casa e o corpo dela foi encontrado no dia seguinte enrolado em um cobertor e jogado em uma ribanceira. A polícia encontrou marcas de sangue no apartamento de Ricardo e no playground do prédio. Neste ponto começou um mistério que continua até hoje: o que realmente aconteceu dentro do apartamento? Ricardo contou que Mônica correu para a varanda do apartamento e se atirou. Mas a versão dele foi desmascarada por um laudo da perícia que informava que Mônica tinha sido espancada antes de morrer. A versão do Ministério Público era de que Mônica foi espancada e depois atirada da varanda por Ricardo, Alfredo e Renato. Mas uma terceira versão foi a que prevaleceu: Ricardo tentou agarrar Mônica, mas ela resistiu. A jovem então foi espancada. Desesperada, Mônica tentou pular para a varanda do apartamento vizinho, mas não conseguiu e caiu no playground. Sem saber o que fazer, Ricardo pediu ajuda para os amigos Alfredo e Renato, que estavam em uma festa junina. Ricardo foi julgado pelo assassinato de Mônica e condenado a 20 anos de prisão. Alfredo e Renato foram condenados a um ano e cinco meses de prisão por ocultação de cadáver, mas como eram réus primários, cumpriram a pena em liberdade. Em 16 de maio de 1992, Alfredo sofreu uma parada cardíaca e morreu aos 26 anos. Renato se tornou executivo de uma multinacional. Ricardo cumpriu um terço da pena – oito anos e três meses – e depois ganhou o direito de ficar em liberdade condicional. Hoje, ele dá aulas de educação física e continua a freqüentar a praia de Ipanema. O que aconteceu naquela noite entre Ricardo e Mônica permanece um mistério. (25 de outubro de 2007).*

#### a) **AS ESTRATÉGIAS DE ENUNCIÇÃO**

O “caso” relatado, segundo as regras da encenação, é a tônica do “*Linha Direta Justiça*”. Nessa modalidade do programa, casos policiais que marcaram o país são ressuscitados dos arquivos policiais e da memória nacional. Na edição

que analisamos, o *Linha Direta* reconstituiu o caso “Mônica Granuzzo”.<sup>61</sup> O que foi dito sobre o quadro “É muita história”, do *Fantástico*, vale extensivamente para o *Linha Direta*: toda uma mobilização de recursos da dramaturgia é operada a serviço da construção do relato. Uma vez que o real falta no seu lugar, o fato, geralmente longínquo dos acontecimentos cotidianos, é representado por aquilo que o denuncia como faltante. O factual retorna na forma de performance teatral: atores são contratados, textos são produzidos e decorados, histórias são reconstruídas sob a pena de roteiristas. Todo o procedimento comum da novela impera na produção do *Linha Direta*.

O principal mecanismo de construção lingüística do programa é a utilização de *anáforas*<sup>62</sup> (técnica que, para explicar ou simplesmente noticiar determinado acontecimento, se reporta a fatos ou referências passados). A *anáfora* é um artifício bastante utilizado por jornais impressos e televisivos para dar maior credibilidade a uma notícia; esse *flash-back* é uma estratégia que tenta fazer com que o telespectador tenha acesso a fontes confiáveis, já que a não-presentificação do evento esboroa o princípio de confirmação, obtida por meio de imagens reais do que está sendo noticiado/relatado. Assim como no *Fantástico*, *Linha Direta* reza também na cartilha do jornalismo. Para manter a credibilidade, precisa do relato de outrem, precisa apresentar os vestígios de uma realidade que deixou de constituir as ações cotidianas, tecidas no presente. Assim, “cai o pano do teatro, o ato se encerra. Há o corte para antepor o comentário”, (XAVIER, 2003: 16), pois os depoimentos das pessoas envolvidas nos casos lembrados (familiares, policiais, delegados, advogados, vizinhos, amigos) importam mais do que o desenlace da cena melodramática. A ficção precisa dar passagem para o factual sob pena de o docudrama perder a sua veia

---

<sup>61</sup> O crime aconteceu em 1985 e chocou o país, teve larga cobertura da imprensa. Mônica Granuzzo, uma adolescente de 14 anos, foi agredida por Ricardo Peixoto Sampaio, 22 anos em seu apartamento e, na tentativa de fuga pela janela, caiu do 18º andar. Na manhã seguinte, seu corpo foi encontrado perto da Vista Chinesa, na Zona Norte do Rio.

<sup>62</sup> A rigor, a anáfora significa repetição de uma ou mais palavras no começo de dois ou mais versos, orações subordinadas ou sucessivas, para efeitos retóricos ou poéticos.

jornalística, portanto, verídica. Na articulação entre a cena e o comentário, este tem prevalência sobre aquele.

Existe uma autorização tácita por parte de policiais para que informações dessa natureza sejam veiculadas. Marcos Sá Correia, no artigo “Apanhado em flagrante” publicado pela revista *Veja*, lembra que a conivência policial para que sejam publicadas fotos e imagens de supostos malfeitores tem o fundamento de que são instrumentos indispensáveis à elucidação ou à prevenção de delitos. Contrapondo-se a esse tipo de procedimento, ele adverte:

...Há países onde a imprensa, nessas circunstâncias, não teria sequer o direito de publicar o nome do suspeito. Mas no Brasil alguns policiais e jornalistas acham que suspeito, réu ou condenado é tudo ou mais ou menos a mesma coisa. E, se além de preso, ainda por cima ele incidir nas agravantes de ser preto e pobre, tem de emprestar a cabeça para os fotógrafos. Nem que seja à força... (v. 30: 18).

No *Big Brother Brasil* há poucas falas, poucos enunciados orais (por isso não reproduzi trechos das falas do programa). Tudo o que é dito é dito, em sua maioria, por meio de gestos em que a palavra, aqui sim, serve apenas como complemento. Há, dessa forma, uma solicitação da linguagem fática, nos termos em que foi pensada por Jakobson, onde:

predomina a dimensão comunicacional do puro contato com o interlocutor, a linguagem mais próxima ao indicial. A expressão fática é com respeito ao diálogo humano o que ajeitar o cabelo de modo distraído é com respeito a uma delicada carícia. Essa copiosa fala fática no BB está mais próxima de um rastro ou um sintoma afetivo do que de um símbolo informativo. (ANDACHT, 2003: 154).

## b) AS ESTRATÉGIAS SONORAS

Como as reportagens do *Linha Direta* Justiça são montadas tal como uma novela, o dispositivo sonoro é construído de acordo com a tradição daquele formato. No “caso Mônica Granuzzo” uma fita sonora foi construída



especificamente para a reportagem: música de abertura, música para os personagens, música de fundo. Ao final da narrativa, como nas fichas técnicas de filmes e de novelas, o programa relaciona a lista de atores (elenco), trilha sonora (o que torna mais evidente a sua montagem segundo a lógica fílmica) e outros recursos até então circunscritos às peças de ficção.

Na referida reportagem-novela, as músicas, sempre relacionadas ao sonho da adolescente assassinada, às suas possibilidades futuras, dão o tom de dramaticidade, sempre carregado de muita emoção (a intenção, como sabemos é comover o público assistente). A trilha é cuidadosamente escolhida, ela carrega mensagens que devem ser entendidas pelo telespectador (nesse caso, as músicas em inglês foram traduzidas no vídeo).

No BBB, igualmente, um espectro musical é responsável por garantir a dinâmica da casa. Uma das marcas sonoras é o apito eletrônico utilizado para abafar os palavrões que, inadvertidamente, os participantes deixam escapar em seus diálogos repetitivos com os colegas. A censura revela o acidente, o deslize, a blasfêmia.

### **C) A CENA DA IMAGEM: A ORTOGRAFIA DO VISUAL**

A frase “*Somos seres olhados no espetáculo do mundo*” de Merleau-Ponty expressa habilmente o labor imagético de ambos os programas. Se a qualidade de ver não é exclusiva dos sujeitos, a câmara também nos olha e, mais do que isso, nos identifica. Uma vez olhados e capturados por ela, passamos a ser, igualmente, qualificados e partícipes do mundo do crime, no caso do *Linha Direta*, e do mundo das celebridades e do *glamour*, no caso do *Big Brother*. O noticiado/espiado passa a ser visto, na maioria das vezes, sem complacência. “Olho contra olho, olhar contra olhar” (PIGNATARI, 2000: 487) dinamizam a relação da câmara/apresentador/noticiado (criminoso/aspirante à celebridade) *versus* telespectador/criminoso/aspirante à celebridade. O *olhar* e o *ver* são elementos fundamentais na estrutura que organiza a cena desses programas.

Uma estratégia imagética que merece destaque é a manipulação da luz no *Linha Direta*. O programa opera com recursos em que a luz oscila entre a claridade e a escuridão, em consonância com a situação de suspense, de enigma que ele quer solucionar. Não é despropositado aproximar o romance de enigma/romance policial<sup>63</sup> da estrutura narrativa de *Linha Direta*: Em ambos os casos “o ponto de partida é sempre uma situação intrigante, que atua como desencadeante da narrativa e a busca da elucidação, o explicar o enigma, o transformar o enigma em um não enigma é o motor que impulsiona e mantém a narrativa”. (REIMÃO, 1992: 38).

O detetive policial dos romances e da vida real pode ser entrevisto na pessoa do apresentador (Domingos Meirelles fala em tom de segredo, ritma sua fala com um ar de suspense, insinua situação de insegurança). Além do espaço, *Linha Direta* investe na luz-objeto, que se articulam simultaneamente. Uma imagem com pouca luz contribui, então, para aferrolhar a questão: o ambiente taciturno, sombrio nos envolve nesse universo enigmático, esfíngico, reclamando a presença da luz como amparo para o desvendamento dos crimes (a luz clareia a caverna platônica). As principais três funções da luz nos auxiliam nesse quesito.

Segundo Aumont, a luz no filme desempenha três funções: a) *simbólica*, cujo papel é ligar a presença da luz na imagem a um sentido (as pinturas divinas são magistralmente ilustrativas dessa função); b) *dramática*, ligada à organização do espaço, mais precisamente à estruturação desse espaço como cênico. Para ele, “os meios de ação da luz são aí quase inumeráveis, e não há razão para não inventar novos continuamente. Ela pode, banhando o conjunto da cena, indicar sua profundidade, salientar e mesmo definir o lugar das figuras. Nas cenas irrealistas das Anunciações, a sombra do anjo e da Virgem são,

---

<sup>63</sup> O início do século XX foi um momento propício para que a narrativa policial se manifestasse com maior vigor: “os dramas individuais, os casos raros e inexplicáveis”, num contexto de urbanização intensa das cidades, fizeram com que os jornais populares investissem bastante nesse tipo de relato. (Costa, 1992: 44).

no mais das vezes, a única indicação de sua corporeidade, sua única inscrição em um espaço dramático” (op. cit.: 174); e c) *atmosférica*, uma derivação da função simbólica, procura delimitar regiões diversamente significantes da imagem. A função atmosférica é, para o autor, a mais banal. Todos os meios maciços de reprodução e de representação se apoderaram dele, à porfia. (Id. Ibid.: 174). É sobre essa função que se desloca toda a reflexão de cineastas e técnicos da imagem. O atmosferismo foi um dos empréstimos mais evidentes que os dispositivos eletrônicos tomaram da pintura, dos quais o *Linha Direta* é um exemplo ilustrativo. O enigma normalmente é principiado por uma situação caótica, onde a quase escuridão impera:

toda luz parte de um ponto onde tem mais brilho e se dispersa em uma direção até perder toda a sua força. Ela pode ir em linha reta, contornar, se curvar, se refletir e perfurar: ela pode ser concentrada ou dispersa, atizada ou apagada. Onde ela já não está, estão as trevas, e onde ela começa se encontra seu foco. O trajeto dos raios desse foco central para a frente das trevas é a dramática aventura da luz”. (Id. Ibid.: 174).

À proporção que o caso vai sendo desvendado, a luz vai, gradativamente, banhando toda a tela. Claro-escuro significam:

Em primeiro lugar, é o escuro em torno da imagem que, literalmente, a torna visível: em pleno dia, ela empalidece e se apaga, ela se altera de modo ainda mais radical do que a tela pintada sob uma luz crua. Mas profundamente, é o escuro que materializa a parte de sombra e de mistério da sessão: é ele que faz com que os fantasmas existam sobre a tela. A aura da obra fílmica é noturna: nada mais aqui da ostentação luminosa do quadro (moldura) dourada. (AUMONT, op. cit.: 32).

No *Big Brother* Brasil, ao contrário, há um excesso de luz. Tudo é esquadrinhado, filmado (até o vaso sanitário que possui uma cabine [as imagens captadas desse ambiente privado em seu sentido literal não são, para nossa sorte, veiculadas]). Não existe enigma a ser desvendado, tudo encontra-se na superfície da tela (bundas, rostos, braços, pernas), ao gosto do freguês. Essa

proximidade e transparência são viáveis, imagetivamente, graças a um outro recurso: o *close-up*.

No *reality show* não é mais a oscilação da luz que marca o jogo cênico das imagens, mas o mecanismo de aproximação. Ver de perto, observar detalhes, atentar para as minúcias. No BBB a vida de arraias miúdas, convidadas a transcender o mundo ordinário, desfilam frente a nossos olhos de maneira quase obscena (uso o termo em seu sentido literal: fora de cena, sem nada que lhe represente ou mascare). O *close-up* – recurso que foi um marco para a cena cinematográfica, porque trouxe à tona “uma terna atitude humana na contemplação das coisas ocultas, uma solicitude delicada, uma gentil inclinação sobre as intimidades da vida em miniatura, uma calorosa sensibilidade” (BALÁZS, 1972: 93) – é o mecanismo prevalecente na organização das cenas. Lembramos da dimensão poética que teóricos como Balázs tentavam dar ao plano de enquadramento, visto em seu caráter demasiadamente humano, visto que tinha uma força reveladora do “jogo polifônico dos traços”, o impacto das sucessivas emoções sob a face:

Não podemos usar lágrimas de glicerina em um *close-up*. O que causa uma impressão tão profunda não é uma lágrima grande e oleosa escorrendo sobre o rosto – o que toca é ver o olhar tornando-se embaçado, a umidade acumulando-se no canto do olho – umidade que, nesse momento, nem sequer se trata ainda de uma lágrima. Isso é tocante, justamente por não poder ser fabricado. (Id. Ibid.: 77).

O minimalismo, o detalhe, tornaram-se expressivos na construção de sentidos, porque nos revelam a face mais íntima, recôndita, é uma espécie de janela da alma. No BBB, porém, não é a dimensão poética que se insinua, mas a profundidade do superficial, as intimidades, as frivolidades, as conversas e debates de foro íntimo, é o detalhe indiscreto da peça íntima do(a) participante. O corpo passa a ser um índice importante. Andacht defende a tese de que a mediação com o público se dá com o *index-appeal*, como eles se dão a ver, se

mostram. Recursos que aclama a certo *vouyerismo*. Com as estrelas e divas, era necessário o *sex-appeal*, com as celebridades, é o *index-appeal* que vigora.

A cena televisiva do BBB instaura outras regiões para além daquelas convencionalmente traçadas no espaço social (a frente e os bastidores da interação cotidiana). Segundo Meyrowitz, o efeito-televisão introduziu, na ordem de interação, a região do meio (*middle region*) ou de acesso lateral, nem formal, nem totalmente informal. Pode-se dizer que o *Big Brother* aí atua, pois a “livre expressão” (os participantes falam quase tudo o que querem) de quem aparece, sempre, a pouca distância das câmeras, baseia-se na facilidade ou naturalidade visível. A região do meio não é totalmente bastidor, mas também não é completamente a cena previamente ensaiada, com roteiro de palavras e ações já estabelecido; ela faz surgir a zona antefrontal (*forefront*) e a posterior profunda (*deep backstage*), reservadas ao cerimonial-verbal e aos atos de máxima intimidade, respectivamente. É por isso que *Big Brother* parece, aos olhos de quem assiste às encenações, tão voluntariamente natural. Andacht faz um paralelo entre a performance dos “*brothers*” e a do político que usa a TV:

a comunicação é efetivada por proximidade corporal. Isso vale tanto para a dúzia de adultos jovens e desconhecidos, sem outro talento que não a disposição para viver sob vigilância durante alguns meses, quanto para um experiente político. Ambos falam, embora não seja a aptidão retórica que os faça triunfar nesse meio, e, sim, a felicidade de alcançar o gesto justo no momento oportuno. (2003: 153).

Esse lugar intermediário desconcerta também com as noções de ao vivo e gravado: no ao vivo televisivo, não o ao vivo “real”, mas o potencial, não há refúgio para a preparação da performance almejada (no BBB tudo está em cena, no aqui e agora). Todo ensaio é uma apresentação. Os olhares se fixam sobre a capacidade que os participantes da casa têm de encenarem a si próprios com o verniz do flagrante incontornável. A fascinação do olhar passa, entre outras variáveis, pela revelação de trejeitos pessoais, desejos, modos de ser, que eram

de domínio do terreno privado, partilhados por poucos olhos. O autêntico, o natural (expressões dos ambientes domésticos ou com pessoas mais próximas) vem reforçar a principal característica dos *reality shows*.<sup>64</sup> Tudo ver, tudo prever, tudo saber. Panotismo e vigilância. Onividência e desejo de potência.

Os dois programas repetem cenas *ad infinitum* antes de instituir o tribunal (no BBB os participantes vão ao paredão, no *Linha Direta* as lentes do programa e a denúncia do público enquadram os foragidos). No dia de votação da casa, o BBB reprisa desbragadamente as peripécias do(a) participante que está no paredão. É feita uma retrospectiva sobre a trajetória do(a) emparedado(a) na casa, o seu perfil, os flagrantes mais inusitados. No *Linha Direta*, antes de exortar a população a denunciar foragidos, o programa reprisa fastidiosamente a vida da vítima, o seu perfil, as suas virtudes, a dor familiar. Para votar, o telespectador precisa de dados pró e contra.

Tornou-se comum na TV programas que contam com a participação do público, o que parece garantir o exercício da interatividade (com a ascensão do computador em nossas vidas, a TV voltou a realçar recorrentemente a interação com o público). Na lógica do *voyeurismo*<sup>65</sup> e do *exibicionismo*, a interação é indispensável, prioritariamente, por meio de ligações telefônicas.

Fenômeno mundial, as ligações telefônicas tornaram-se um dos recursos que conferem maior ou menor audiência aos programas televisivos. Na guerra pela conquista dos olhos dos telespectadores, o apelo ao “fale conosco”, “ligue

---

<sup>64</sup> O documentário *Edifício Máster*, segundo Coutinho, procurou lançar um embate com um outro tipo de produção midiática, os *reality shows*, cuja regra é expor a intimidade como valor de troca. Os moradores do Máster, pertencentes aos setores médios da população, trouxeram um outro tipo de dificuldade para a equipe, que se deparou com pessoas reais (como sempre, o problema da ética no documentário) desejosas de alardear aspectos da vida pessoal para escapar da solidão e ganhar celebridade. Para Coutinho, o desafio que se colocava no desafio era: como furar a lógica tão atual de que só valemos quando nossa casa é devassada por uma câmera, como romper com a regra tácita que diz que o que se tem e se exhibe dá a medida do que se é?

<sup>65</sup> Maria Rita Khel não considera que os *reality shows* sejam *voyeuristas*, pois, para ela, “o prazer do *voyeur* consiste em captar o corpo do outro em sua dimensão obscena – do que deveria estar fora de cena – em busca da realização imaginária de outra cena, montagem inconsciente que regula um gozo dito perverso”. (op. cit.: 173)

pra gente” tornou-se estratégia fundamental para amealhar maior número de telespectadores. *Linha Direta* e *Big Brother* solicitam a participação do público (“vote para tirar os emparedados da casa”, “vote para decidir quem vai ao paredão”, “vote para escolher que roupas os participantes irão vestir essa semana”, “ligue para denunciar”, “ligue, se você sabe do paradeiro desta criança”, “ligue, caso você tenha visto este foragido”). Essa solicitação evita o atemorizante *zapping* e provoca o que muitos estudiosos chamam de *zapping interno*. A população é transformada em um grande *focus group*, e paga por isso. (a ligação para o BBB chegar a custar R\$ 2,00). A encenação da interatividade cotidiana alimenta o *feedback*. Muitos autores, oportunamente, assinalam as diferenças entre interatividade e *feedback*. Para eles, a interatividade acontece no aqui e agora, com *emissor* e *receptor* partilhando os mesmos espaços. A rigor, a TV não promove a interatividade, mas sim o *feedback*.

O efeito perlaborativo, característica dos *reality shows*, resulta do *feedback* dos telespectadores: “segundo esse processo o material recebido não é processado num produto terminado, mas é continuamente problematizado até que este se apaga”. (ELLIS, 1996: 48).

#### **d) A CENOGRAFIA DA ENUNCIÇÃO**

Se a cenografia é um processo pelo qual, “por sua própria maneira de desdobrar seus conteúdos, deve legitimar a situação de enunciação que a torna possível” (MAINGUENEAU, 1999: 21), a apresentação de alguns elementos na abertura do *Linha Direta* e do *Big Brother* evidencia a linha editorial dos programas e legitima a situação de enunciação: Esse pano de fundo configura o espaço sobre o qual esse programa se movimenta e em que constrói a sua narrativa dando a ver cenas de violência, de desordem, de infração. Resgatando, aqui, a tese de Derrida sobre o parérgon, considero que a sobreposição de elementos no programa fixa na tela, assim como nos noticiários analisados acima, o ponto ordenador responsável pela superação da

criminalidade e da desordem extirpando, de uma vez por todas, criminosos e desordeiros.

No *Big Brother Brasil*, o corpo parece ser o principal elemento cenográfico. Em épocas passadas um indicador da procedência das pessoas, o corpo portava marcas físicas que sinalizavam para o crime por elas cometidos, conforme lembra Foucault (1977). No *Big Brother* a marca corporal é indício de jovialidade e beleza (segundo alguns critérios estéticos). Segundo Goffman: “a informação social transmitida por qualquer símbolo particular pode simplesmente confirmar aquilo que outros signos nos dizem sobre o indivíduo, completando a imagem que temos dele de forma redundante e segura”. (1975: 53).

#### e) O LUGAR DA ENUNCIÇÃO

*Big Brother Brasil* faz jus à sua natureza, a de um jogo. Quem não respeita as regras desse jogo é desclassificado. O jogo é, como a literatura (nomeadamente nos romances, nas parábolas, nas fábulas), um espelho ficcional, vive de um fingimento (- Agora eu sou..., - Agora eu faço de...). Mas um fingimento assumido como realidade, por meio de um pacto tácito entre os jogadores, (no caso do programa, entre moradores da casa, apresentador, uma espécie de animador, e telespectadores). O jogo, segundo Ferrean et. al., é propedêutico da literatura, fazendo depois parte dela, e estabelecendo com ela incontáveis laços:

O esforço desinteressado tem um nome: chama-se jogo. “Pôr em jogo”, “Estar em jogo”, “*Jouer, to play*, jogar, representar, tocar, interpretar, exercitar”. É neste vasto sentido que ele se confunde com a linguagem e com a maior parte das atividades humanas, e muito especialmente com as funções da educação. Não é por acaso que Wittgenstein escolhe o conceito de jogo para analisar as lacunas de toda e qualquer definição. (WITTGENSTEIN, 1987: 227-236). É nesse domínio que inscrevemos algumas estratégias do ensino no *role playing game*, o jogo de representação. Nas diversas áreas e disciplinas escolares, representar (imitar, mimetizar, dramatizar)



transforma o conhecimento teórico em narrativas ficcionais, vividas como se fizessem parte da nossa vida, acabando assim por fazer parte dela. A fábula, a parábola, a alegoria são a corporização, a materialização de ideias abstratas: possuem o condão de nos tocar, de nos tornar literalmente sensíveis, apreendendo o sentimento através dos sentidos, e os sentidos através do sentimento. É esse o veículo do exemplo, do mito ou da ficção, como já Aristóteles tinha repetidamente sublinhado, quer do ponto de vista da Retórica, quer do ponto de vista da Poética literária. “Todo o jogo se move no domínio da ficção, isto é, ao mesmo tempo da invenção e da deslocação em relação à realidade ordinária”. (PORCHER, 1979: 20).

O programa segue as regras de um jogo, porém um jogo que, como lembra Kehl, não se pauta pela inocência, pelo faz de conta, mas pela concorrência desleal, calcada na lei do mais forte sobre o mais fraco, despertando sentimentos vis e abjetos entre os participantes. (cf. 2003: 166). A autora faz uma análise do programa *No Limite*, irmão mais velho do BBB, aludindo também à *Casa dos Artistas* e ao próprio *Big Brother Brasil*. Kehl demonstra que esses programas são a *ponta do iceberg* de nossa época, uma época marcada pela diluição da dimensão pública (retomemos a frase de Martin-Barbero: quando a rua expulsa, a televisão acolhe), restando, então, as nossas próprias fantasias como objeto de interesse.

Como cavalos de corrida, fazemos nossas apostas nos confinados, esboçamos simpatia ou antipatia por um ou por outro. A visibilidade move todas as ações e reações da casa. A internet é também outro termômetro que mede o desejo por ser visto/lido: os ciberdiários, alguns *blogs*, excessivamente pessoais, põem em cena o eu ordinário, comum, que assume lugar central no mundo da visibilidade e da transparência.

Com BBB, supõe-se que a tela da TV poderá não só ser visitada, mas habitada por todos que almejem. A televisão, berço legítimo das estrelas, dos afamados, dos ricos, também adere aos apelos do cidadão de querer ser visto. A visibilidade como condição *sine qua non* da existência para os simples mortais

foi posta por John Adams, em 1851: “a consciência do pobre é clara; e no entanto ele tem vergonha... ele sente fora do alcance do olhar do outro, tateando no escuro... A humanidade não lhe presta a menor atenção. Vagueia sem ser visto. No meio da multidão, no mercado..., está no escuro como se estivesse num sótão ou num porão. Nada lhe reprovam, simplesmente não o vêem..” (*apud* QUINET, 2004: 118).

A revista americana batizou esse fenômeno de “era da primeira pessoa”. O fascínio pela vida privada, pelos bastidores da vida cotidiana supervalorizado em tempos virtuais (as *homepages* inseriram definitivamente o eu na mídia) apela para relatos e experiências individuais. De acordo com o escritor inglês Martin Amis, esses relatos têm dois atrativos irresistíveis: o da autenticidade e o de ser algo democrático, em que a vida de um cidadão comum pode se revelar interessante”. (cf. VEJA, 2000: 110).

Embora não seja necessariamente os pobres que brilham na tela do Big Brother (eles estão presentes em maior número no *Linha Direta*),<sup>66</sup> a assertiva de Adams pode ser estendida aos anônimos em geral. Essa receita do sucesso televisivo parece encontrar amparo no fundamento segundo o qual mais do que a “ficção, a realidade nua e crua é muito mais espetacular” (*apud* QUINET, *op. cit.*: 285).

Visibilidade em excesso, protagonismo de pobres mortais, transparência exacerbada, tudo isso nos faz presos a um roteiro que tem na vida alheia o grande impulso para a assistência televisiva. Uma das conseqüências palpáveis

---

<sup>66</sup> Certamente, são os pobres o alvo principal do olhar do *Linha Direta*. É cada vez crescente o número de programas dessa natureza: as emissoras de televisão estão investindo significativamente na briga por audiência, onde são esses os programas os alavancadores dos números. *No limite* (Rede Globo), *Me leva Brasil* (quadro que integrou o *Fantástico*), *Raul Gil* (Rede Record), foram considerados programas da linha “o povo da TV”. Pensados para cativar os telespectadores, programas dessa natureza mostram-se como fenômenos no vídeo. De acordo com a revista *Veja*, o fato de vários programas brasileiros na linha “o povo na TV” serem réplicas de modelos americanos pode levar à impressão de que se trata de mais uma imitação dos colonizados.

desse imperativo é o esvaziamento da discussão de temas ligados à coisa pública. Ainda segundo Kehl:

A vida que gira em torno da tela da televisão, tanto do lado de cá quanto do lado de lá, é a vida que perdeu esta dimensão pública. Os espaços onde os homens se encontram e as idéias circulam, espaços da criatividade política e da intervenção de novos discursos e de novos sentidos para a existência, foram quase totalmente privatizados na sociedade do espetáculo, que é a versão pós-moderna da sociedade de massas. A vida privatizada é pobre e insignificante. Sua espetacularização no cenário da *Casa dos Artistas* é tão mesquinha quanto a convivência silenciosa na sala onde se reúnem os telespectadores. (op. cit.: 169).

Essa mudança de perspectiva tem a ver com o a-mais-do-olhar, em que tudo ou quase tudo converge para o espetáculo no qual as pessoas tornam-se protagonistas de suas próprias vidas, “são todos regidos pelo valor inventado na sociedade escópica, valor (altíssimo) que tenta medir o a-mais-do-olhar: o índice de audiência” (QUINET, op. cit.: 283). *Linha Direta* e, principalmente, o *Big Brother Brasil* surgem para majorar esse valor; eles são postos como alternativa para conquistar o telespectador (a Globo costuma dizer, em tom de lamúria, que *Big Brother* só foi inserido em sua programação porque a *Casa dos Artistas*, do SBT, converteu-se, previamente ao BBB, no maior sucesso da TV em 2001). Os *reality shows* apresentam fácil acesso para o cumprimento dessa demanda; eles se consolidam no Brasil com o programa *No Limite* (2000), inspirado em Survivor. Em 2001, foi criado o programa *Casa dos Artistas*, fenômeno notável de audiência. Ameaçada pelo sucesso do *reality show* da principal concorrente, a Globo investe muitas de suas fichas no *Big Brother Brasil* em 2002, como relatado.

A tendência não é apenas localizada, ela é global. Um sem-número de *reality shows* vem sendo produzido pela televisão brasileira. Eles compõem um espectro com tipos específicos: *O Aprendiz* ou *O Desafiante* (2005) levam aos seus participantes desafios que eles poderiam encontrar em suas profissões ou em

suas próprias vidas. Nesse tipo, está o *Esquadrão da Moda*, em que cada episódio apresenta uma "vítima" da moda e propõe reformar o seu guarda-roupa; *Survivor* (ou *No Limite*): um grupo heterogêneo de pessoas é levado a um lugar remoto sem serviços elementares, no qual deverão procurar seu sustento e deverão competir para obter produtos básicos; *Big Brother*: um grupo heterogêneo de jovens de ambos os sexos devem conviver durante certo tempo numa casa, formando alianças e tramando intrigas para não ser expulsos pelo voto dos espectadores. Entre a variedade de *reality show* da natureza de *Big Brother*, está a *Surreal Life*, produzido pelo canal musical Vh1 ou The Real World; *Academia Artística*: um grupo de aspirantes a artistas, sejam cantores atores etc., é selecionado para habitar uma escola de arte fechada, onde recebem lições e são eliminados em função de sua habilidade julgada por juízes ou pelo voto dos espectadores. Marcos importantes nesta tendência são os programas *X Fator*, *American Idol*, *Ídolos* e *Operação Triunfo* (de tendência musical) emitido pela TVE e do qual se produziram programas *clônicos* em países como México, Colômbia, Venezuela, Brasil, Chile e Argentina; *Solteiro*: um homem ou mulher solteiro, usualmente rico ou famoso, deverá eleger entre um grupo de pretendentes. Nesta classe de emissões, costuma ser o solteiro quem decide quem prossegue na competição. *The Bachelor* é um exemplo que aí se enquadra; *Busca por Emprego*: um grupo de participantes se submete às regras ditadas por um empresário com o objetivo de obter emprego para trabalhar numa de suas empresas. O programa típico desta nova tendência é *O Aprendiz (The Apprentice)*, programa da rede televisiva NBC e conduzido pelo empresário estadunidense Donald Trump. Na América Latina se produziram duas versões: uma brasileira conduzida pelo empresário Roberto Justus para a 'Rede Record e outra na Colômbia, pelo *Canal Caracol*, com o empresário turístico de origem francesa, Jean-Claude Bessudo.:

O imperativo do espetáculo comandado na sociedade escópica na televisão gerou também os programas como o *Programa do Ratinho* e *Linha Direta*, onde se transforma literalmente a vida

trágica em filme para o gozo do espectador amplificado pela “realidade” das cenas. Os programas de auditório e os *talk shows* têm o seu sucesso devido a essa transformação contínua da vida privada (do entrevistado) em público, o que permite que o espectador-voyeur satisfaça sua curiosidade, que conheça a intimidade das celebridades e que lhe abra a possibilidade (remotíssima, na verdade) de ele um dia participar do programa. Isso sem contar com todo o apelo pornográfico utilizado cada vez mais nesses programas. Televisão ou tele-exibicionismo? Não há mais diferença, como evidenciam os programas “Casa dos Artistas” e *Big Brother Brasil*. (QUINET, 2004: 285).

Como disse, os discursos *vigilante* e *persecutório* são a marca dos dois programas. A “sociedade escópica (...) faz com que cada homem queira fazer de seu próximo um ator e um espectador de um espetáculo obscuro e feroz à altura do supereu que vigia e pune” (Id. Ibid.: 286).

Em *Linha Direta*, o supereu vigia e pune, é implacável. Bucci qualifica o programa como uma “estratégia policial para arrebanhar colaboradores”, e considera, ainda que colateralmente, que o programa guarda traços do totalitarismo (já que todos viram agentes do poder). Costuma-se dizer que a “justiça é cega”, mas ela nunca fecha completamente os olhos, lembra Quinet, onde o olhar da vigilância da lei e a voz da instância crítica constroem parâmetros de punição .

Aqui é inevitável a discussão de Foucault: para ele, a nossa sociedade é menos dos espetáculos do que a da vigilância (cf. 1977: 178). Ambos os programas, atendem à lógica do panóptico, em que o olhar do Outro faz a lei.

O panóptico é um mecanismo clássico do exercício do poder e controle, pensado pelo jurista britânico Jeremy Bentham, no final do século XVIII. Ele era originalmente um projeto de prisão modelar, em que os prisioneiros estariam sempre vigiados pelo encarregado da vigilância, situado numa torre central. O efeito da contra luz, resultado da arquitetura das celas, fazia com que todos os prisioneiros se sentissem constantemente visíveis àquele que os vigiasse. Do

princípio da masmorra (trancar, privar de luz e esconder) só se conserva a primeira. Os detentos poderiam ser vistos, mas não poderiam ver. Isso incide sobre o efeito mais importante do panóptico: fazer com que os detentos se sentissem vigiados, mesmo quando não houvesse um vigia na torre central e mesmo quando eles não estivessem sendo diretamente observados. (cf. FOUCAULT, 1977: 166).

O poder, com a figura arquitetônica do panóptico, não seria mais exercido por intermédio de uma pessoa ou instituição, a máquina panóptica faria a vez do institucional. O panóptico desindividualiza o poder, livra-o do arbítrio do inspetor, do xerife, do chefe, transformando-o numa máquina anônima. Sofistica as relações de disciplina<sup>67</sup>, que substitui a relação de soberania.

Na esteira das considerações feitas sobre o panóptico, Machado (1996) mapeia as *máquinas de vigiar* da atualidade (câmeras em quase todos os lugares – aeroportos, estações de metrô, sistemas internos de TV) e indaga: o que são os modernos sistemas de vigilância senão a atualização do panóptico?

Como o próprio autor assevera, os sistemas eletrônicos de vigilância multiplicaram-se vertiginosamente na sociedade moderna, ocupando quase todos os espaços públicos. É como uma máquina de vigiar que o *Linha Direta* e o *Big Brother Brasil* se mostram.

---

<sup>67</sup> Foucault insiste que a disciplina não pode ser confundida com uma instituição nem com um aparelho; ela é um tipo de poder que compara um conjunto de instrumentos, de técnicas, de procedimentos, de níveis de aplicação, de alvos, ela é uma tecnologia. (cf. 1977).

### 6.3.3 JORNAL NACIONAL E JORNAL HOJE: O MELODRAMA NARRATIVO



#### **JORNAL NACIONAL: O OLHAR DO BRASIL**

O *Jornal Nacional* (JN) foi o primeiro telejornal brasileiro a ser transmitido em rede nacional e ao vivo, em 1969. O programa acenou para a nova era da TV brasileira, tornando-se o emblema da integração nacional, obedecendo a regras que garantiram o sucesso global (como o *prime-time*, a programação sanduíche (novela-jornal-novela). Na década de 1970, o telejornal inclui em sua cobertura, notícias esportivas e internacionais, instituindo-se, assim, como a “verdadeira” voz do Brasil. O suporte técnico foi fundamental: a Globo apostou no novo sistema de microondas da Embratel e fez o primeiro programa simultaneamente transmitido para várias cidades brasileiras.

Desde 2000, o horário de início do JN mantém-se estável às 20h15min. Da estréia até o fim da década de 1970 o início era entre 19h45min e 19h50min, mudando nos anos 80 para 20h, e para 20h10min no fim dos anos 90. A mudança de horário do telejornal se deve, segundo a emissora, à mudança de rotina das pessoas, em especial nas grandes cidades, que gastam mais tempo para voltar para casa.

Ao longo de mais de 35 anos, vários apresentadores já passaram pelo *Jornal Nacional*. Hilton Gomes e Cid Moreira comandaram a primeira edição do JN, em 1º de setembro de 1969. Sérgio Chapelin substituiu Hilton Gomes, formando com Cid Moreira a dupla que mais tempo apresentou o telejornal. Apenas na primeira fase, foram 11 anos consecutivos no ar.

Em 1983, Chapelin desligou-se da TV Globo e foi substituído por Celso Freitas. Voltando para emissora no ano seguinte, Chapelin somente voltaria a apresentar o JN em 1989, permanecendo na bancada com Cid Moreira até 1996. Evandro Carlos de Andrade, à época diretor de jornalismo da emissora, promoveu uma grande mudança no telejornal: William Bonner e Lilian Witte Fibe assumem a bancada como parte do projeto de substituir locutores por jornalistas na apresentação dos telejornais da Globo. Fátima Bernardes assume

o posto de Lílian Witte Fibe em 1998, fazendo dupla com seu marido, William Bonner, até hoje. No total, o JN teve sete apresentadores: Cid Moreira (1969/1996), Hilton Gomes (1969/1972), Sérgio Chapelin (1972/1983 e 1989/1996), Celso Freitas (1983/1989), William Bonner (desde 1996), Lílian Witte Fibe (1996/1998), Fátima Bernardes (desde 1998). Apresentadores eventuais já passaram pelo programa, entre eles, Heron Domigues, Berto Filho, Carlos Campbell, Marcos Hummel, Eliakim Araújo, Gilberto Barros, Fernando Vanucci, Carlos Nascimento, Ana Paula Padrão, Carlos Tramontina. Participam atualmente do rodízio de apresentadores aos sábados e durante as férias de William Bonner e Fátima Bernardes: Sandra Annenberg, Heraldo Pereira, Alexandre Garcia, Márcio Gomes, Renata Vasconcellos, Renato Machado, William Waack, Chico Pinheiro, Carla Vilhena.

A vigilância em torno do telejornal confirma a força que ele contém. No expediente *comunicação e política*, os holofotes de pesquisadores não diminuem de intensidade. Mas, a atenção não foi sem razão. Uma das principais vozes do país, o JN é um importante agenciador de temas candentes, mormente os ligados a importantes capítulos políticos. Alguns episódios podem ser rememorados. Em 1982, durante a cobertura das eleições para o governo do estado do Rio de Janeiro, o telejornal foi acusado de participar de uma tentativa de fraude nas eleições. Era a primeira eleição direta para governador após a instauração do regime militar e o pleito envolvia também a escolha de senadores, deputados estaduais e federais, prefeitos e vereadores. O TSE decidiu, naquele ano, informatizar pela primeira vez a fase final da apuração. A emissora reproduzia os números de *O Globo*. O jornal vinha divulgando lentamente os dados, pois acompanhava detalhadamente a apuração dos pleitos proporcionais.

Em 1984, o *Jornal Nacional* foi acusado de omitir informações sobre a campanha das *Diretas Já*, porque deu a notícia do grande comício na Praça da Sé em São Paulo, no dia 25 de janeiro na mesma matéria em que noticiou as



comemorações do aniversário da cidade. Em 1989, a polêmica ficou por conta da edição do debate presidencial apresentado pelo telejornal dias antes das eleições. A emissora foi acusada de ter favorecido o candidato Fernando Collor de Mello que disputava o segundo turno do pleito eleitoral com Luiz Inácio Lula da Silva (mais tarde, em 2004, foi lançado o livro *Jornal Nacional: a notícia faz história*, que, ao invés de esclarecer os motivos que levaram a Rede Globo a manipular o noticiário nestes e em outros casos, atribuiu a causa a pequenos enganos ou confusões).

Na década de 1990, a TV Globo apresentou furos de reportagem, como a violência policial na Favela Naval em Diadema, a entrevista com Paulo César Farias, quando se encontrava foragido, a apuração de casos de fraudes na previdência social com a prisão de Jorgina de Freitas, o escândalo dos precatórios, entre outros, consolidando a confiança da audiência.

Entre os programas que vem perdendo sistematicamente alguns pontos do Ibope, o JN também sofre a queda, mas ainda é um dos assistidos da emissora. O ano passado confirmou uma tendência já observada em 2004: o Ibope (cada ponto de Ibope equivale a 52,3 mil domicílios na Grande SP) do *Jornal Nacional* vem caindo sistematicamente. E a queda em 2005 foi uma das mais significativas dos últimos anos: em 2004, o JN teve média anual de 40 pontos. Em 2005 essa média caiu para 36. Em 2006, a média foi de 31,1. No segundo semestre de 2004, as audiências mensais do JN foram: 42 (julho), 41 (agosto), 37 (setembro), 39 (outubro), 39 (novembro) e 36 (dezembro).

Nos últimos meses de 2007, o Ibope do JN vem caindo por conta da fórmula de sanduíche. Se as novelas das 7h e das 9h emplacam, a tendência é um maior número de telespectadores (os que já assistiram a das 7h e esperam assistir a das 9h). O *Jornal Nacional*, exibido entre as novelas das 7h e das 9h, acabou refém de *Sete Pecados* e *Dois Caras*. Como a espera para a novela de Aguinaldo Silva é menor, o telejornal não se beneficia com os picos das duas novelas.



## **JORNAL HOJE: LEVEZA E DESCONTRAÇÃO**

O *Jornal Hoje* (JH) é o segundo telejornal da grade nacional a ser exibido pela Rede Globo no início das tardes de segunda-feira a sábado. Diferencia-se do *Jornal Nacional* por ter uma programação menos focada em política e mais voltada para em eventos culturais, receitas culinárias etc. É apresentado atualmente por Sandra Annenberg e Evaristo Costa. No JH a leveza é a tônica que pretende atrair o público predominante desse horário (donas de casa, estudantes).

JH estreou em 21 de abril de 1971, quase dois anos após a estréia do *Jornal Nacional*, substituindo o programa *Show da Cidade*. No começo, era exibido apenas no estado do Rio de Janeiro e comandado por Léo Batista e Luiz Jatobá. Como a proposta da Rede Globo era lançar uma revista diária feminina, com reportagens sobre artes, espetáculos e entrevistas, o JH foi o escolhido, em virtude do sucesso alcançado, para atender a essa demanda em rede nacional. O telejornal era dividido em editorias e, com o mesmo cenário, contava com apresentadores no Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília. O último bloco trazia as notícias locais exibidas pelas emissoras afiliadas, como a TV Ribeirão (hoje EPTV). Entre os apresentadores que passaram pela bancada do JH estão: Marília Gabriela, Léo Batista (1971), Luis Jatobá, Lígia Maria, Sônia Maria (jornalista), Berto Filho, Scarlet Moon, Marisa Raja Gabaglia, Paula Saldanha, Márcia Mendes, Leda Nagle (1975 - 1989), Leila Cordeiro (1989), Nelson Motta (Comentarista), Pedro Bial, Valéria Monteiro (1991 - 1992), Augusto Xavier (1991 - 1992), Marcos Hummel (1978 - 1993), Márcia Peltier (1989 - 1992), William Bonner (1993 - 1996), Cristina Ranzolin (1993 - 1996), Cristina Franco (Comentarista), Fátima Bernardes (1996 - 1997), Mônica Waldvogel (1997 - 1998), Renata Capucci (1996 - 1998), Sandra Annenberg (1998 - 1999)/(desde 2003), Cláudia Cruz (1992), Carla Vilhena (2001 - 2002), Carlos Nascimento

(1999 - 2004), Evaristo Costa (desde 2004). Apresentadores eventuais: Zileide Silva (substituta), Rosana Jatobá, Fabiana Scaranzi (substituta), Flávia Freire, Mariana Godoy (substituta).

#### a) **A CENOGRAFIA DA ENUNCIÇÃO**<sup>68</sup>

Os dois jornais constituem o núcleo, declaradamente, jornalístico da grade de programação Global. Como apontar neles uma marca de ficcionalidade? De que maneira *Jornal Nacional* e *Jornal Hoje*, ambos amparados no acontecimento e munidos de recursos que atestam o “real” na tela televisiva, podem nos fornecer elementos que apontem para o ficcional? Onde encontrá-los? Resposta imediata: um pouco em todo o lugar. Adotemos o mesmo procedimento utilizado nos programas anteriores.

A abertura de ambos os programas é pontuada por uma vinheta em que grafismos ordenam o âmbito temático do jornalismo (globo, iniciais dos telejornais) nos circunscrevem à identidade visual (textual) dos programas. Ao completar 35 anos, o *Jornal Nacional* sofreu uma completa reformulação visual. Uma grua passou a mostrar as atividades da redação, passando em seguida, lentamente, para a bancada. Neste movimento entra em cena uma série de sete painéis de 12 metros de largura colocados no teto que, no final, forma um grande planisfério estilizado, com o Brasil no centro. O telejornal abandonou o tradicional estúdio para ser apresentado de dentro da redação. O novo cenário já anuncia um trabalho de sentido: pretendeu modificar a concepção de transmissão das notícias.

---

<sup>68</sup> Uma vez que as estratégias de enunciação do *Jornal Nacional* e do *Jornal Hoje* se assemelham as do *Fantástico* e *Mais Você*, muito que foi dito sobre a questão do olhar e das imagens nesses programas se adequam aqueles. Ressaltarei aqui apenas o que se mostra como específico dos dois telejornais.



Figura 24. **Bancada do JH**



Figura 25. **Bancada do JN**

Neste novo cenário, a bancada dos apresentadores foi transferida para um mezanino, construído em uma das extremidades da redação. Quando a câmera se posiciona na altura dos olhos dos jornalistas (o famoso *stand-up*), durante a apresentação das notícias, a redação não é vista. Para mostrar a redação, a câmera eleva-se, expondo os outros profissionais envolvidos na produção do programa. Estúdio e redação firmam uma relação próxima.

O cenário do telejornal nos anos 70 e início dos anos 80 seguia o padrão da emissora para todos os telejornais (*Jornal Hoje*, *Jornal Nacional* e *Jornal Internacional*): fundo azul e o logotipo do jornal, simbolizado por uma letra, ao lado da primeira versão do logotipo da emissora, criado por Hans Donner. Em 1981, o cenário ganhou traços modernos e diferentes, assim como havia acontecido no *Jornal Nacional*, em 1979. O logotipo do jornal passou a ser a letra "H", deixando de mostrar o símbolo da emissora. Esse cenário foi revitalizado no início dos anos 90, assim como a abertura. Em 1994, com apresentação de William Bonner, foi criado um novo cenário, muito colorido, que parecia se mover ao longo do telejornal.

Em 1999, o "Hoje" passou a ser apresentado ao vivo dos estúdios da TV Globo em São Paulo e o cenário mudou mais uma vez, ganhando tons em laranja. No segundo semestre de 2001, a maior mudança: o telejornal passou a ser apresentado ao vivo da nova redação da emissora em São Paulo. Uma mesa quadrada foi inserida, além de um logotipo em 3D.

No início de 2002, aconteceu uma das mudanças mais rápidas da história do telejornalismo da Rede Globo: a mesa quadrada foi trocada por uma

bancada em forma de globo terrestre e, na abertura, várias formas mostravam fotos de personalidades em evidência. O logo tinha um globo terrestre que compunha o H.

Essas fotos eram trocadas de acordo com a importância dos acontecimentos. Em 2004, quando Evaristo Costa assumiu a apresentação do telejornal ao lado de Sandra Annenberg, a abertura mudou novamente. Um "H" estilizado, com um globo terrestre no meio, surgia na tela. A abertura era veloz e não agradou os telespectadores. Apesar disso, ficou dois anos no ar.

Em 21 de abril de 2006, quando completou 35 anos, o telejornal ganhou nova abertura, mais moderna, com duração de em torno 9 segundos: televisão de plasma, inúmeros monitores e computadores passaram a compor a lista de acessórios do cenário. Em ambos os jornais foi preciso:

Uma cenografia nova em que a imagem funciona como superfície, sem profundidade simulada, sem trapaças nem saídas. Parede, folha de papel, tela, quadro-negro, sempre um espelho. Espelho em que o espectador captaria seu próprio olhar como o de um intruso, como um olhar a mais. A questão central desta cenografia já não é tanto “o que há a ver atrás”? quando “posso manter o olhar naquilo que de todo modo vejo, e que se desenrola em único plano? (AUMONT, op. cit.: 213).

Os cenários e aberturas do JN e do JH, que mudam sucessivamente, se querem transparentes. Neles, tudo acontece num único plano. Detalhamos minuciosamente as estratégias cenográficas porque elas informam o espaço da representação, brandindo um certo sentido de espaço que começa a ser delineado no próprio estúdio. Esse espaço é o espaço do bastidor que constrói os elementos sucessivos da narrativa telejornalística (a redação trabalhando, computadores aparentemente ligados). A pintura foi considerada a arte do tempo, e o cinema e a TV, do tempo e do espaço. Tanto no *Jornal Nacional* quanto no *Jornal Hoje* a espacialidade inscreve o vestígio dos efeitos de real, onde as narrativas não existem fora desse espaço em que a suposta representação está em jogo.

*Um caso raro na medicina e um exemplo de superação. Você vai conhecer agora a história de um menino de 3 anos e do amor de seus pais.*

*O caso era gravíssimo: más formações genéticas comprometendo respiração e digestão.*

*“O Ronaldinho teve mais de 30 paradas respiratórias”, conta Vilma Freire, mãe do menino.*

*Chance de viver?*

*“Menos de 10%”, lembra a mãe.*

*Mesmo assim médicos e família fizeram um aposta.*

*“Nós lutamos contra a estatística. Nós sempre lutamos com a esperança”, define a médica de Ronaldinho.*

*Cinco cirurgias, um ano e meio com respiração artificial e a noção exata do risco.*

*“Eu tive o pé no chão. Eu tive uma fé inteligente, eu nunca neguei a realidade”, afirma Vilma.*

*Mas havia algo de diferente na mãe que largou o emprego e se mudou para o hospital para cuidar do filho doente.*

*“Essa mãe olhou para seu filho como se ele fosse um bebê saudável e normal”, explica a médica.*

*Nunca, nenhuma mãe tinha agido assim com um filho tão doente.*

*“Eu sempre olhei para o meu filho como uma criança perfeita”, afirma ela.*

*Para Vilma, filho perfeito quer dizer outra coisa.*

*“Feliz, alegre, que tem amor no coração”, enumera.*

*Amor há de sobra. A mãe está no hospital todos os dias. Os pais e os irmãos todos os finais de semana. E o garoto que nunca saiu do hospital e só vê o mundo pela janela da UTI está perto de operar um milagre.*

*Diante da surpreendente recuperação de Ronaldinho os médicos garantem que ele vai poder ir para casa dentro de alguns meses.*

*A notícia foi um grande presente da festa de aniversário que o hospital preparou para o garoto.*

*Cavalo de pau, afagos, vela de 3 anos, parabéns. Um menino comum. A vitória da medicina.*

*“Eu sempre sonhei com isso. Sempre visualizei meu filho fazendo 1 ano, 2 anos, rapaz. Ele já tem uma história. Mas ele vai continuar escrevendo mais e mais histórias, porque ele é um grande menino agora, mas vai ser um grande homem”.*

*O aniversário de Ronaldinho foi no dia 15 de agosto. Mas a irmã mais velha - Hadassa - estava com catapora e por isso, a comemoração foi realizada hoje. Ronaldinho fazia questão da presença dela na festa. (1º de setembro de 2007).*

por Karla Almeida

**Mulheres adoram fazer compras... E agora o consumo feminino está se estendendo à internet. Um estudo mostra que aumentou o número de consumidoras virtuais no primeiro semestre de 2007. Mas os homens ainda gastam mais do que elas na rede mundial de computadores.**

Fazer compras pela internet virou um hábito na vida de Alessandra Meira. Na lista das preferências, os cosméticos ocupam o primeiro lugar: cremes, perfumes e produtos para o cabelo. Alessandra faz parte de uma estatística em crescimento, a das consumidoras virtuais. “Numa loja você tem uma opção restrita. E quando você vai na internet você tem um arsenal de coisa para escolher”, diz.

Segundo uma pesquisa do Ibope, de janeiro a junho de 2007, a participação das mulheres nas compras pela internet subiu para 45%. Foram 140 mil novas consumidoras. Mas são os homens que ainda gastam mais no mundo virtual. Enquanto elas consomem, em média, R\$ 210,00 em cada acesso, eles gastam o dobro, R\$ 556,00.

O estudo mostrou também que, enquanto as mulheres procuram produtos de menor valor, os homens preferem os mais caros, como livros, eletro-eletrônicos e equipamentos tecnológicos. O marido de Alessandra, Eduardo, comprova essa teoria. Somente essa semana ele comprou pela internet R\$ 1.500,00 em produtos de informática. “Não tenho mais problema com fila, loja. Você chega na loja e aquele vendedor chato fica no seu pé: ‘Quer alguma coisa?’. Meu amigo, eu quero escolher. E na internet você tem a liberdade de escolher sozinho, sem ninguém me aperreando”, ri.

Somente no primeiro semestre de 2007, o comércio virtual atraiu mais de oito milhões de consumidores e movimentou um mercado de R\$ 2,5 bilhões. Isso sem contar as vendas de passagens aéreas e os leilões de carros pela internet. E de acordo com os especialistas, o comércio pela rede mundial de computadores tem fôlego para crescer ainda mais. “A compra pela internet deve crescer bastante, baseada em dois fatores. Um deles é a formação da geração de pessoas que já nasceram com a internet e que têm como a primeira opção comprar pela internet, e não no meio físico. E o segundo motivo é a baixa do dólar, que torna o equipamento de informática mais barato e permite que a

*classe 'C' entre na internet e comece a fazer as compras“, diz Bruno Queiroz, especialista em comércio na internet.*

*O Brasil está em primeiro lugar no mundo entre os países cujos moradores ficam mais tempo conectados à internet, quase um dia inteiro por mês. Estamos à frente até dos EUA e Japão.*

*E para quem faz compras assim, não custa lembrar: verifique sempre se é seguro por onde você navega. (30 de agosto de 2007).*

#### a) AS ESTRATÉGIAS DE ENUNCIÇÃO<sup>69</sup>

Os operadores de linguagem do *Jornal Nacional* e do *Jornal Hoje* têm que se vincular à “leveza”, decididamente os informativos não podem abduzir os telespectadores. O JN, mesmo com o papel de publicar informações sobre política nacional/internacional e economia, deverá fazê-lo de modo a não entender o telespectador. Mais do que isso: deverá oferecer informações em que as pessoas se sintam cada vez menos obrigadas a pensar, porque se supõe que o telespectador não está à procura de conhecimentos mais densos, tampouco seja dotado de neurônios que o faça entender assuntos mais densos. O “caso Ronaldinho” publicado pelo *Jornal Nacional* se aplica como uma luva ao princípio do programa. A matéria foi produzida segundo as regras do melodrama (música de fundo, imagens em câmera lenta, exploração da linguagem fática, *close-up* de sorrisos, afetos, repórter visivelmente enternecido...). Na reportagem sobre *Comércio na Internet*, do *Jornal Hoje*, aparentemente mais objetiva, há, igualmente, a marca da leveza e da amenidade.

Uma reunião de pauta do JN assistida por professores da USP nos revela, com força expressiva, o que está por trás dos empenhos da equipe de

---

<sup>69</sup> Uma vez que as estratégias do *Jornal Nacional* e do *Jornal Hoje* se assemelham as do *Fantástico* e do *Mais Você*, não farei discussões mais longas sobre alguns itens, como o olhar e a imagem. Abordarei tão-somente questões que apontem para as particularidades dos dois telejornais.



“produção” do telejornal. O texto é relativamente longo para uma citação, mas reproduzo-o em sua integralidade pela sua virtude pedagógica:

Perplexidade no ar. Um grupo de professores da USP está reunido em torno da mesa onde o apresentador de tevê William Bonner realiza a reunião de pauta matutina do *Jornal Nacional*, na quarta-feira, 23 de novembro.

Alguns costumam a acreditar no que vêem e ouvem. A escolha dos principais assuntos a serem transmitidos para milhões de pessoas em todo o Brasil, dali a algumas horas, é feita superficialmente, quase sem discussão.

Os professores estão lá a convite da Rede Globo para conhecer um pouco do funcionamento do *Jornal Nacional* e algumas das instalações da empresa no Rio de Janeiro. São nove, de diferentes faculdades e foram convidados por terem dado palestras num curso de telejornalismo promovido pela emissora juntamente com a Escola de Comunicações e Artes da USP. Chegaram ao Rio no meio da manhã e do Santos Dumont uma van os levou ao Jardim Botânico.

A conversa com o apresentador, que é também editor-chefe do jornal, começa um pouco antes da reunião de pauta, ainda de pé numa ante-sala bem suprida de doces, salgados, sucos e café. E sua primeira informação viria a se tornar referência para todas as conversas seguintes.

Depois de um simpático "bom-dia", Bonner informa sobre uma pesquisa realizada pela Globo que identificou o perfil do telespectador médio do *Jornal Nacional*. Constatou-se que ele tem muita dificuldade para entender notícias complexas e pouca familiaridade com siglas como BNDES, por exemplo. Na redação, foi apelidado de Homer Simpson.

Trata-se do simpático, mas obtuso personagem dos Simpsons, uma das séries estadunidenses de maior sucesso na televisão em todo o mundo. Pai da família Simpson, Homer adora ficar no sofá, comendo rosquinhas e bebendo cerveja. É preguiçoso e tem o raciocínio lento.

A explicação inicial seria mais do que necessária. Daí para a frente o nome mais citado pelo editor-chefe do *Jornal Nacional* é o do senhor Simpson. "Essa o Homer não vai entender", diz Bonner, com convicção, antes de rifar uma reportagem que, segundo ele, o telespectador brasileiro médio não compreenderia.

Mal-estar entre alguns professores. Dada a linha condutora dos trabalhos – atender ao Homer –, passa-se à reunião para discutir a pauta do dia. Na cabeceira, o editor-chefe; nas laterais, alguns jornalistas responsáveis por determinadas

editorias e pela produção do jornal; e na tela instalada numa das paredes, imagens das redações de Nova York, Brasília, São Paulo e Belo Horizonte, com os seus representantes. Outras cidades também suprem o JN de notícias (Pequim, Porto Alegre, Roma), mas elas não entram nessa conversa eletrônica. E, num círculo maior, ainda ao redor da mesa, os professores convidados. É a teleconferência diária, acompanhada de perto pelos visitantes.

Todos recebem, por escrito, uma breve descrição dos temas oferecidos pelas "praças" (cidades onde se produzem reportagens para o jornal) que são analisados pelo editor-chefe. Esse resumo é transmitido logo cedo para o Rio e depois, na reunião, cada editor tenta explicar e defender as ofertas, mas eles não vão muito além do que está no papel. Ninguém contraria o chefe.

A primeira reportagem oferecida pela "praça" de Nova York trata da venda de óleo para calefação a baixo custo feita por uma empresa de petróleo da Venezuela para famílias pobres do estado de Massachusetts. O resumo da "oferta" jornalística informa que a empresa venezuelana, "que tem 14 mil postos de gasolina nos Estados Unidos, separou 45 milhões de litros de combustível" para serem "vendidos em parcerias com ONGs locais a preços 40% mais baixos do que os praticados no mercado americano". Uma notícia de impacto social e político.

O editor-chefe do *Jornal Nacional* apenas pergunta se os jornalistas têm a posição do governo dos Estados Unidos antes de, rapidamente, dizer que considera a notícia imprópria para o jornal. E segue em frente.

Na seqüência, entre uma imitação do presidente Lula e da fala de um argentino, passa a defender com grande empolgação uma matéria oferecida pela "praça" de Belo Horizonte. Em Contagem, um juiz estava determinando a soltura de presos por falta de condições carcerárias.

A argumentação do editor-chefe é sobre o perigo de criminosos voltarem às ruas. "Esse juiz é um louco", chega a dizer, indignado. Nenhuma palavra sobre os motivos que levaram o magistrado a tomar essa medida e, muito menos, sobre a situação dos presídios no Brasil.

A defesa da matéria é em cima do medo, sentimento que se espalha pelo País e rende preciosos pontos de audiência.

Sobre a greve dos peritos do INSS, que completava um mês - matéria oferecida por São Paulo -, o comentário gira em torno dos prejuízos causados ao órgão. "Quantos segurados já poderiam ter voltado ao trabalho e, sem perícia, continuam onerando o INSS", ouve-se. E sobre os grevistas? Nada.

De Brasília é oferecida uma reportagem sobre "a importância do *superávit* fiscal para reduzir a dívida pública". Um dos

visitantes, o professor Gilson Schwartz, observou como a argumentação da proponente obedecia aos cânones econômicos ortodoxos e ressaltou a falta de visões alternativas no noticiário global.

Encerrada a reunião segue-se um *tour* pelas áreas técnica e jornalística, com a inevitável parada em torno da bancada onde o editor-chefe senta-se diariamente ao lado da esposa para falar ao Brasil. A visita inclui a passagem diante da tela do computador em que os índices de audiência chegam em tempo real. Líder eterna, a Globo pela manhã é assediada pelo Chaves mexicano, transmitido pelo SBT. Pelo menos é o que dizem os números do Ibope. E no almoço, antes da sobremesa, chega o espelho do *Jornal Nacional* daquela noite (no jargão, espelho é a previsão das reportagens a serem transmitidas, relacionadas pela ordem de entrada e com a respectiva duração). Nenhuma grande novidade. A matéria dos presos libertados pelo juiz de Contagem abriria o jornal. E o óleo barato do Chávez venezuelano foi para o limbo. Diante de saborosas tortas e antes de seguirem para o Projac - o centro de produções de novelas, seriados e programas de auditório da Globo em Jacarepaguá - os professores continuam ouvindo inúmeras referências ao Homer. A mesa é comprida e em torno dela notam-se alguns olhares constrangidos. (texto de um dos professores visitantes, LAURINDO LEAL FILHO, 2006).

O desconforto que as francas palavras de William Bonner provocaram nos professores de jornalismo provém do aparente descompasso entre o papel informativo (formativo) do jornalismo e a linha do telejornal, vocalizada pelo seu apresentador: não é a importância da informação que conta, mas as escolhas definidas, *a priori*, por um suposto gosto (e entendimento) do telespectador. Tais escolhas viraram regra nos telejornais, principalmente nos globais. De posse das pesquisas de opinião sobre as preferências do público – medidas especialmente pelos índices de audiência – produtores e editores insistem: não adianta apenas informar, é preciso apelar para recursos que tornem as notícias mais agradáveis; recursos que, invariavelmente, são relacionados à imagem espetacularizada, ao bombástico, com ingredientes da ficção. A forma significativa da TV colabora para que as estratégias de produção prosperem. Bucci já advertira a isso nos seguintes termos:

(...) o telejornalismo se organiza como melodrama. Todos sabemos que ao jornalismo, seja ele de revista, revista ou jornal, não basta informar. Ele precisa chamar a atenção, precisa surpreender, assustar. Os produtos jornalísticos são produtos culturais e, nessa condição, fazem o seu próprio espetáculo para a platéia. Como se fossem produtos de puro entretenimento, buscam um vínculo afetivo com freguês. (1997: 29).

Como lembra Xavier, “o regime da visualidade da mídia e o melodrama têm se mostrado duas faces de uma mesma liberação ou perda de decoro, que é ambígua em sua significação política” (2003: 99). Se o melodrama é a quintessência do teatro, Xavier questiona por que sua experiência não haveria de encontrar abrigo numa sociedade onde os dispositivos visuais dominam a cena. (op. cit.: 99).

O melodrama teria o papel, no universo das mídias, de *lugar ideal das representações negociadas* (em todos os sentidos do termo). Para Xavier, isso vale para o telejornalismo, no qual preza-se, de um lado, o acesso à intimidade, “ao pior”, e, de outro, neutraliza-se o efeito propriamente crítico quando a superexposição do corpo ou do “caráter” é valorizada como revide a uma orexia por imagens que, por isso mesmo, custam cada vez mais. As notícias, sob esse ponto de vista, devem ser palatáveis.

As doses de entretenimento que foram injetadas no JN são perpetuamente justificadas pelo declínio de audiência; o Jornal vem despencando gradativamente nos índices do Ibope. De acordo com reportagem da Revista “Veja”:

Pressionado pelas medições das empresas especializadas, que registram um declínio em sua audiência, o *Jornal Nacional* está escorregando para um tom popularesco. De três anos para cá, o principal noticiário da televisão brasileira, programa obrigatório de quem decide os destinos da nação e fonte de informação de quem mora nas regiões mais distantes do país, vem deixando em segundo plano notícias relevantes para privilegiar reportagens lacrimosas, curiosidades do mundo

animal ou intermináveis inventários sobre a vida de celebridades. (30 de setembro de 1998).

Vários acontecimentos dão a medida dessa tendência. Limito meus comentários a dois casos-limites. Na reportagem cujo título é “*O show de variedades das 8*”, “Veja” cita o acidente com o ator Danton Mello, do segundo escalão da emissora, em Roraima, cuja cobertura ocupou 10 minutos e onze segundos. No mesmo dia, a notícia a respeito dos cortes anunciados no Orçamento da União, motivados pela grave crise internacional, mereceu apenas um minuto e 24 segundos. Outro exemplo que se tornou clássico foi o nascimento da filha de Xuxa, em 1998, que igualmente ganhou longuíssimos dez minutos, uma eternidade. À declaração de moratória de noventa dias da Rússia, em 17 de agosto do mesmo ano, dedicaram-se quarenta segundos. Ainda segundo a Revista:

O *Jornal Nacional* ouve a opinião de populares na rua a respeito de medidas complexas do governo no campo da economia, e não se passa muito tempo sem que pessoas vítimas de alguma desgraça sejam entrevistadas em seu noticiário até o ponto em que começam a chorar. São invariavelmente pessoas humildes. A lágrima que escorre pelo rosto tornou-se aparentemente uma meta do *JN*. Escorridas as primeiras, encerra-se a entrevista. (VEJA, 30 de setembro de 1998).

Como lembrou Vilches, a TV televisão serviu, basicamente, para desvincular narração e espaço público, na era da expansão industrial. A CNN instaurou um modelo de cobertura empenhado com a ritualização da emoção, mediante a informação e a representação dramática dos fatos. A televisão reordenou o espaço e o tempo da língua. (cf. 2003: 112).

A mudança de tom do jornal aumenta e afina o coro contestatório de seus ex-apresentadores. A abundância de lágrimas, curiosidades médicas, bichinhos a todo momento, incomodam o profissional com pretensões jornalísticas mais arrojadas. Paulo Henrique Amorim, jornalista que já teve

assento na bancada do telejornal, ajuíza: "O JN virou um produto de entretenimento, não tem mais notícias". Lilian Witte Fibe também teria se queixado de que o programa está ameno e suave; a reclamação da apresentadora fez com que ela retornasse ao Jornal da Globo. (VEJA, 30 de setembro de 1998).

Assim como nos outros programas analisados, informação e entretenimento estão em conluio, são faces de uma mesma moeda, fornecem a matéria-prima das notícias, às vezes com o primeiro prevalecendo sobre o segundo. Armand e Michèle Mattelart destacaram: a função de distrair claramente passou à frente das outras funções designadas para a televisão como também das outras formas de seu uso social. A função hegemônica do divertimento tende a marcar cada vez mais as outras. Na senda de Bucci: "o telejornal, mais que o jornalismo impresso, tem de entreter. O tempo todo. Uma nota entediante de 10 segundos é fatal. O telespectador foge. A cor é obrigatória. O movimento é obrigatório. O retumbante é obrigatório. É por isso que o principal critério da notícia é a imagem. Se há uma imagem impactante, dificilmente o fato merecerá um bom tempo no telejornal." (op. cit.: 29).

O *Jornal Hoje* também assim funciona, mas como ele já nasce nesse lugar, o lugar onde o entretenimento é visado como meio e fim, sobre ele as cobranças não são tão ferrenhas como no JN. Mas não será por isso que ele sairá incólume do exame aqui feito. O JH é prenhe de exemplos de regimes de ficcionalidade. Senão vejamos.

## b) **AS ESTRATÉGIAS DE ENUNCIÇÃO**

Em ambos os telejornais, a performance dos apresentadores também revela uma intromissão dos recursos ficcionais, o que requer uma atenção especial do trabalho. No JH e no JN os jornalistas são alçados ao papel de atores, encenam a cena do enunciado, fazem trejeitos de acordo com a notícia, demonstram emoção, reprovam, aprovam com olhares, sorrisos e outras

expressões faciais. A identificação que o telespectador tem com os seus astros falantes passa por uma série de procedimentos oriunda da representação teatral.

No artigo *O telejornal e seu espectador*, Robert Stam (1985) tenta responder à pergunta: por que o telejornal é agradável? Mesmo quando o noticiário só nos mostra catástrofes, num dia hipotético de péssimas informações, como índices de inflação e desemprego em alta, epidemias, falta iminente de água, ele conserva seu caráter prazenteiro. Mesmo quando já sabemos das notícias por outras fontes de informação, não abdicamos do nosso compromisso diário de sentarmos frente à TV. (1985: 75). A identificação pode ser, de acordo com Stam, primária e secundária:

Não seria com os acontecimentos ou personagens descritos na tela que o telespectador, em primeira medida, nos seduziria, mas com o próprio ato de percepção que torna possíveis as identificações secundárias, um ato que é ao mesmo tempo canalizado e construído pelo olhar prévio da câmera e pelo projetor, que a representa, proporcionando ao espectador a ubiqüidade ilusória de sujeito que tudo vê. (Id. Ibid.: 75).

O aparelho televisivo oferece, em abundância, prazeres variados e multiformes, em escala muito mais gigantesca do que os prazeres do cinema, garante Stam. Eles estão ligados a um conjunto amplo de câmeras e olhares, câmeras de vídeo de televisão que transmitem imagens e sons ao vivo (com os apresentadores falando as notícias do estúdio ou os correspondentes transmitindo do local via satélite).

O tempo aí também possui certo prestígio, visto que integramos o tempo literal de pessoas que estão em lugares longínquos. A TV nos proporciona não apenas o dom da ubiqüidade, mas a ubiqüidade instantânea. O espectador de uma transmissão ao vivo, geralmente, pode ver melhor do que os que estão presentes na cena. O recurso de imagem nas coberturas ao vivo apóia-se: a multi-imagem frontal (aquela em que se vê o apresentador num quadrante [no

estúdio], o repórter relatando o acontecimento *in loco* e o próprio acontecimento, tornou-se banal nas estratégias dos dois telejornais).

Mas é o estrelato dos apresentadores que ocupa centralidade na tese de Stam. Voltemos a ele. Como se sabe, um contingente relativamente compósito integra a cena dos telejornais e se oferece ao telespectador como candidato a identificação: “os apresentadores, os correspondentes, políticos e celebridades, os personagens dos comerciais e as ‘pessoas comuns’ que aparecem no noticiário”. (Id. Ibid. 76). No topo da hierarquia estão os âncoras:

o próprio termo tem uma conotação de solidez e seriedade: são figuras simbólicas que não de impedir que vaguemos à deriva em um mar tempestuoso de significações. São autênticos heróis, cujas palavras têm uma eficácia verdadeiramente divina: o mero fato de designarem um acontecimento provoca uma ilustração instantânea sob a forma de miniaturas animadas ou de transmissão ao vivo. Tornou-se um lugar comum designá-los como as Superestrelas das Notícias. (Id. Ibid.: 78).

Representando a si próprios, apresentadores dão sentido às notícias com suas performances. Em tempos passados, a atuação desses profissionais era minimalista, acatavam a padrões especiais de ênfase e inflexão, tinham postura corporal empertigada, tudo combinando para manter um ar de neutralidade. Hoje não. A intervenção dos apresentadores é notória, flagrante diante das câmeras, que passam a captar cada vez mais a orquestração de sorrisos, movimentos de sobrancelhas, variações de tonalidade e ênfase. De *neutralidade* passam a adotar *naturalidade*. Nos dois programas, a intervenção dos apresentadores via expressão facial é recorrente. Além da expressão, os apresentadores falam e comentam o noticiado, reforçando o sentido proposto (Sandra Annenberg e Evaristo Costa são campeões do comentário, normalmente feito de forma amistosa):

O apresentador do telejornal é um outro ingrediente-chave. Ele desenvolve com o telespectador um vínculo de familiaridade como se fosse um ator, um astro. Vivemos num tempo em que jornalistas da TV são celebridades, são símbolos sexuais. Enfim,



aqui, como no resto do mundo, o público sente desejo pelo programa do telejornal. E todo mundo sabe. (BUCCI, op. cit.: 29).

*Jornal Hoje* e *Jornal Nacional* colhem da ficção outros procedimentos: é preciso que as narrativas estruturem-se segundo as normas teleológicas da narração. Histórias individuais (como da mãe zelosa que cuida do filho Ronaldinho no hospital), minificções, o drama, a revelação dos personagens da história (dos apresentadores ao homem ordinário da notícia), as macroficções (séries semanais sobre trânsito, saúde, casa própria); o recurso do *chromakey* (que se assemelha ao *trompe-l'oeil*) nos faz acreditar que a moça do tempo pareça de fato estar sobre sobrevoando a Amazônia ou o litoral nordestino. Os *efeitos de realidade* não param de trabalhar. Em tempos passados, apresentadores amassavam os papéis no último minuto do jornal, hoje eles se põem a rabiscar páginas e páginas que são postos sobre a bancada, teclam em computadores. Sabe-se que a leitura das matérias ainda é feita no *teleprompter*. Ainda que as folhas sirvam de anteparo, todo o procedimento de riscá-las, passá-las para trás, quer passar para o telespectador a idéia de que aqueles papéis de fato são lidos e os computadores, acessados pelos apresentadores em plena exibição do telejornal.

Os anúncios do JN e JH cumprem, igualmente, a receita do ficcional: as atrações hermenêuticas (Barthes), fragmentos do fragmento estimulam o interesse da assistência: “Veja no *Jornal Nacional*, ou Veja, agora, no *Jornal Nacional* (ou no *Hoje*). A divulgação a conta-gotas das informações é um recurso clássico que prende a atenção: queremos desvendar a história paulatinamente, ansiamos por chegar ao clímax, nossa curiosidade é estimulada a cada anúncio, o mistério, tal como nos suspenses policiais, precisa ser desvendado.

Tudo isso está construído num ambiente em que o apresentador fala e mostra. Aumont lembra que a retórica televisiva, as posturas de enunciação da palavra quase não evoluíram desde a invenção do televisor. Da primeira

emissão de variedades da BBC, em 1936, até nossos dias, encontramos sempre o mesmo posicionamento frontal e um ou dois enunciadores.

Os apresentadores são o próprio *homo loquens in* visualizado: a televisão, mais do que uma máquina de imagens é uma máquina de palavras. A literatura sobre a origem do telejornalismo ensina que ele foi, em seus primeiros passos, uma adequação do jornalismo impresso e do rádio à TV,<sup>70</sup> condensando as principais características dos dois suportes: o apresentador apenas lia as informações veiculadas na imprensa e as transmitia sem muitas alterações com impostação de voz. O primeiro telejornal brasileiro foi *Imagens do dia*, veiculado pela TV Tupi em 1950, cuja equipe era o redator e apresentador, Ruy Resende, e os cinegrafistas, Jorge Kurjian, Paulo Salomão e Afonso Ribas. O noticiário era composto por uma seqüência de filmes dos últimos acontecimentos locais, produzidos precariamente com falhas sempre recorrentes.<sup>71</sup> Em janeiro de 1952, a TV Tupi de São Paulo cria outro noticiário veiculado diariamente às 21h: o *Telenotícias Panair* que prepara o terreno para o mais importante telejornal, o *Repórter Esso*.

Visualizado, o locutor também se achata em uma encenação ritual quase imutável: homem-tronco (enquadrado em plano americano), relativamente estático (sentado e pouco móvel), em estreita frontalidade (o olhar-câmera colocado no *prompter* que desfila síncrono entre ele e nós), ele lê, comenta, apresenta, graceja, anuncia, entrevista, interpela. As palavras, olhares, gestos e

---

<sup>70</sup> O desenvolvimento tecnológico no setor de comunicações possibilitou que a televisão se sofisticasse e, por tabela, que os seus produtos também. Da câmera de 16 milímetros e da ausência de som direto, os telejornais tiram proveito e passam a criar, gradativamente, parâmetros próprios, desvencilhando-se, aos poucos, da herança do jornal impresso e do rádio. Assim, a existência de videoteipes e a necessidade de vinhetas, bem como cenários bem mais elaborados deu ao jornalismo uma outra fisionomia. Mas não foi apenas o impulso tecnológico que deu nova cara à televisão. A época foi um momento fecundo para a criatividade e expansão intelectual, o que se refletiu na produção televisiva.

<sup>71</sup> O telejornalismo vai achar identidade só na década de 1960, quando se transforma em um *show* televisivo com parâmetros próprios, quais sejam: o modelo esportivo de noticiário, a lógica da velocidade, a preferência do "ao vivo", a substituição da verdade pela emoção, a popularização e o expurgo da reflexão (MARCONDES FILHO, 2001: 80).

inscrições são dirigidas a quem? Fazendo comparações com o cinema, Aumont nos lembra que os telejornais não têm contracampo, já que a fala é dirigida a todos e a ninguém. O ausente ontológico é o espectador: o locutor pode muito bem multiplicar os apelo ao contato, simular o “ao vivo”, imitar o face a face (vide o boa noite, os cumprimentos com os repórteres), ele estará sempre falando no vazio” (op. cit.: 211). Será que ele poderia ser visado nas imagens da redação de JH e JN? A ausência se presentifica, em alguns casos, por meio do retorno por telefone (muito comum em *Mais Você*, a claque no estúdio, o jornalista mediador, o âncora ou o convidado porta-voz” etc.). A comunicação suposta é a comunicação do diálogo, tão cara às intenções da própria comunicação.

Para o que interessa ao trabalho demonstrar, *Jornal Nacional* e *Jornal Hoje*, a princípio, são um flanco forte de ataque. Os dois programas abusam dos recursos da ficção, constituem-se como narrativas enraizadas no melodrama. Porém não são apenas os recursos de produção que nos levam a considerar que as narrativas televisivas sejam ficcionais. Se assim pensasse estaria incorrendo em uma incongruência, dissolvendo aqui a questão. Há uma questão de fundo, aprendida e apreendida com as próprias análises. Sobre ela falaremos no item que segue.

## 7 LIÇÕES DAS ANÁLISES

*As portas são inumeráveis, a saída é uma só, mas as possibilidades de saída são tão numerosas quanto as portas.*

Franz Kafka

Bem, até aqui estávamos no plano da *imanência*, passemos agora para o plano da *transposição*. A par de seus respectivos discursos e formas de enunciação, os programas giram em torno de uma questão central, essencial: *o olhar*. Eles a cercam a partir de pontos de vista diferentes, mas a tem como suporte fundamental: a) no *Fantástico* e no *Mais Você* o olhar é estimulado a ver o mundo organizado pelos programas, com informação *prêt-à-porter*, onde ficção e realidade, seguindo a lógica de enunciação dos programas, são revezadas como tema de exploração (ora fala-se de fatos de domínio do *acontecimento*, ora reporta-se a temas de domínio da *criação*). Vimos, ainda, como os programas utilizam na manufatura das matérias recursos pertencentes ao registro ficcional. O percurso do olhar é feito de maneira sinuosa, barrando a possibilidade de vermos tudo. Diante das imagens há um olho que “me conduz de bom grado ao seu lugar para eu enxergar mais... ou talvez menos. (XAVIER, op. cit.: 57). No *Linha Direta* e no *Big Brother Brasil* o olhar não só é o anteparo das narrativas que fluem na tela, mas seu objeto, meio e fim. Ele não está apenas oculto, provocando a repetição dos enunciados, é tido como um objeto que sobeja em uma sociedade que tudo quer ver (os dois programas acabam sintetizando o mal-estar contemporâneo de condensar a intensidade do gozo). No *Jornal Nacional* e no *Jornal Hoje* a ficção impera sobre os modos de articulação discursiva, instala-se, irrevogavelmente, na fábrica e produção das matérias, sob pena de os noticiosos tornarem-se enfadonhos e perderem telespectadores. Assim como no *Fantástico* e no *Mais Você*, o olhar nos dois telejornais orienta o nosso percurso e nos faz teleouvintes à procura diária de narrativas que nunca se completam. Nos três uma irmandade: a fascinação é exercida igualmente.

Estou encaminhando meus argumentos para as conclusões desta tese: 1) O olhar é quem nos mantém fixados na tela televisiva, constituída por uma sintaxe que faz com que a televisão fabrique a si própria como um “objeto bom”, assentado no prazer de olhar (escopofilia) e no prazer de ouvir (pulsão invocante); 2) Esses dois prazeres, como veremos, estão ligados a um imaginário que os incita freneticamente (na lógica do mercado há um investimento excessivo nesses prazeres). Se as mudanças de convenção social são da ordem do imaginário, passo a considerar, dessa forma, que o olhar satisfaz a lógica do imaginário contemporâneo, onde a proeminência de imagens orquestra a cena do mundo. Portanto, imaginário-olhar é o par que nos permite verificar o projeto do modo de produção existente que aposta quase todas as fichas no dispositivo do ver, culminando como afirmou Guy Debord, na *sociedade do espetáculo*. Discutamos um pouco sobre o olhar.

### 7.1 A CENA DO MUNDO (TELEVISIVO) SE ORGANIZA PELA FUNÇÃO DO OLHAR

*Todos os combatentes da minha idade eram parecidos. Parecidos comigo. O olhar dos europeus brilhava – hoje sei o porquê e como brilhava; de desejo, porque ele agia sobre os nossos corpos antes que tivéssemos percebido. Mesmo se virássemos as costas, os olhares de vocês atravessavam a nossa nuca. Espontaneamente, fazíamos pose – heróica, portanto, sedutora. Pernas, coxas, dorso, pescoço, em tudo havia charme – não que quiséssemos seduzir alguém em particular, mas era a isto que o olhar de vocês nos levava e respondíamos como vocês esperavam, porque vocês nos haviam transformado em estrelas. Em monstros também. Vocês nos chamavam de terroristas! Éramos estrelas terroristas. [grifos meus].*

Jean Genet (Um cativo apaixonado, 1986)

Se parto do entendimento de que não é a vertiginosa gama de gêneros que determina e orienta a fixação dos telespectadores frente aos programas e que – como disse Merleau-Ponty – é o olhar o nosso reitor, o provocador da nossa fascinação, qual seria o lugar do olhar na contemporaneidade, visto que

ele é menos um franqueador de imagens, do que um agente que atua na faculdade de estabelecer relações? O percurso trilhado até aqui nos recomenda considerar mais de perto as formulações em torno dessa questão. O que apresento agora são alguns possíveis endereços de resposta às inquietações surgidas com as análises. Já que o tema é fruto de um solo vasto, apresento aqui uma rapsódia de idéias sobre as principais coordenadas atinentes à função do olhar.

A *causa* e o *efeito* do brilho nos olhos dos europeus, olhos que agiam, como diz o texto de Genet, podem ser pensados nos limites da TV. A cena criada por quem se deseja olhado nos permite observar que há uma voracidade do olhar, virulento e agressivo. A desconcertante *História do olho* de Bataille nos leva a perceber, por meio de uma composição metafórica, que o Olho passa por variações, através de um certo número de objetos substitutivos, conservando sempre seu aspecto voraz.<sup>72</sup>

Voracidade que se pode perceber na “dimensão maquínica” (fotografia, cinematógrafo, televisão/vídeo e imagem da informática) que produz e articula os discursos contemporâneos. As invenções tecnológicas da modernidade impactaram diretamente na construção do visível, modificaram a cultura e os sujeitos, constituíram um universo visual congestionado. Como já se disse, o apelo à transparência e à visibilidade, a tirania da vigilância eletrônica (câmeras, imagens a partir de satélites, internet e redes virtuais), reposicionaram várias questões alusivas à *função do olhar* na contemporaneidade. E a TV é uma das principais colaboradoras nesse quesito.

A superoferta de imagens produzidas pela TV nos faz acreditar que o mundo visível está ao alcance do controle remoto e, como lembra Xavier, “amplia meu olhar e me coloca como sujeito que aparentemente ‘tudo percebe’, recolhendo o que suas táticas de ilusão propõem como um mundo da verdade”. (2003: 10). Essa é uma prerrogativa que nos conforta. No entanto, além das

---

<sup>72</sup> Cf. BATAILLE, Georges. *A história do olho*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

cenas explícitas que nos são oferecidas pela tela, subjaz outra, a cena invisível, que nos determina enquanto sujeitos que tudo vêem. Uma exploração em torno da trajetória do olhar parece aconselhável.

Segundo Lacan, “a função do olho pode levar quem procura esclarecê-la a longínquas explorações. Desde quando, por exemplo, a função do órgão, e logo de saída sua simples presença, apareceram na linhagem do vivo?” (1998: 90). É do conhecimento filosófico que se tem um painel de referências sobre o olhar: a relação com o *saber* e o *desejo*, as distinções entre *ver* e *olhar*, os pontos de interseção entre o *inteligível* e o *sensível*, foram alguns dos temas recorrentes nas explorações filosóficas desde a Antigüidade.

Cotejando as concepções do olhar ao longo da história, Quinet diz que a investigação da Antigüidade tem algo a nos ensinar sobre o olhar da contemporaneidade, mas que foi apagado pela episteme da representação, marca do classicismo. O que seria esse algo que a filosofia antiga tem a oferecer e que foi apagado pela fenomenologia da percepção e pela óptica geometral? Sumariamente, seriam o *desejo*, o *visível* e o *gozo*, retomados pela psicanálise e que lançam luz para as amarrações desta tese.

Para os gregos olhar e ver tinham uma relação com o conhecimento. Ver, do latim *videre*, significa tomar conhecimento. Segundo Chauí, estaria num grau de superficialidade se comparado ao olhar, pois não prevê interação. Ver, portanto, é manter-se à distância; é um desejo de conhecer, possuir, mas não de apreender. (1993: 35).

O ver para os indo-europeus beirava o sagrado. Segundo Gaardet, eles “tentavam ‘entender’ o desenrolar da história do mundo a partir de uma observação filosófica, ou especulativa. (1995: 168). A palavra que estava associada a uma noção de conhecimento e compreensão referia-se a *video*, que possuía correlatos (em sânscrito *vidya*, palavra idêntica à palavra grega *idé*, de grande importância para a filosofia de Platão).

De modo geral, lembra Gaardet, a visão era o principal sentido para os indo-europeus, sendo muito comum na cultura dessa civilização as representações dos deuses e das passagens descritas nos mitos em quadros e em esculturas. (Id. Ibid: 169).

Caminhando com Quinet, o que podemos depreender da filosofia antiga é a noção de raio visual, “o fogo do olhar projetado pela alma para fora de seu corpo”. De acordo com o autor:

A noção de raio visual não é simétrica àquela do raio luminoso descrito em nossa era pela física. O raio visual é ele mesmo luminoso por causa do fogo do olhar, que torna visível o “ato mesmo da visão, em oposição aos olhos extintos do cego”. (...) Nossa vista irradia, e toda fonte luminosa é capaz de ver. (2004: 20).

Segundo essa concepção, olhar e luz, raio visual e raio luminoso se confundem. O desejo erótico, desejo do belo, desejo de saber são conjugados pela mediação do olhar. Essa conjunção do visível e do desejo se divorcia com a ascensão da ciência moderna. A ótica geometral e a fenomenologia da percepção retiram do campo visual o desejo e o gozo. O desejo de saber para Aristóteles visava um escópico da contemplação, finalidade que a ciência também se encarregou de destituir. É sintomático o fato de que a atividade do filósofo foi associada a *théorein* (contemplar, examinar, observar, meditar), a fenômeno, que vem de *phaino* (fazer brilhar, fazer aparecer, mostrar), que remete a *phaós* (luz, luz dos astros). A esse respeito, Lebrun indaga: “por que tantos pensadores escolheram como modelo do ‘saber’ a visão, e não a audição ou o olfato?”. (1993: 21).

Sobre o sensível, Merleau-Ponty considera que "o espetáculo do visível pertence ao tocar nem mais nem menos do que as "qualidades tácteis. É preciso que nos habituemos a pensar que todo o visível é moldado no sensível". (1999: 147). Para Giordano Bruno, a vista é o mais espiritual de todos os sentidos e por isso, seguindo a tradição neoplatônica do Renascimento, ele acreditava num



olhar revelador em busca da ascensão ao Bem supremo e à Luz (*apud* NOVAES, 1993: 17).

Chauí, referindo-se à supremacia do olhar perante os demais sentidos (olfato, audição, tato), elenca algumas frases costumeiras como *amor à primeira vista, perspectiva, mas é claro!, espetacular*. Tais frases e expressões “deixam ver” que “o olhar usurpa e é usurpado por todos os outros sentidos do conhecimento” (1993: 39) a tal ponto de Bosi considerar que “uma teoria completa do olhar (sua origem, sua atividade, seus limites, sua dialética) poderá coincidir com uma teoria do conhecimento e com uma teoria da expressão. (1993: 66).

Com a descoberta do fundamento físico e anatômico da visão por Kepler, em 1604, o olho é despojado do seu papel de causa do saber e desejo e é reduzido a um dispositivo ótico. Toda a aura de mistério e fascinação sustentada pelo olhar sob a égide da filosofia antiga cede lugar à física da visão, a um espaço matematicamente construído.

A *paideia* é substituída pelo método, o olho da razão é símbolo da certeza. Os erros e enganos da visão passam a ser corrigidos pela *Dióptrica*, a fim de que o filósofo erre o quanto menos em suas investigações. A palavra olhar tem sua origem no latim, *oculare*, que não significa simplesmente vídeo = ver, mas tem sua referência em uma outra palavra latina, *perspectio*, que significa olhar para todas as partes, em todas as direções, olhar com atenção. Nesse sentido, a noção de um ser onividente, aquele que tudo olha e organiza a cena do mundo, é posta de forma ainda mais incisiva, no momento em que estava em voga o Renascimento, com Descartes formulando a sua noção de sujeito. A lógica geometral que provém da ciência moderna supõe que o ato de ver sugere uma trajetória que vai do eu em direção ao mundo:

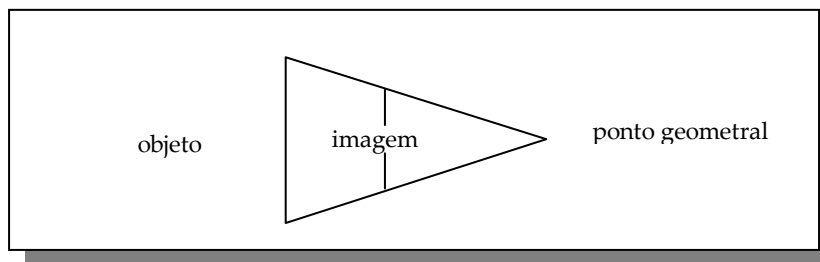


Figura projetada por Jacques Lacan

Essa soberania do olhar não mais pelo viés do encantamento, mas pelo campo geométrico, vai fazer com que a psicanálise aí opere também uma virada ontológica. O cogito do olhar cartesiano parte do entendimento de que o homem olha e organiza a cena do mundo, é um onividente universal. Retomando alguns princípios da filosofia antiga, Freud (com a pulsão escópica) e Lacan (com o objeto olhar) retomam a temática do olho não como fonte da visão, mas do desejo, da libido. Esse ponto de vista subverte os postulados da ciência moderna. Entre eles, destaco: “eu só vejo de um ponto, mas em minha existência sou olhado de toda parte” (...) “para começar, preciso insistir nisto – no campo escópico, o olhar está do lado de fora, sou olhado, quer dizer, sou quadro”. (LACAN, 1998: 104).

Essas idéias-estrela irão sustentar algumas subversões: não somos, por assim dizer, espectadores privilegiados dos fenômenos que nos rodeiam, ao contrário, há um olhar que vem de fora e que nos captura de forma inexorável. É na esteira da fenomenologia de Merleau-Ponty que Jacques Lacan vai postular uma preexistência do olhar, um dado a ver, tomando o olhar como um objeto – objeto *a*, objeto de instauração da falta, do desejo. Para Sartre o olhar surpreende, pega de surpresa, porque muda todas as perspectivas de um mundo que ele mesmo organiza. (Id. Ibid.: 69).

Assim, nos programas televisivos o telespectador também é visto, é fotografado pelas imagens que os fascinam. O olhar parece expor o nosso interior ao exterior e estabelece uma relação de troca com o “objeto” que olha previamente. É nessa esfera que o olhar do indivíduo é capturado, apreendido

pelo olhar da imagem. Eis o momento em que ocorre a mediação, pois é o instante do brilho, é a fascinação. É o instantâneo fotográfico, onde alguma coisa se realiza na imagem. O olhar, sendo analisado sob esse aspecto, passa a ser alguma coisa que está entre o *olhar invisível* e o *ver visível*. O que implica num percurso inverso entre esses dois atos:

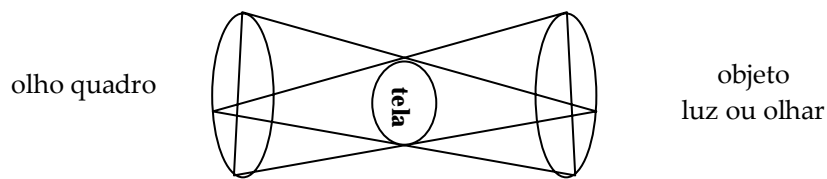


Figura projetada por Lacan

Assim, olhar – mais do que um simples fitar com os olhos – significa ser apoderado, entrar no mundo invisível que as imagens nos oferecem. A esse respeito, Merleau-Ponty nos diz que "o olhar, envolve, apalpa, esposa as coisas visíveis. Como se estivesse com elas numa relação de harmonia preestabelecida, como se as soubesse antes de sabê-las, move-se à sua maneira, em seu estilo sincopado e imperioso". (1999: 130). Foi o que permitiu Lacan afirmar que somos teleguiados por esse olhar que vem de fora. Um trecho do livro *O mundo de Sofia* ilustra essa façanha do olhar:

De repente aconteceu uma coisa estranha. Uma vez, e por um segundo, Sofia viu claramente que a moça no espelho piscava os dois olhos. Assustada, Sofia recuou. Se ela mesma estivesse piscando os dois olhos, como poderia ter visto a outra moça piscar também? E mais: parecia que a moça no espelho tinha piscado para ela como se quisesse dizer: "Eu estou vendo você, Sofia. Estou aqui, do outro lado. (GAARDET, 1995: 112).

Trata-se de um olhar que projeta os indivíduos a se identificarem com o que está sendo visto ou mostrado, em que o telespectador também é visto, está na qualidade de vitrine. A televisão captura o olhar do telespectador, já que a

narrativa concebe a visão como meio de acesso ao mundo. Fonte de percepção sensível, é o olhar que organiza a cena dos programas.

Segundo Lacan, o olhar surge quando o sujeito encontra-se ofuscado por esse foco de luz, oriundo da tela refletora do Outro. Essa tela pode ser o espelho, uma pessoa, ou qualquer coisa que possa desencadear esse brilho capaz de despertar um alto nível de deslumbramento. Para Nasio,

do mesmo modo que o inconsciente se atualiza nas falhas da linguagem, ele também pode emergir através das falhas promotoras pela visão e é, justamente, a esta falha reveladora do sujeito inconsciente que se dá o nome de fascinação. Ela consiste nesse brilho intenso capaz de convergir em si mesmo toda a luz, deixando na penumbra as outras imagens e fazendo desaparecer momentaneamente o mundo imaginário. (1999: 34).

Ainda para Nasio, “estar fascinado significa viver a experiência de se confrontar com a imagem fálica, expondo-se como puro brilho. Uma vez que o mundo é uma tela, é na tela do Outro que essa descoberta deve ser feita. É o Outro que reflete as imagens” (Id. Ibid.). A fascinação constitui a experiência de confronto com uma imagem portadora do gozo na forma mais pura. Lacan designa por *semblant* essa imagem que encobre o gozo, ocultando-o ao mesmo tempo em que o revela de forma luminosa. Já que o gozo não existe enquanto tal, exatamente por isso não se revela. E não se revela porque a tela está lá, desde sempre barrando, fazendo mediação. O olhar que nos antecede parece comandar a cena.

Tomando emprestadas as considerações de Žižek sobre cinema, o texto nos oferece alguns elementos para ajuizarmos sobre um olhar precedente:

(...) o cinema é a arte de tornar visível o invisível. Não são assim, também, feitos os sonhos? Também para “exibir” o inconsciente não criamos uma trama de imagens e palavras quase inefáveis? Talvez não fosse equivocado dizer que o cinema nos aproxima de nosso próprio desconhecimento, de nossa própria divisão. Como os sonhos, o cinema vive de associações, de condensações, de metáforas e metonímias. Não seria, talvez, o cinema, como o sonho, um encadeamento de

imagens e emoções que tem como efeito um sujeito? Não são dos estrangeiros sentimentos e imagens de nossos sonhos que extraímos enigmas repletos de nuances? Onde os sonhos poderiam se justapor à passividade que nos é imposta, a não ser neste tempo e espaço impensável entre os sonhos e as imagens de um filme? A associação e o encadeamento de imagens possuem, por si sós, um poder de encantamento enigmático, deformado, cuja realidade é, às vezes, mais realista do que a que vivemos. *As nossas mais ocultas e veladas marcas, nossos desejos mais inconfessáveis fervilham nas telas do cinema. Muito bem, o cinema pode ser a tradução de nosso desejo mais secretamente inconsciente. Podemos, no cinema, como nos sonhos, ser "sonhados". É verdade que nos emocionamos, que acreditamos na realidade de uma ficção, que refletimos de forma especular nossos desejos nas imagens que nos são impostas.* (1999: 32). [grifos meus].

Os mesmos efeitos provocados pela imagem de cinema o são também pelas imagens da TV. A mediação exercida está, como disse Xavier, “entre o aparato cinematográfico [no nosso caso, televisivo] e o olho natural, onde existe uma série de elementos e operações comuns que favorecem uma identificação do meu olhar com o da câmera, resultando daí um forte sentimento da presença do mundo emoldurado na tela, simultâneo ao meu saber de sua ausência”. (2003: 35). Essa identificação do meu olhar que é olhado está irremediavelmente ligada ao meu íntimo, aos meus desejos inconfessos. A assistência diária aos *jornais, reality shows, docudrama* tem como desculpa mais fácil a necessidade um saber sobre um mundo recortado pela TV.

Xavier também assegura a existência de um olhar antecedente. Segundo ele:

Discutir essa identificação e essa presença do mundo é, primeiro lugar, acentuar as ações do aparato que constrói o olhar do cinema. A imagem que recebo compõe um mundo filtrado por um olhar exterior a mim, que me organiza uma aparência das coisas, estabelecendo uma ponte mas também se interpondo entre mim e o mundo. Trata-se de um olhar anterior ao meu (...) aceito e valorizo o olhar mediador do cinema porque as imagens que ele me oferece têm algo de prodigioso (...). (Id. Ibid.: 35-6).

Para o autor, o usufruto desse olhar privilegiado propicia a condição prazerosa de ver o mundo e estar a salvo, “ocupar o centro sem assumir encargos. A princípio, estou presente, sem participar do mundo observado”. (Id. Ibid.: 36). O olhar desempenha, dessa forma, funções estruturantes no universo midiático, que derivam de sua entronização e potencializam a cultura visual. Segundo Zizek, “o mundo das imagens e das ficções é, também, o mundo das contingências. A realidade e a fantasia ( ), com as quais nos iludimos e deixamos o cinema nos iludir, são importantíssimas. Mas não as esgotam. A realidade e a fantasia são, como já dissemos, ficções, efeitos de uma Ordem Simbólica que nos ultrapassa e do objeto que a descompleta.

A força didática dessas observações foi levada em conta para avaliar o que está implicado na estrutura dos programas que tanto nos fascinam e seduzem, não abdicando da idéia que eles são ficções com as quais almejamos ver cumpridas as promessas de acesso a um “mundo real”, saturado pela informação e pelo saber. As prioridades desse saber são definidas por aquilo que sacia a fome que temos do mundo – expressão de Khel (2002). (Fome de saber quem será o próximo eliminado no *Big Brother Brasil*, fome de saber se o denunciado no *Linha Direta* foi encontrado e punido, e assim por diante).

O olhar assume, assim, posição central na constituição de um imaginário que migrou para a tela. É ele o anfitrião que conduz seu hóspede para lhe mostrar os objetos da casa, é ele a ponte privilegiada que provoca a mediação televisiva. Novamente, nos voltemos à dimensão imaginária.

\*\*\*

## **7.2 A EMERGÊNCIA DO IMAGINÁRIO TECNOLÓGICO**

TENTO AQUI, EM LARGOS TRAÇOS, mostrar a realização de uma experiência que cintila no horizonte do século XIX onde o olhar assume, em definitivo, o lugar de protagonista. Seja qual for a perspectiva que adotamos para mirar a paisagem deste século iremos captar, invariavelmente, um indisfarçável traço: migrações, sofisticação tecnológica, transportes, luz a gás, um novo tempo

discursivo para as ciências, novos modos de apreensão subjetiva, alteração das experiências individuais e materiais. A literatura descreve, com riqueza de detalhes, o espírito do tempo; Baudelaire é o expoente que nos conduz à aventura da modernidade neste período. Nas suas duas obras clássicas, *Sobre modernidade* e *Flores do mal* estão a essência do *modus vivendi* do XIX. Pondo sob suspeita a noção de progresso, muito em voga à época, Baudelaire exortou os seus contemporâneos a pensarem a modernidade, orquestrada pelo desenvolvimento tecnológico, como transitória, fugidia e contingente e a apreenderem algo de eterno no presente, marcado por rápidas transformações. Edgar Allan Poe, em *O homem da multidão*, aponta para um homem que é só murmúrio, sem rosto definido. É nesse cenário descrito por Baudelaire e Poe que se ocorrem transformações significativas onde o Olhar passa a orquestrar, por meio de recursos tecnológicos, a cena humana.

Nicolau Sevcenko compara as principais mudanças tecnológicas dos últimos tempos à dinâmica da montanha-russa, dividindo-as em três momentos capitais, em acordo com os três movimentos do brinquedo. A primeira fase estaria ligada à subida, à “ascensão contínua, metódica e persistente que, na medida mesma em que nos eleva, assegura nossas expectativas mais otimistas, nos enche de orgulho pela proeminência que atingimos e de menoscabo pelos nossos semelhantes, que vão se apequenando na exata proporção em que nos agigantamos”. (2001: 14). Para ele, essa fase compreende o período do século XVI até meados do XIX, momento de incontestável desenvolvimento tecnológico, onde transitam novos meios de transporte, onde os meios de comunicação passam a ser conectores indispensáveis. A civilização europeia consegue se consolidar como o berço do saber, do poder e da acumulação de riqueza. O lema “ordem e progresso” anima todo o sonho. A segunda fase, diz Sevcenko, refere-se à queda vertiginosa da montanha, onde perdemos as referências do espaço, das circunstâncias ao nosso entorno e do controle das faculdades conscientes. Essa fase concerne à chamada Revolução Científico-

Tecnológica, ocorrida ao redor de 1870. É a fase da eletricidade, das primeiras usinas hidro e termelétricas, dos derivados de petróleo (que deram origem aos motores de combustão interna e aos veículos automotores), das novas técnicas de prospecção mineral, dos altos-fornos, das fundições, das usinas siderúrgicas e dos primeiros materiais plásticos, dos trens expressos e aviões, do telégrafo com e sem fio, do rádio, dos gramofones, da fotografia e do cinema. Os parques de diversão surgem também nesse período. A cultura do entretenimento tal como experimentada atualmente é, igualmente, fruto dessa época. A terceira e última fase, para Sevcenko, é a do *loop*, da síncope final e definitiva, da aceleração precipitada, seria a etapa do tempo presente, assinalada por um novo surto dramático de transformações, a Revolução da Microeletrônica: “ a escala das mudanças desencadeadas a partir desse momento é de uma tal magnitude que faz os dois momentos anteriores parecerem projeções em câmera lenta”. (Id. Ibid.: 16).

Por que o amparo na descrição de Sevcenko? Porque extraímos desse momento o sucesso fulgurante do Olhar, em sua feição tecnológica, como objeto a-mais-do-olhar . É lá, na aurora da Revolução Científico-Tecnológica, que novas dimensões do social e da subjetividade se ajustam às demandas forjadas com a experiência maquínica. O olhar assume aí papel capital. Impactando primeiramente sobre os potenciais produtivos do sistema econômico,<sup>73</sup> e, em seguida, como num efeito dominó, sobre a estrutura da sociedade, as mudanças galopantes ocasionadas pela Revolução do século XIX atingem nossos modos de percepção e de estar no mundo: “alguns casos exemplares podem ajudar a compreender como ocorre esse processo que envolve mudança tecnológica e

---

<sup>73</sup> Essas incitaram o aumento da capacidade de produção e de consumo, multiplicando riquezas, mercadorias e capitais; galvanizaram a criação de movimentos e partidos políticos de natureza operária ou de partidos multiclassistas, de massa, voltados para a representação dos interesses de amplas camadas identificadas pela sua condição de assalariadas ou dependentes da venda de sua força de trabalho.



alteração da percepção e da sensibilidade, com efeitos diretos sobre a imaginação”. (Id. Ibid.)

Cada vez mais dependentes de máquinas, passamos a ter outros vínculos com o cotidiano ordinário que se transfigura em escala colossal. Aqui já viceja uma questão subterrânea: nos espaços urbanos que se agigantam, povoados por metrô, bondes, motocicletas, somos medidos e mediados por sistemas de fluxos, somos signatários das cláusulas que compõem o estatuto do sujeito que finca raiz em novos modos de comunicação, onde não estão mais em vigor, pelo menos do ponto de vista dos vínculos sociais e da identidade, as qualidades humanas, mas um modo de ostentar objetos simbólicos, modos de falar, jeito de se comportar (a moda irrompe nesse momento). O visual e o visível são a ponta de lance para essas novas relações:

A ampliação do papel da visão como fonte de orientação e interpretação rápida dos fluxos e das criaturas, humanas e mecânicas, pululando ao redor – irão provocar uma profunda mudança na sensibilidade e nas formas de percepção sensorial das populações metropolitanas. A supervalorização do olhar, logo acentuada e intensificada pela difusão das técnicas publicitárias, incidiria sobretudo no refinamento da sua capacidade de captar o movimento, em vez de se conectar, como era o hábito tradicional, sobre objetos e contextos estáticos. (Id. Ibid.: 80).

São francamente conhecidas as inúmeras divisões que foram feitas sobre os estágios da comunicação, entre elas a de McLuhan. Para ele, a sociedade tradicional, a rural, funda-se na oralidade, construindo um ambiente acústico, auditivo, marcada por rituais que acentuavam o presente, a simultaneidade e a riqueza de cada instante. A imprensa chegou para mudar, em definitivo, a matriz de linguagem que dava liga às sociedades tradicionais. O suporte visual, em escala linear, cultivando valores abstratos, racionais, hierárquicos, projeção para um futuro, torna-se característica primordial da era impressa, com o olhar desempenhando papel importante. Mas é a Revolução Eletro-Eletrônica que confere à visão um outro patamar mais alargado:

O recente advento das técnicas eletro-eletrônicas reformulou esse contexto ao atribuir um novo papel ao olhar, não mais estático como aquele condicionado pela imprensa e pela perspectiva linear do Renascimento, mas um olhar agora onipotente e onipresente, dinâmico, versátil, intrusivo, capaz de se desprender dos limites do tempo e do espaço, como aquele da câmera de cinema. A esse olhar alucinado, os recursos eletro-eletrônicos acrescentaram os potenciais do som amplificado e distorcido, repondo ao conjunto os efeitos de simultaneidade, de descontinuidade, da interatividade de fragmentos autônomos, ademais da conectividade tátil de um mundo invadido pelas multidões, pelos fluxos e pelas mercadorias. (SEVCENKO, op. cit.: 80).

É nesse momento que irrompe, segundo os teóricos da leitura, um novo tipo de leitor, o leitor movente, fragmentado.<sup>74</sup> De acordo com Santaella, este leitor nasce com o advento do jornal e das multidões; “é o leitor apressado de linguagens efêmeras, híbridas, misturadas. Mistura que está no cerne do jornal, primeiro grande rival do livro. A impressão mecânica aliada ao telégrafo e à fotografia gerou esse ser híbrido, testemunha do cotidiano, fadado a durar o tempo exato daquilo que noticia” (<http://www.pucsp.br/pos/mostra/santaella>. Último acesso em 22 de janeiro de 2008).

---

<sup>74</sup> Anterior ao *leitor movente* do século XIX, predominava o *leitor contemplativo, meditativo*. Esse primeiro tipo de leitor tem diante de si objetos e signos duráveis, imóveis, localizáveis, manuseáveis: livros, pinturas, gravuras, mapas, partituras. É o mundo do papel e da tela. O livro na estante, a imagem exposta, à altura das mãos e do olhar. Esse leitor não sofre, não é acochado pelas urgências do tempo. Tendo na multimídia sua linguagem, e na hipermídia sua estrutura, esses signos de todos os signos, estão disponíveis ao mais leve dos toques, num click de um mouse. Nasce aí um outro tipo de leitor, revolucionariamente distinto dos anteriores. Não mais um leitor que tropeça, esbarra em signos físicos, materiais, como era o caso do leitor movente, mas um leitor que navega numa tela, programando leituras, num universo de signos evanescentes, mas eternamente disponíveis, contanto que não se perca a rota que leva a eles. Não mais um leitor que segue as seqüências de um texto, virando páginas, manuseando volumes, percorrendo com seus passos a biblioteca, mas um leitor em estado de prontidão, conectando-se entre nós e nexos, num roteiro multilinear, multi-sequencial e labiríntico que ele próprio ajudou a construir ao interagir com os nós entre palavras, imagens documentação, músicas, vídeo etc.

Ainda segundo Santaella, com a sofisticação dos meios de reprodução, tanto na escrita quanto na imagem, com a reprodução fotográfica, os espaços urbanos são inflacionados de signos. O leitor do livro, leitor sem urgências, é substituído pelo leitor movente. Para a autora isso ganha ainda mais intensidade com o advento da televisão: imagens, ruídos, sons, falas, movimentos e ritmos na tela se confundem e se mesclam com situações vividas: “Onde termina o real e onde começam os signos se nubla e mistura como se misturam os próprios signos”:

A vitória da imagem é o resultado de uma ideologia oclocêntrica do mundo, aquela que, já entre os bizantinos, fez a vitória da iconofilia sobre a iconoclastia. Depois disso, inscrito na história política de Bizâncio, o desequilíbrio tornou-se cada vez mais grave, e até afogou a palavra como meio de comunicação. Uma tendência sustentada em nossos dias pela tecnologia, que quer racionalizar tudo pela medida e pelo controle visual, e que chegou a aprisionar o som, em toda a sua riqueza e suas nuances. (BAVCAR, 2005: 151).

Nesse mundo povoado por signos o mercado se impõe como o grande agenciador do código visual. Guy Debord, em obra aqui já referida, aponta para isso. Denunciando a mediação por imagens na sociedade contemporânea, Debord (o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens), aponta para a capilaridade virulenta do espetáculo, porque capaz de recobrir o mundo, onde a mercadoria, converte tudo em imagem; ela, a imagem, se infiltra insidiosamente nas nossas formas de concepção do mundo e de nós mesmos:

O espetáculo é o momento em que a mercadoria ocupou totalmente a vida social. Não apenas a relação com a mercadoria é visível, mas não se consegue ver nada além dela: o mundo que se vê é o seu mundo. A produção econômica moderna espalha, extensa e intensivamente, sua ditadura. Nos lugares menos industrializados, seu reino já está presente em algumas mercadorias célebres e sob a forma de dominação imperialista pelas zonas que lideram o desenvolvimento da produtividade. (DEBORD, op. cit.: 30-31).

Tendo o olhar como um dos seus tentáculos, por reunir os atributos para a realização do espetáculo, o novo tempo inaugurado com o estatuto da imagem eletrônica, delinea um campo de ação em que as experiências individuais e sociais são resultado dos rearranjos de uma cultura visual emergente. Na supremacia imagética, onde não é mais preciso corpos *in praesentia*, a imagem ótica é utilizada para manipular fantasmas e desejos, com a aparente vantagem de dispor de expressões fundamentais: audição e visão. Houve um investimento maciço em canalizar todo o mecanismo social para o mundo de imagens: “portanto, mais que mera diversão ou entretenimento, o que essa indústria fornece, ao custo de alguns trocados, são porções rigorosamente quantificadas de fantasia, desejo e euforia, para criaturas cujas condições de vida as tornam carentes e sequiosas delas”. (SEVCENKO, op. cit: 81).

Esse investimento ocorreu não por uma fragilidade do Olhar, não porque ele seria capaz de aceder facilmente aos ditames do mercado, mas, antes, o contrário, é no Olhar que está a fonte dos desejos e da fantasia de que o mercado procura para se alimentar. É ele, repetindo Merleau-Ponty, o nosso reitor. O que justifica porque ele se tornou um neovalor para o mercado. Ele desencadeou novas formas de articulação e condensação dos desejos individuais e coletivos:

a sofisticação das habilidades do olhar, embora decorresse de um treinamento imposto pela própria realidade em rápida mudança, acabava trazendo, por conseqüência, a possibilidade de ampliar os horizontes da imaginação e de instigar as mentes a vislumbrar modos mais complexos de interação com os novos potenciais. (SEVCENKO, 2001: 66).

Todas essas observações nos reenviam para as discussões sobre o *natural* e o *artificial*, o *real* e o *irreal*. Herdeiros da concepção helênica não nos conformamos com os novos modos de vinculação, denunciemos a morte do interlocutor, acusamos os padrões do mercado. Em absoluto, a queixa não é

indevida, ela é investida de razões elevadas que tentam preservar o humano, mas o que é o humano nessa lógica?

O paroxismo a que esta situação chegou é abalizado no livro de Neal Gabler, *Vida, o filme: como o entretenimento conquistou a realidade*. O autor demonstra com fôlego histórico como o entretenimento tornou-se em indústria na América e de lá se disseminou pelo mundo. Ele questiona quais seriam as chances de a ficção continuar competindo com as histórias da vida real. O livro é partidário da tese segundo a qual o entretenimento, principalmente por meio do cinema, da televisão e das revistas de celebridades, superou e moldou a realidade, convertendo o *homo sapiens* em *homo scaenicus*.

A conseqüência disso é que a ficção passa a dominar a vida real. Como o rei Midas, a ficção narra as coisas do mundo, transformando-as em entretenimento. Onde está o momento em que quase tudo é motivado pela lógica do entretenimento dos moldes em que o vivenciamos hoje (como indústria e não como um gênero discursivo)? Esse momento é exatamente o mesmo que Sevcenko descreve, gestado no crepúsculo do século XIX:

O advento das linguagens audiovisuais marcava a possibilidade renovada para a civilização de massa simular a dimensão primária do habitar, da comunicação oral *cit et nunc*, do entretenimento face a face, do espetáculo ao vivo. O salto tecnológico investia seus recursos num aumento progressivo dos efeitos de realidade, em meios capazes de promover um envolvimento dos sentidos mais amplo e profundo. As legendas do cinema mudo se dissolviam na continuidade da visão, deixando aparecer dessa mesma visibilidade o poder da voz, os tons afetivos do diálogo, os ruídos de fundo da cena; a orquestra que executava o acompanhamento musical do filme desaparecia, traduzindo-se no prazer interior da trilha sonora, na emotividade de um olhar musicalizado, de uma presença sinestésica, extraordinariamente ilusória. (ABRUZZESE, op. cit.: 64).

Gabler situa historicamente a escala do entretenimento também nessa época: a disputa presidencial entre John Quincy Adams, um intelectual, e Andrew Jackson, um rude herói militar, em 1828, foi um marco decisivo para

que o entretenimento prosperasse. A vitória de Jackson inaugurou uma nova era, submergindo de uma vez a combalida aristocracia cultural americana. Tablóides coloridos, romances e almanaques passaram a ser bens simbólicos cuja circulação dava o tom do novo ambiente cultural do país. Jornais, manchetes apelativas, fotos com dimensões cada vez mais alargadas: a cultura popular passa a orientar a produção de bens simbólicos. Havia uma concepção de que os americanos não eram infensos à alta cultura, eram desconhecedores da “civilização superior”.

A ascensão da classe média, que aspirava à fidalguia, e a decadência da aristocracia fazem da primeira a guardiã da cultura. Para a aristocracia da cultura, os novos entretenimentos populares subvertiam negativamente as formas de apreensão cultural: se antes eram gratificação passam a ser edificação, se outrora transcendência, agora transigência e reação e não contemplação, escape em vez de submissão às instruções morais. Uma das funções da cultura, que era a de promover o *ekstasis* – do grego, deixar que saíamos de nós mesmos –, passa a ser *inter tenere*, do latim, puxar-nos para dentro de nós mesmos (de nossas emoções e sentimentos). A arte, fundada na invenção, dá lugar para o entretenimento, fundado na convenção. Em vez da religião, era o entretenimento o mais novo ópio do povo.

A questão religiosa também é solicitada para justificar o florescimento do entretenimento no solo americano: ao passo que na Europa a religião se opunha veementemente ao entretenimento, ao divertimento, a tradição americana, ao contrário, vai incentivar a liberação das paixões e das emoções. O protestantismo evangélico americano era fortemente pessoal e não hierárquico, vernáculo, expressivo e entusiástico. As sensações tinham de ser expressivas e expressadas. Talvez é possível traçar um paralelo entre o que Sodré apresenta em *As estratégias sensíveis*, aqui já mencionada, no que diz respeito à preponderância do sensorialismo, dos afetos, da estesia em sentido amplo.

*Entretenimento e ficção* passam a ser, dessa forma, o nexó prioritário que dá liga às formas de transmissão da contemporaneidade. A televisão se tornará o veículo privilegiado dessa experiência, porque fundada no visual (principal produção da sociedade moderna) e divulgada em escala gigantesca. (As vitrines alcançam o seu aspecto monumental nesse momento, pensadas cuidadosamente para fornecer o máximo de estímulos visuais, a moda crescente de máquinas fotográficas tipo caixote [p.56]). Segundo Gabler:

Numa espécie de testemunho da ascendência do olho, por volta do final do século XIX Shakespeare deixou de ser popular porque, como resumiu o *New York Times*, era um anacronismo oral numa sociedade que optava pelo visual. O que levou o editor e crítico E. L. Godkin a concluir, pesaroso, que os Estados Unidos tinham se tornado uma “cromocivilização”, na qual as reproduções visuais expulsaram a cultura autêntica”. (Id. Ibid.: 57).

Significativo quinhão da crítica lançada contra esse novo cenário se concentra no par escrita *versus* imagem, sob o crivo de um olhar que vê na segunda uma ameaça ao intelecto, visto que a apreensão da imagem não exigiria elaborações mentais mais consistentes. A cultura escrita, a que daria, segundo críticos da envergadura de Neil Postman, uma estatura elevada à civilização, pois só as palavras expressam idéias, (McLuhan teria asseverado: Printed Oriented Bastards) se vê ameaçada; mais que isso, se vê derrotada pelo império das imagens. Tais críticas, como se testemunha, não chegaram a lugar nenhum, não tiveram um futuro promissor, pois se sairmos da superfície e emergirmos um pouco mais a fundo na discussão poderemos verificar, pelo menos hoje, que a televisão se funda em matrizes de linguagem em que a oposição *escrita versus imagem* não encontra sentido. Originária da Babel lingüística, com migrações dos suportes impresso, oral e imagético, a TV criou uma língua própria, uma sintaxe peculiar. Embora toda a literatura devotada ao tema tenha dado primazia à imagem (para Eco, as imagens não podem competir com as vantagens operativas da linguagem verbal, porque isso

significaria que, para designar uma casa, teríamos de filmá-la antes). Tal tradição está solidamente amarrada a um argumento de fundo: a inadequação das linguagens da imagem em falar a língua dos filósofos e dos mitos, argumenta Eco (1993).

Apesar de não ser esse o cerne das críticas contemporâneas, o ataque à emergência do visual, sob esse prisma, tem uma reserva de atualidade. Sartori é um dos que ataca a televisão por essa via, considerando que o veículo é o exemplo mais acabado do anti-raciocínio no século XX. Mais do que empobrecimento ou esvaziamento dos valores e bens supremos do homem, a televisão foi um emblema de uma cosmologia, nas palavras de Gabler, em que o entretenimento era o governante: o que significa dizer que a nova consciência não era uma função da televisão, nem mesmo das imagens, e sim do entretenimento (op. cit.: 59):

Não importa o que ela mostre, ou de que ponto de vista, escreveu Postman, falando sobre a televisão, “a suposição açambarcante é que ela está ali para nos divertir e dar prazer. Transformada no meio primordial mediante o qual as pessoas se apropriavam do mundo, a televisão disseminou uma epistemologia na qual toda e qualquer informação, não obstante a fonte, era forçada a se transformar em entretenimento; a era da tipografia cedendo lugar à era da televisão e mudando nossa forma de pensar. (Id. Ibid. 58).

\*\*\*

### **7.3 NARRATIVAS TELEVISIVAS: DESTINAÇÃO FINAL DA FICÇÃO E DO ENTRETENIMENTO**

Essa mudança nas formas de apreensão nos reenvia para o papel da TV na contemporaneidade. Se a principal atividade no meio televisivo consiste em ver, como se cumprem com as três promessas – entreter, informar e educar – anunciadas pelo veículo na aurora de sua circulação? Para Vilches, das três promessas anunciadas pela televisão a única que fracassou foi a de educar. (2001: 170). Muitas expectativas foram criadas em torno do veículo quando de



sua implantação, mas a estrutura centralizada da televisão e o uso social a levaram pela via do entretenimento, completa Vilches: “por isso, a relação da televisão com a sociedade constitui-se mediante a figura do espectador, não mediante a figura de um usuário do conhecimento, por exemplo”. (Id. Ibid.: 170).

Espectador e platéia são coordenadas de uma mesma equação. A TV não surge para atender a um usuário do conhecimento, mas para se relacionar com a massa de pessoas que são sua audiência e a representar seus desejos e aspirações sociais mais significativos. Donde a sua procura para agradar o telespectador, para se fazer agradável (não cabe ao Jornal Nacional ser chato ou enfadonho; o melodrama, como vimos, precisa marcar a estrutura das narrativas). É imperioso que ela explore ao máximo suas características prazenteiras (através dos procedimentos de ficção, através dos apresentadores sorridentes, carismáticos e atraentes, por meio das histórias melodramáticas), pois na lógica do capital-informação o entretenimento é o mentor de nossas aspirações, que encobre desejos e fantasias mais ocultos. O telejornalismo, como vimos, deve atender a esse critério.

Todos os programas estariam, a esse modo, condenados a tecerem seus discursos sob a égide do entretenimento e do ficcional. As análises sinalizaram para isso, posto que a demarcação entre *ficção* e *realidade* no campo televisivo soa como triste eloquência, pois elas não apenas se cruzam, como se apóiam mutuamente e, mais do que isso, se imbricam indistintamente. Já que as fronteiras entre ficção e realidade não se sustentam sequer com a ameaça de fraco assopro, o que conferiria particularidade aos relatos jornalísticos, onde toda uma tradição nos ensina, e, normalmente, aderimos sem muitas resistências, que as narrativas tecidas pelo jornalismo estão em sintonia fina com o acontecido, com um dado prévio? Como vimos, a idéia de pensar o jornalismo como ficção parece ferir de morte o estatuto sobre o qual ele se sustenta.

A intenção não é jogar a criança junto com a água do banho. Sou partidária da idéia de que no acervo de enunciados televisuais o jornalístico tem sua marca registrada, possui singularidade face à multiplicidade de formatos, ostenta uma identidade (ainda que suposta ou ideal). Porém, saio plenamente convencida de que a diferença não está na natureza tampouco na forma do relato, mas sim na atribuição que lhe é dada: a de eticamente firmar contratos com o público, calcado no ideal de verdade e transparência dos seus relatos. Numa sociedade em que o princípio da transparência, herdado da ideologia das Luzes, tornou-se condição *sine qua non* para a construção da democracia, o jornalismo torna-se termômetro vital para medir os valores modernos das sociedades. A especificidade do relato jornalístico é da ordem do, digamos, “compromisso social”.

Como vimos nas análises, *Mais Você*, *Big Brother Brasil*, *Fantástico*, ou qualquer outro programa televisivo não tem o dever de informar o público (ainda que o façam), mas o *Jornal Nacional* e o *Jornal Hoje* precisam assumir tal responsabilidade. Dilema semelhante é enfrentado pela história. Uma vez apontadas as semelhanças que ela guarda com o discurso literário e ficcional, estudiosos passaram a especular qual seria o seu objeto específico. A história, disse Machado de Assis, é “volúvel, com caprichos de dama elegante”. Pois há algum tempo essa dama elegante vive um dilema: como se deixar levar a outros caminhos sem perder o próprio? Será que, se a história aceitar seu lado volúvel e renovar parcerias, o rumo não fica mais claro? Questionamento que estendo para o jornalismo.

## 7.4 UM BREVE AJUSTE DE CONTAS COM O JORNALISMO<sup>75</sup>

UMA ÚLTIMA SÉRIE DE OBSERVAÇÕES SOBRE O JORNALISMO nos trará de volta ao nosso objetivo inicial. No que tange aos regimes de ficção e entretenimento, que se faça justiça: não foi o telejornalismo o responsável por sua instauração, mas com ele ganha mais brilho e força até tornar-se indispensável. Em Werneck Sodré (1983) e Bahia (1990) encontramos relatos que versam sobre a presença de assuntos considerados de entretenimento ou ficção na imprensa brasileira desde 1812. O *Correio Brasiliense* e o *Ensaio de Literatura* foram os primeiros jornais a publicarem as chamadas notícias leves, extratos de romances de viagens, trechos de autores clássicos. A profissionalização do jornalismo no século XIX faz com que esses temas fiquem circunscritos a editorias específicas.

Essa vocação do jornalismo corrobora a afirmativa de que ele sempre teve os pés fincados no mundo do entretenimento, ainda que fosse apenas para noticiá-lo. Como afirmamos, é o ato de fundação da atividade jornalística que confere a ela a singularidade: filho legítimo de duas Revoluções, a Industrial e a Francesa, o jornalismo se firma na sociedade como uma prática ligada aos ideais de emancipação, transparência e modernidade.

A modernidade econômica, que dilapidou o empreendedor burguês, andou em paralelo com a modernidade política, formada com a ascensão das democracias republicanas. O jornalismo aí encontra o seu caminho. Sintetizando os ideais da modernidade (vontade de verdade, transparência), a atividade jornalística é a melhor expressão de uma sociedade sequiosa por partilhar e tornar públicos os eventos:

Neste processo, a Revolução Francesa opera uma ruptura dramática e contraditória, sendo preciso, aliás, distinguir seus efeitos a curto e a longo prazo. No nível imediato, há a desconfiança de que os “interesses privados”, ou particulares, oferecem uma sombra propícia aos complôs e às traições. A

---

<sup>75</sup> A fisionomia deste item é tributária, em larga medida, das colaborações franqueadas por Eugenio Bucci durante o exame de qualificação. Para ele, era necessário que eu demarcasse que a diferença do jornalismo na TV estava no seu horizonte ético-moral.

vida pública postula a transparência; ela pretende transformar os ânimos e os costumes, criar um homem novo em sua aparência, linguagem e sentimentos, dentro de um tempo e de um espaço remodelados, através de uma pedagogia do signo e do gesto que procede do exterior para o interior. (Id. Ibid.: 18).

Era o momento de desmoronamento do império do segredo, como disse Marcondes Filho (2001) (antes de domínio da Igreja). As desigualdades sociais não são mais justificadas pela chave do divino e do natural, o que favorecia a servidão, e passam a ser vistas como domínio e exploração de homens sobre outros homens. A ascensão da burguesia aspira à transparência, tudo deve ser exposto, mostrado, denunciado. Livros, jornais e publicações em geral são a principal moeda de circulação para a incipiente esfera pública. É nessa atmosfera que o jornalismo se autolegitima, cuja arma principal é um discurso fundamentado em sua função prática e no valor ético-moral que essa função traz implícita. Sob a salvaguarda da função de “interesse público”, fundamental para a existência das sociedades democráticas, o jornalismo deve se mostrar a serviço do direito à informação, do pluralismo. Todos os outros valores subjacentes ao jornalismo - tais como liberdade de opinião, liberdade de imprensa e liberdade de expressão - estão ligados ao ideal de interesse público. A informação passa a ser um valor irrecusável da democracia.

Para Marcondes Filho, o jornalismo passa por três fases distintas: a primeira corresponde ao período de 1789 à metade do século XIX e é chamada de fase da iluminação (lança luz sobre o obscurantismo, serve de esclarecimento político e ideológico). É a época do jornalismo político-literário. Façamos um ponto de parada nessa questão.

Podemos dizer que essa é a época áurea, a época de ouro do jornalismo. É nela que se desenha um novo cenário em que a atividade jornalística não será apenas dele um acessório, mas sua substância essencial. Referimo-nos ao nascimento da esfera pública burguesa, cuja genealogia foi cotejada pelo sociólogo Jürgen Habermas em sua obra clássica, *A mudança estrutural da esfera*

*pública*<sup>76</sup>. Habermas demonstra como emerge no século XVIII um novo conceito de *opinião pública*, oposta à *opinião da humanidade* outrora reinante. A opinião pública que emergia difere da primeira porque: 1) a primeira é irrefletida; 2) não mediada pela discussão e pela crítica; e 3) passivamente inculcada em cada geração sucessiva. A opinião pública moderna se pretendia em contraste: 1) produto da reflexão; 2) fruto da discussão; e 3) reflexo de um consenso ativamente produzido. Na primeira havia a prevalência de uma opinião que era transmitida de pais e pessoas mais velhas, a partir de experiências e atos sem vínculos entre si. Uma diferença crucial entre ambas, é que na opinião pública pessoas partilham da mesma visão num espaço de discussão comum. As suas principais características seriam: raiz secular, caráter metatópico e *status* extrapolítico.

Investindo contra o Estado aristocrático, a burguesia via no público a condição primordial para a governabilidade. Nessa nova concepção, a decisão política só é legítima se refletir a vontade da esfera civil, a opinião pública. A ‘publicidade’, no sentido de exposição ao público, deve ser procedimento ordinário do Estado. A imprensa é o palco onde a publicização ganha força expressiva. Essa fase define o espírito do jornalismo.

A segunda fase é a do jornalismo enquanto atividade especializada, iniciada no século XIX que se beneficia com as inovações tecnológicas emergentes: “a transformação tecnológica irá exigir da empresa jornalística a capacidade financeira de auto-sustentação, pesados pagamentos periódicos para amortizar a modernização de suas máquinas” (Marcondes Filho, 2000: 13). A imprensa como negócio delinea plenamente a sua fisionomia em 1875.

A terceira fase compreende ao momento de imposição dos monopólios, de sobrevivência ante governos totalitários e guerras. A indústria publicitária desponta como uma nova forma de comunicação, disputando, vantajosamente,

---

<sup>76</sup> Um dos trabalhos lapidares de leitura da obra de Habermas encontra-se na tese de Eugenio Bucci (2002).

com o jornalismo o papel de mediação. O jornalismo entra em colapso, atônito, desnordeado sobre o seu papel e função, cada vez mais distante do ideal de emancipação e de fio narrativo da coisa pública semeado no século XVIII. É por isso que vários pesquisadores consideram que ele é a melhor síntese do espírito moderno, pois reflete muito bem a aventura da modernidade: a decadência, o niilismo reinante, a decepção com as promessas de emancipação do século das Luzes, a crise da cultura, o malogro do projeto ocidental, o processo universal de desencanto, tudo isso afeta o coração da atividade jornalística. Sem os pilares dos ideais modernos, berço de seu nascimento, ele igualmente rui.

Essa mudança de modelo implicou na reestruturação dos modos de produção do material jornalístico e na alteração de seus princípios e propriedades. Em vez de público, o jornalismo passa a atender às audiências (de leitores, de telespectadores, de ouvintes).

Tais discussões podem ser visualizadas em *Jornalismo Sitiado*<sup>77</sup> – um ciclo de palestras e debates publicados em mídia eletrônica (DVD), que se fez acompanhar por um livro. No material, reflexões sobre o papel da mídia e os desafios enfrentados por ela no século XXI, a defesa da liberdade de expressão e do direito à informação, a mediação do debate público, a influência das novas tecnologias no fazer jornalístico, a liberdade de imprensa, o poder da notícia e a ética são assuntos explorados. Os participantes do ciclo demonstram, com apaixonada austeridade, como a imprensa está sendo sitiada por interesses dos grandes conglomerados empresariais, pela publicidade, pela internet e pelo entretenimento.

---

<sup>77</sup> Sob curadoria dos jornalistas Eugênio Bucci, jornalista, professor dos Estudos Avançados da USP, e Sidnei Basile, diretor secretário Editorial e de Relações Institucionais da Editora Abril. A série *Jornalismo Sitiado* é um módulo do programa Balanço do Século XX - Paradigmas do Século XXI, produzido pelo Espaço Cultural CPFL e exibido pela TV Cultura. Para ministrar as seis diferentes palestras, foram convidados renomados profissionais e estudiosos, como Lúcio Mesquita (BBC Brasil), o espanhol Mauro Tascón (jornal eletrônico El País), Ricardo Gandour (Diário de S.Paulo) e Nelson Blecher (Revista Exame).

Mesmo combalido, o jornalismo mantém idealmente a sua identidade. É ela que articula a ordem ético-discursiva da atividade jornalística, conferindo-lhe legitimidade para construir seu relato com base no relato alheio. Para Gomes:

O jornalismo tem, entre outras, uma origem panfletária que conclama à ação política, que congrega em torno de ideais e mobiliza em direção a lutas. Se ele conserva esta veia, ainda que muitas vezes só insinuada pela posição ideológica das empresas jornalísticas, ela se revela no que aparece como evidente marca das últimas décadas: a visada da crítica, da denúncia, da vigilância, do apelo à justiça que lhe é vital. (2003: 15).

\*\*\*

## 7.5 A FICÇÃO NA CADEIA SIMBÓLICA

A discussão sobre ficção e realidade, com o telejornalismo agora na mira das observações, poderia ter com as justificativas acima seu definitivo porto de chegada. Pensando nos programas analisados, a diferença, concordamos, está no compromisso social do jornalismo. Mas há algo mais. Ainda não dei o passo seguinte, a meu ver, essencial, em direção ao caráter ficcional dos enunciados televisivos.

O segredo a ser desvelado da época das Luzes, que impulsiona a publicização como condição *sine qua non* de uma sociedade livre, liberal, acompanham o fazer jornalístico, imputando a ele o dever de informar dentro de parâmetros éticos e morais. Mesmo sitiado, ele não pode e não deve abrir mão deste dever, porque perde sua força e deixa de ter sentido em uma sociedade em que as informações vêm de diferentes lados. É esse dever que dá fôlego para continuar sendo o titular do dever à informação, em meio à miríade de dispositivos de comunicação. Todo o receituário ético da profissão se assenta no princípio de que é dever do jornalista informar a sociedade, como vimos acima:

Apesar de toda essa nova reconfiguração da sociedade e do próprio jornalismo, o discurso desse último permanece quase que totalmente o mesmo daquele adotado há duzentos anos

atrás. Ainda hoje, o interesse público é o horizonte de legitimação da prática jornalística, bem como a noção de ser ele (o jornalismo) a única mediação confiável entre a esfera civil e o Estado. (GOMES, 2003: 6).

Essa confiabilidade de que fala Gomes é da ordem discursiva, o que nos faz sentir o mesmo drama da lenda de Sísifo em seu trabalho infundável, pois quando conseguimos dar ao jornalismo um código próprio, esse código se mostra ficcional, porque faz apelo ao ideal de verdade, e a verdade tem estrutura de ficção. Tudo volta ao ponto inicial de nossas indagações.

Como sabemos, a verdade é a matéria-prima do trabalho do profissional, a verdade primeira, a *alethéia* ambicionada, pois é “só partir dela que se pode falar da justa medida para nossos costumes e instituições. É por isso, por uma vontade de verdade, que o jornalismo se faz crítico, e é por uma carência que ele se faz um discurso fundado na referencialidade: sempre testemunhando sua palavra, sempre apresentando provas, ou ao menos simulando apresentá-las.” (GOMES, op. cit.: 15).

Referir – um ato de remetimento ao mundo – é a prova no jornalismo que “o ocorrido aconteceu”, atestado por testemunhas que viram o acontecido (caso resgatemos a primeira anedota com a qual iniciamos este trabalho, veremos que a força do testemunho pouco tem serventia) mas, como já dissemos, esse ocorrido se sucede na cadeia discursiva que dá sentido às nossas vidas. De um lado, fatos, acontecimentos, de outro, o relato desses acontecimentos. E, desse lado, o jornalismo se institui “como um fato de língua que organiza as hierarquias sociais” (GOMES, 2000: 19), organiza um *dado a ver*, e, ao organizar, institui-se como ficcional porque proveniente do imaginário, imerso no simbólico. Não há um cordão mágico ligando fatos a seus respectivos relatos, como se fossem entidades absolutamente autônomas; o fato é o relato, portanto, tem uma estrutura ficcional. O mundo que a televisão nos mostra não é um mundo preexistente à espera de representação, mas é um mundo constituído pela forma como designamos as coisas (relembremos Kristeva: as coisas do



mundo? As coisas do mundo eu não sei, só sei das coisas da linguagem). As narrativas televisivas estruturam e dão sentido ao mundo e o telejornalismo é o exemplo mor dessa operação. Pensar o mundo como absolutamente exterior e independente, pronto para ser captado pela razão que o representa como tal, pura e simplesmente, é considerar a referência como relação direta das palavras com o mundo. Valores de verdade e significações, elementos cruciais ao (tele)jornalismo (que muitas vezes recorrem ao apelo metafísico da realidade), tecem sua trama na rede imaginária, pois não há nada na linguagem destinado preferencialmente a realizar a tarefa de dizer o mundo. Mas a televisão o diz. Como o diz?

Colocando-nos de acordo com o princípio que sustenta esta tese, a da constituição do homem na/pela linguagem, algo se mostra no estatuto ficcional dos telejornais: o papel do jornalismo como articulador e distribuidor do saber, não apenas como aquele que detém as prerrogativas para ser o relator legítimo do cotidiano, herança de sua identidade oitocentista, mas como um agente indispensável em um mundo que ostenta a troca vertiginosa de informações como antecipação da falta: não é que aos sujeitos está exatamente faltando algo, no caso o saber, é que o saber, a informação, se produz com tal intensidade e de lugares tão diversificados, que aos sujeitos, vai faltar sempre. (FREITAS, op. cit.: 68). Como sair de casa em dia chuvoso, a cobertura da queda da bolsa de valores, as novas técnicas de emagrecimento, a guerra contra o Iraque, a recessão americana, as mil e uma maneiras de alcançar a perfeição física, são informações que compõem o arco do saber contemporâneo, partilhado por milhares de pessoas. Não acedo à concepção de que *informação* seja diferente de *saber*, pois na contemporaneidade a primeira se converteu na segunda. Para Sodré:

Pode-se observar, aliás, que o jornalismo – em especial, o jornalismo dito de “qualidade” – tem assumido progressivamente o controle do discurso tradicionalmente mantido pelas ciências do homem sobre a vida social em todos

os seus aspectos, ainda que o jornalista não legitime o seu texto por uma “posição epistemológica”. A maior parte da mitologia comunicacional contemporânea é jornalisticamente veiculada. (2002: 241).

Sodré nos lembra que, de forma crescente, o jornalismo se apodera de procedimentos e métodos, antes utilizados por disciplinas como a sociologia: a farta utilização de mapas, infográficos, tabelas, estatísticas etc., e, em reciprocidade, as pesquisas acadêmicas orientam-se segundo os critérios da informação jornalística. (Id. Ibid.: 241).

A imediatez e a onipresença da televisão nos saciam ao nos oferecer, imediatismo do acontecido, demonstrando, como lembra Vilches, que é possível uma transparência universal<sup>78</sup> da realidade. Mas, para o autor é necessário que essa transparência tenha, paradoxalmente, uma reserva de ficção, visto que é necessário que entre a televisão e o telespectador exista algo para ser compartilhado, e a informação, colhida do registro da realidade, faz perder toda a força da intimidade e da diferenciação: “a informação representa também uma forma de fascismo cotidiano. O mito da informação total pode convertê-la em totalitária (...). essa televisão, que salta as fronteiras com um menu voyeurista da informação, carece da condição essencial da comunicação, de que haja algo para compartilhar. E o primeiro nível dessa condição é a identidade”. (2003: 114). As histórias que se narram nas séries de TV nacional ou nas comédias dão certo, segundo o autor, porque deixam espaço para vínculos. O exemplo da TV italiana que ilustramos no segundo capítulo pode ser explicado por essa chave. Assim, o (tele) jornalismo e outros enunciados televisivos veiculam informações, amparando-se em recursos oriundos de vários registros.

---

<sup>78</sup> É escusado dizer que a TV não possui mais o monopólio sobre essa transparência universal da realidade, pois dividindo com a Internet, principalmente, o papel de distribuidora da informação audiovisual: suportes e plataformas na rede armazenam grandes quantidades de informação sonora e visual e permitem ao usuário acesso direto e, inclusive o intercâmbio de produção de textos em tempo real, pelos navegadores e plataformas interativas on-line.

Segundo Quéré, o jornalismo é prática discursiva institucional que se forma nos entremeios da ciência e da ficção:

A informação é uma ciência-ficção. Não no sentido habitual dessa expressão, que designa as obras de imaginação científica que descrevem um estado futuro do mundo. Mas no sentido de que a ele é subjacente uma estrutura mista, que combina dois elementos: ciência e ficção, constatação e simulação, descrição de fatos e relato. (1982: 157).

À luz das considerações de Quéré, Mota considera que à prática jornalística está suposto um discurso estruturado por uma pragmática heterogênea. Segundo ela, essa heterogeneidade está assentada em três aspectos:

(1) Usa a pragmática da *ciência*, ao admitir para si a tarefa de produzir conhecimento (*informação*). Os critérios de competência são atribuídos pela sociedade, que confere ao jornalista-narrador uma “credencial”, para que seu relato seja legitimado. Esse discurso - próprio das sociedades modernas e pós-modernas - é legitimador também do Poder, pois descreve o que o Poder vê e faz. (2) Usa também a pragmática da *narrativa* - que acolhe uma variedade de enunciados (de *saber*) - . Os critérios que definem a competência do narrador e a autoridade deste para ocupar os “postos” narrativos são-lhe conferidos pela pragmática do relato. Quem o profere e a sociedade/instituição que o adota são, portanto, autolegitimados. Trata-se de um saber geralmente atribuído às sociedades tradicionais. (3) O jornal produz, hoje, *ciência-ficção*. (MOTA, 1999: 35).

Ao pensar no discurso jornalístico dessa maneira, Mota palmilha as observações de Lacan sobre o discurso, realçando uma questão fundamental: a conjugação de *lugares* dos discursos, cujas articulações fundadas na linguagem amarram e configuram os laços sociais, renovam e mantêm *contratos*. Trata-se de laços porque possuem a função de anodamento, amarração, entre *real*, *simbólico* e *imaginário*.

Tal articulação entre *real*, *simbólico* e *imaginário* é o que garante, segundo Lacan, uma amarração entre o que há de mais estranho no eu com o eu; uma

amarração que inclui no sujeito a sua verdade. O que interessa no sintoma é que ele "representa o retorno da verdade como tal na falha de um saber". (LACAN, 1966: 234).

Assim como no sintoma, a verdade no discurso é velada, mas é ela que o funda e o sustenta. Se o sintoma assume o lugar de sempre meio dizer a verdade do ser do sujeito - já que não é possível dizê-la toda porque ela escapa ao saber -, o discurso será sempre do semblante mesmo quando se colocar o próprio saber no lugar da verdade, ou seja, o próprio *saber é, como a verdade, da ordem da ficção*.

Tais considerações franqueadas por Lacan abriram inúmeras possibilidades para lançarmos outros olhares sobre os estatutos da ficção e da realidade na produção televisiva. Geralmente, nos movemos sobre os programas com as fixações estabelecidas pela lógica da TV. É adequado, aqui, utilizarmos o neologismo lacaniano "fixão" para dizer que a verdade é fixa e nunca é plenamente recoberta (é residual). A narrativa de ficção refere-se à verdade do sujeito, ainda que este não tenha consciência disso, daí os motivos pelos quais Lacan afirma que a verdade tem uma estrutura de ficção. É na ficção/fixação [=fixão] que existe a possibilidade de construir a verdade, e esta só pode ser enunciada por meio de uma estrutura mítica.

Essas indicações fortalecem o princípio que ordenou a investigação da tese e que podem ser observadas nas análises: a ficção é uma fábrica de realidades na qual jornalismo se constitui como uma das importantes engrenagens. A frase de cepa antropológica "o mito é mais importante que o fato" parece convergir com as observações lacanianas. Há quem diga que é tão-somente por meio da ficção que o homem pode criar realidades verdadeiramente poderosas, que se podem tornar eternas. Essa afirmativa ganha ainda mais potência quando nos reportamos às chamadas realidades materiais construídas pelo homem ao longo do tempo e que foram substituídas por tantas outras na cadeia infinita das descobertas: "Só a lenda pode salvá-las,

dando-lhes o poder que a matéria lhes rouba. É dever de qualquer criador tentar criar ficções as mais reais possíveis. Tão assustadoramente reais que mesmo o mais louco dos homens possa dizer: tudo o que não vivi, li.”. (ANDRADE, 2003: 16).

Ao pensar na configuração do telejornalismo como uma das formas de ficcionalidade, não estou dizendo que ele se despoja de seu caráter de verdadeiro, mas destacando que é do discurso ficcional, do qual o (tele)jornalismo é um dos signatários, que podemos depreender a verdade e o saber, uma das tarefas dos jornais na contemporaneidade.

A despeito de essa reflexão ter argumentos razoáveis, a tradição teórica da comunicação se esquivava de levá-la minimamente em conta. O *verdadeiro*, o *real* e a *realidade* têm a ver com o (in)visível, segundo a lógica televisiva, com o que as pessoas percebem e vêem/olham. Mas o que as pessoas percebem e olham? “Previamente ao visto existe um dado a ver”, como vimos.

As imagens telejornalísticas são mostradas para fins de verificação, de documento do que aconteceu, do que se passou no mundo. O documento “significa que se o toma como um instrumento que comprova a existência prévia de algo outro” (LIMA, 1986: 197), onde:

Esse algo comprovado pelo documento possui tal ordem de existência que esta existência se repete, se refaz e se reatualiza por efeito de sua prova. O documento então rerepresentaria o que teria plena existência antes dele e sem ele. Noutras palavras, o documento seria uma espécie de meio neutro sem propriedades ativas, que não interferiria em absoluto no caráter do que prova ou testemunha”. (Id. Ibid.: 127).

É assim que as notícias do jornalismo, principalmente as televisivas, se impõem. Freitas diz que essas crenças estão ligadas à boa rotina que sedimenta as nossas certezas:

(...) O fluxo do discurso, que é o curso do significado, se apresenta como a continuidade do conhecido, do vivido, do concebido, do fluxo “normal das coisas”. E se cruzam em

virtude daquilo que anteriormente apontamos como o *ponto de capiton*. (1999: 45).

Para ela, acreditamos viver em um mundo organizado no qual as coisas são, existem. Assim, indaga: “ Deus, o Pai, o Estado, a História, o Conhecimento não são ‘organizadores ?” (Id. Ibid. 46). Esses organizadores, estáveis, imutáveis, formam a consciência comum, segundo Freitas, e fazem com que “o significado guarde sempre o mesmo sentido. Esse sentido é dado pelo sentimento que temos de fazer parte do mundo, em cujo centro há o ‘organizador’, em torno do qual tudo gira”. (Id. Ibid.).

A operação de tais crenças é um atestado de que o imaginário cria as ilusões necessárias, o que faz parecer, “assim, natural que o mundo se constitua tendo como correlato o ser mesmo, configurado no eu que penso, no eu que vejo, no eu que conheço” (Id. Ibid.). Dessa forma, a autora adverte:

É assim que fabricamos nossas ficções. Todavia, é preciso ressaltar que as ficções não são mentirosas, ao contrário, a verdade propriamente dita tem a estrutura de uma ficção. Isto significa que é do imaginário que se edificam as nossas construções sobre o buraco da nossa verdade, o real. Afirmção atestadora das três dimensões que formam a topologia sobre a qual trabalhamos: o real, o simbólico e o imaginário. (Id. Ibid.).

Freitas reconhece que levar em conta essas argumentações torna-se até certo ponto um empreendimento difícil, pois na ficção o “significante não trabalha por conta própria, mas se dedica o tempo todo a apagar os traços de seus passos, a abrir-se, imediatamente, sobre a transparência de um significado, de uma história que é na realidade fabricada por ele, mas que ele aparenta apenas “ilustrar”, e nos transmitir posteriormente, como se ela tivesse existência anterior”. (METZ, 1975: 29).

Assim, ela provoca: mas, perguntar-nos-iam, o narrado nos jornais televisivos de fato não aconteceu? Não teve uma existência anterior, ou simultânea, ao narrado?

Uma ponderação tão significativa quanto justa é que o acontecimento provém da enunciação, é aí que é construído: na escolha forçada dos enunciados que o constituem. (Id. Ibid.). Desse modo, o que aconteceu é o verdadeiro, mas não é a verdade.

E o verdadeiro, na lógica televisiva, é marcado pela virtualização de nossas vidas diárias (seja em situações-limite, como o *Big Brother Brasil*, seja em situações ordinárias das notícias do telejornalismo, formatadas segundo a estrutura do melodrama), onde o encontro com o real é sempre adiado. Como lembra Zizek, às vezes esse real é visado, encenado, mas procuramos sempre evitá-lo. O colapso do WTC é o paradigma dessa situação. A destruição das torres no 11 de setembro foi primeiramente associada às imagens de ficção, aos filmes hollywoodianos:

Quando ouvimos dizer que os ataques foram um choque absolutamente inesperado, que o Impossível inimaginável acabou acontecendo, deveríamos nos lembrar de outra catástrofe definitiva do início do século XX, o naufrágio do *Titanic*: também foi um choque, mas já se havia preparado para ele um espaço nas fantasias ideológicas, pois o *Titanic* era o símbolo do poder da civilização industrial do século XIX. (ZIZEK, 2003: 30).

O fantasma da TV, como ainda sustenta Zizek, entrou, sem pedir licença, em nossa realidade comezinha. Uma fantástica inversão foi efetivada: as imagens das torres se desfazendo mostraram que não foi a realidade que invadiu a tela (a ficção, as imagens cenográficas), mas o contrário, foram as imagens cenográficas (já ensaiadas num sem-número de filmes) que invadiram e, pior, destruíram a nossa realidade.

Zizek lembra ainda que o fato de os ataques de 11 de setembro terem, antecipadamente, sido material das fantasias populares, expressas nos filmes

distribuídos em todo mundo, demonstra uma relação com a fantasia. Para os pobres do planeta, criava-se um vínculo de identificação: todos queriam ser americanos. Para os ricos abastados da América, operava-se a idealização de um sonho em que seres mais poderosos poderiam destruir as suas vidas, mas o fim da História, confirmava, invariavelmente, a supremacia americana.

É preciso identificar-se com a fantasia, atravessá-la. Uma lição da psicanálise é que “não se deve tomar a realidade por ficção (a tradição clássica dos gêneros o faz), mas ter a capacidade de perceber na ficção o núcleo duro do real”. (Id. Ibid.: 34). Os programas televisivos se nos apresentam como um laboratório ficcional em que podemos entrever o real.

*Jornal Nacional, Jornal Hoje, Linha Direta, Big Brother Brasil, Mais Você e Fantástico* nos ofereceram condições de perceber a parte da ficção na realidade que eles, orgulhosamente, ostentam (por meio de imagens ao vivo, de recuperação de fontes, da cobertura de confinados em uma casa, dos quadros de utilidade pública etc.). Os programas transfuncionalizam – amparados na fantasia – a realidade, por meio dos relatos que, retornando ao princípio desta tese, são agradáveis. O não confronto com o real, a principal tarefa televisiva, é feito de modo a atrair a atenção do telespectador que atravessa, diariamente, suas fantasias, capturado pela voz e pelo olhar que vêm de fora. Como lembra Gabler:

Enquanto a religião e a ideologia prevaleceram, não houve grande necessidade de outros enredos. Mas como tanto a religião quanto o dogma ideológico perderam forças com a arremetida da vida moderna, o fardo de puxar a cortina de fantasia coube à cultura popular, sobretudo ao cinema. Se a vida era acabrunhante, sempre se podia esculpi-la numa história como faziam os filmes”. (op. cit.: 226).

Se o enredo final sagrado para organizar e explicar o mundo, vocalizado durante muito tempo pela religião, perde fôlego, são os enunciados televisivos os principais puxadores da cortina das nossas idealizações. O que justifica, por



exemplo, o pendor do *Jornal Nacional* para o melodrama, a insistência das emissoras na produção e veiculação de *reality shows*... William Bonner, editor-chefe do programa, não abre mão de esculpir a vida cotidiana com tintas suaves, nos alimentando com doses suportáveis de realidade, de modo que retornemos à assistência no dia seguinte e com ele estabeleça vínculos duradouros. Pontos de audiência para Rede Globo, conforto para todos!

## 8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

*O melhor ainda não foi dito. O melhor está nas entrelinhas*

Clarice Lispector

Chegou a hora de alinhar este item com vistas à inclusão do que ficou de fora, sabedora de que a tentativa de inclusão não cessará de produzir outras exclusões. O simbólico é um circuito que não se fecha, o que quer dizer que faltará sempre um significante que complete a cadeia. Algumas questões de feição conclusiva foram antecipadas nas considerações subseqüentes à análise, item imediatamente anterior a este. No entanto, *mais algumas palavras* insistem.

Retomando o curso das investigações aqui empreendidas, esta tese procurou demonstrar que *ficção* e *realidade* são categorias indiscerníveis na televisão, contrariando as teorias dos gêneros, que as vêem, salvo algumas exceções, como se fossem “um líquido imiscível”, construídas para acomodar os programas em ramificações infindáveis. Decididamente, o jogo ficcional coloniza a realidade, provocando desconcertos em quem tenta estabelecer um mapa investigativo a partir da classificação oficial dos gêneros.

Passei a considerar que as diferenças entre os enunciados televisivos não giram em torno do real e do irreal, porquanto a TV produz uma narrativa-mestra da qual derivam muitas outras. Tais narrativas encaixam-se com facilidade num único paradigma, o paradigma ficcional, que nos proporciona a chave de leitura dos textos televisivos produzidos na interseção de três materialidades: *imagética, sonora e verbal*. Mas, além da ficção enquanto recurso narrativo (uso de elementos da dramaturgia, cenários feéricos imaginativos, por exemplo) reivindiquei para este trabalho uma noção de ficção ainda mais radical. Os programas têm uma estrutura ficcional não apenas porque se amparam em recursos que são, marcadamente, imaginativos, mas porque

também as narrativas, os discursos e a construção da “verdade” como um todo tem uma estrutura de ficção. Constatei de imediato que a imensa variedade de gêneros dificultava uma definição mais precisa e mais completa da natureza dos programas. Questionava: como podem ser definidos os enunciados televisivos, *tout court*, já que há, efetivamente, essa variedade indefinida que impede o estabelecimento de relações precisas entre os programas televisivos e entre estes e outros enunciados tecidos cotidianamente? Constatei, ainda, que todos os programas comportam necessariamente uma dimensão ficcional e que esta tem uma certa efetividade sobre o mundo. Os programas comportam, em si, uma dimensão que não somente se presta a uma organização ficcional, mas corresponde a uma tal organização.

Isto fez aflorar um outro aspecto que é nuclear para os estudos da comunicação: produtores de TV e pesquisadores consideram que são os gêneros os responsáveis pelo sucesso dos programas, portanto, pela mediação televisiva. As minhas suspeitas, uma vez derrubadas as fronteiras frágeis que separam programas de entretenimento dos informativos, fundamentaram-se no fato de que os gêneros são débeis para fazer a mediação televisiva porque, tentei demonstrar, os enunciados se fazem com empréstimos de outros registros, apropriam-se de estratégias diversas de produção. Assim, passei a considerar que havia uma questão mais densa que garantiria a mediação, a consolidação dos laços sociais: o olhar.

Para chegar até ele, se fez necessário pensar a televisão como forma significativa, constituída por materialidades discursivas que nos identificam ao veículo. Procurei atuar, portanto, nas fronteiras do próprio aparelho televisual, pois as várias correntes do pensamento comunicacional habituaram-se a analisá-lo a partir de suas implicações sociais, econômicas, sociológicas, políticas. Resolvi partir do próprio veículo não porque desconsidere tais aspectos. Tais aspectos podem ser mais bem esclarecidos se a TV, em sua estrutura significativa, for preliminarmente decifrada como enigma.

Foi necessário estabelecer pelo menos três pontos de vista envolvidos na busca por uma resposta:

1) o primeiro referiu-se ao *lugar teórico* onde o trabalho procurou asilo. Partiu do entendimento de que a tríade *gêneros-olhar-mediação* se assentava em um campo de estudo em que o discurso, promotor de laços sociais, ocupava posição central. Eis como o enigma da ficção coloca em questão toda a tradição do pensamento comunicacional, todo “o pensamento herdado”, inteiramente voltado para as determinações da técnica, ou dos produtores da técnica, mas incapaz de pensar justamente o que permanece indeterminado no funcionamento da técnica: a desconcertante presença da linguagem. As fendas cavadas pela linguagem, decerto clareiras que descortinam um verdadeiro programa de interrogações, nos inseriram numa rota em que as questões do humano visadas na técnica podem nos conduzir a entender o código com o qual estabelecemos vínculos.

Ao adotar um programa de interrogações, assumi como tarefa, sem dúvida bastante incômoda, levar sempre para mais longe o tema da mediação das verdades reconfortantes, das concessões oportunas, das conciliações inevitáveis (expressas em afirmações peremptórias, como: “são os gêneros os responsáveis pela mediação”, “os formatos da televisão estão desgastados”). Em qual lugar, então, inserir a discussão sobre TV e mediação?

2) antes de apontar *o lugar* em que a mediação se efetiva, um segundo ponto de vista levou-me a perturbar a tradição teórica dos gêneros. É uma teoria dos gêneros, em sua excessiva crença na pureza dos programas, que alimenta o modelo calcado na ficção e na realidade. Uma possibilidade de trabalhar nesse terreno foi tirar o pó que cobre a utopia da teoria dos gêneros na TV, pois ela não resiste a indagações mais consistentes;

3) Voltei a pensar no lugar da mediação televisiva: o lugar do Olhar. Esse terceiro ponto de vista procurou apontar a estrutura da TV como uma forma significativa que atrai, fascina, que atende ao princípio do imaginário

tecnológico. *Mais Você, Fantástico, Linha Direta, Big Brother Brasil, Jornal Nacional, Jornal Hoje* conseguem estabelecer vínculos com os seus telespectadores não porque uns cumprem a função de entreter e outros de informar, mas porque produzem narrativas que se afinam com a demanda contemporânea, da sociedade que tudo (quer) ver e olhar, onde informações que interdita o real alimentam nossas fantasias, fornece a liga entre *o que eu vejo e o que me olha*. A TV se mantém como um veículo de grande expressão nacional porque consegue se relacionar com o público, representando desejos e aspirações sociais mais emblemáticos de uma época, “pois um cerne de espírito utópico também faz parte de sua constante solicitude e de sua sedução”. (STAM, op. cit.: 87).

O (tele) jornalismo é o contexto em que a idéia de ficção mostra-se como inadmissível. É no jornalismo que sucedem os tenazes desacordos diante de uma realidade que está sempre nos ultrapassando e pedindo deveras um posicionamento que convirja para alguma sorte de criação.

Recuperando a afirmação de Vilches, há sempre a necessidade de ficção (no sentido de irreal) na TV porque ninguém suportaria fatias sucessivas de informação (no sentido de real). [Freud diria: ninguém suporta sucessivos dias de felicidade]. Essa idéia está subjacente nas estratégias de produção de todos os programas, inclusive os jornalísticos. Tudo isso está em consórcio com as dimensões do *Real, o Simbólico e o Imaginário*. A dimensão imaginária da televisão nos oferece um mundo – seja nos jornais, nos programas de entretenimento, de auditório – em que somos exortados a nos mantermos sintonizados com este ou aquele programa em nome do que dá prazer de assistir. A TV deve ser, assim, um veículo de satisfação, que recobre o faltante (a infinidade de gêneros é um indício dessa pretensão, orientada pela lógica prazenteira).

Não quer isso dizer que a TV se tornou um grande circo, mas uma máquina narrativa que tece relatos diversos, e as narrativas nos humanizam na medida em que simbolizam. A imagem soberana nos fascina e nos seduz. No

trunfo do visual, tudo deve cintilar, as informações não podem ser “pesadas”, os “fatos” devem ser relatados amistosamente. Mas, questionaríamos, o real não está na TV? Sim, mas sempre sob a forma de ameaça. Quando o real irrompe assustadoramente, o veículo precisa descobrir formas de inseri-lo na cadeia simbólica a fim de construir uma narrativa que não deixe que a nossa humanidade, que é tecida com os códigos contemporâneos, fique sob ameaça.

Segundo Didier-Weill: “o significante não detém somente o poder de anular o sentido do código, como nos imprevistos, ele é também a pedra angular que pode ser substituída pelo rebotalho, pela escória: no lugar onde o real não teve acesso ao simbólico jaz, prescrito, o significante pode voltar e recuperar aquilo que, um dia, deixou cair”. (*apud* FREITAS, op. cit.: 64). E é esse retorno do significante que nos deixa ver uma trajetória televisiva que é vitoriosa. Por que o é?

A TV é “vitoriosa” porque estabelece vínculos permanentemente conosco. Somos eternos dependentes de suas narrativas. Precisamos saber o que acontece no mundo por meio da tela, que não é janela para o mundo. Se, como diz Zizek, “é impossível enfrentar o real cara a cara, pode-se tentar avaliar o conjunto subjacente de regras não escritas” (op. cit.: 32), procurei verificar como tais regras nos encaminham para questões que estão além do aparelho televisual. Essa tarefa a que me lancei acabou encontrando pistas que sinalizaram para os labirintos em que se tece, se constrói ou se sacrifica a emancipação humana, hoje mediada pela técnica, cujo centro são os dispositivos visuais. A sociedade *a-mais-do-olhar* nos desafia a pensar na intensidade do gozo, que parece condensada pelo olhar, pelo desejo de ver (tudo) e ser visto. O que provoca o surgimento e a consolidação de programas como os *reality shows*? Por que gostamos tanto de bisbilhotar a vida alheia? Por que a narrativa novelística nos atrai tanto? A guerra de audiência, diriam os mais apressados. Mas a audiência é construída em nome daquilo que se quer assistir. Aqui não cabe acusar produtores (os clássicos emissores), tampouco

audiência (os clássicos receptores), mas tentar divisar a questão que move a todos, produtores e audiência, portanto a sociedade: o desejo de ver e ver mais e, no extremo, se oferecer como espetáculo.

A fixação das telas ao nosso redor é a prova de que somos olhados pelo mundo, somos capturados por essa imagem que vem de fora e nos faz objeto. O a-mais-do-olhar vem assumindo uma conotação assustadora (sintetizado nos *reality shows*). Importa mais uma vez destacar o fato de que, no olhar ou na voz, principais recursos da televisão, todo visível ou audível, vem de fora.

A mediação pelo olhar tipifica o mundo contemporâneo por meio da sofisticação tecnológica que provoca uma alteração radical em nossa forma de conceber o tempo, o espaço e as relações interpessoais. Os meios de comunicação, principalmente aqueles cuja ordenação está no mundo das imagens, plasmam esse novo momento, circunscrevendo um mundo virtual que avança numa velocidade em que ficamos desconcertados, para dizer o mínimo. O nosso sentimento é ambivalente: reagimos a isso com um misto de hesitação e perplexidade.

As redes midiáticas traçam o novo mundo. As informações que circulam no planeta são advindas, em grande parte, da TV, da Internet, do jornal impresso e constituem o novo saber de nossos tempos. Repito: não importa se tais informações advêm do *Big Brother Brasil*, do *Jornal Nacional*, do programa evangélico ou do *Ratinho Livre*. São elas, indistintamente, que nos satisfazem, nos orientam e nos mobilizam (retornamos para os programas por meio de caras ligações, discutimos com amigos e famílias o último caso do Ratinho...).

A televisão se constitui como o significante que articula e distribui o saber, este saber que é aquilo *em nome do que* o veículo agencia o seu discurso. Significa que, lá adiante, há um Todo que teria a resposta para todas as questões. Nessa dinâmica se opera uma passagem em que ela produz uma certa categoria de ideal (os programas devem ser agradáveis, as imagens devem ser

impactantes, os formatos devem ser assim ou assado. As regras confirmam tal categoria).

Partindo de uma situação paroquial (análises de alguns programas de determinada emissora), não quis, como se costuma dizer ter razão, mas dar razões, entre outras eventuais, que expliquem a mediação televisão. As narrativas televisivas procuram nos conquistar, permitindo que pensemos num percurso que vai do *desejo do Outro* ao *desejo para o Outro*. Ao pensarmos a respeito, veremos que novas formas de ideais culturais estão sendo construídas, o que exige a reflexão ética. A voz e o olhar da contemporaneidade, que é a voz e o olhar da TV, atinge a todos em escala planetária, exigindo que a "ética do bem-dizer" (que deve ser a ética do desejo e não do gozo) venha organizar as bases para a construção de uma outra história. Se todo elo simbólico implica um elo ético, a TV, em sua excessiva exploração do olhar, provoca em cada um de nós a responsabilidade pela construção dessa outra história.



## 9 FONTES

### BIBLIOGRÁFICAS

- ABRUZZESE, Alberto. *O esplendor da TV: origem e destino da linguagem audiovisual*. São Paulo: Studio Nobel, 2006 (Coleção Átopos: novos espaços de comunicação).
- ANDACHT, Fernando. Uma aproximação analítica do formato televisual do *reality show Big Brother*. In.: *Galáxia*. Revista Transdisciplinar de Comunicação, Semiótica, Cultura, nº 6, outubro. São Paulo: Educ; Brasília: CNPq, 2003.
- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obras poéticas*. São Paulo: 1999
- ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- ARAÚJO, Inês. *Do signo ao discurso*. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.
- AUGÉ, Marc. *A guerra dos sonhos*. São Paulo: Papirus, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papirus, 1994 (Col. Travessia do Século).
- ARRIVÉ, Michel. *Linguística e psicanálise: Freud, Saussure, Hjelmslev, Lacan e os outros*. São Paulo: Edusp, 2001.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. São Paulo: Papirus, 1995.
- \_\_\_\_\_. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- AUSTIN, J.L. *Quand dire, c'est fire*. Paris: Éd. Du Seuil, 1970.
- AUTHIER-REVUZ, J. *Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours*. DRLAV 26, p. 91-51, 1982.
- BAIRON, Sérgio. *Texturas sonoras: áudio na hipermídia*. São Paulo: Hacker Editores, 2005.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. Lisboa: Ed. du Seuil, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1984.
- \_\_\_\_\_. *O grão da voz*. Lisboa: Edições 70, 1981.
- \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARROS, Diana & FIORIN, José Luiz. *Dialogismo, polifonia e intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 2003.
- BATAILLE, Georges. *A história do olho*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.
- BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do mal*. São Paulo: Papirus, 1990.
- BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Orson Welles*. Paris: Ramsey, 1971.
- BELLOUR, R. A dupla hélice. In.: PARENTE, André. *Imagem-máquina: a era das tecnologias do visual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

- BELTRÃO, Luiz. *A imprensa informativa*. São Paulo: Folco Masucci, n/d
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral I*. São Paulo: Pontes, 1996.  
 \_\_\_\_\_. *O homem na linguagem*. Lisboa: Vega, 1980.
- BERGER, Christa. Em torno do discurso jornalístico. In.: FAUSTO NETO, Antonio e PINTO, Milton José. *O indivíduo e as mídias*. Rio de Janeiro: Diadorim/COMPÓS, 1996.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- BORGES, Jorge Luís. *Obras completas*. São Paulo: Globo, 2000, vol. II.  
 \_\_\_\_\_. *Otras inquisiciones*. 4ª ed. Madri: Alianza, 19 81.  
 \_\_\_\_\_. *Ficções*. 3ª ed. Porto Alegre/ Rio de Janeiro: Globo, 1982.
- BORGES, Rosane da Silva. Ficção e realidade: as tramas do (tele)jornalismo e de outras produções televisivas. In: *Cambiassu*: Estudos em Comunicação. São Luís, vol. XV, nº 1, pág. 33-49, jan.-dez./2005. (Modos de pensar a imagem televisiva).
- BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In.: NOVAES, Aduino (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- BOUGNOUX, Daniel. *Introdução às ciências da comunicação*. São Paulo: EDUSC, 1999.
- BOURDIEU, Pierre. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1997.  
 \_\_\_\_\_. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.
- BRAIT, Beth. *Bakhtin*: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2005.
- BRAUDEL, F. *Escritos sobre a história*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- Buber, Martin. *Do diálogo ao diálogo*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BUCCI, Eugênio. *Brasil em tempo de TV*. São Paulo: Presença, 1997.  
 \_\_\_\_\_. *O peixe morre pela boca*. São Paulo: Scritta, 1993.  
 \_\_\_\_\_. *Televisão objeto: a crítica e suas questões de método*. 2002, 298f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.  
 \_\_\_\_\_. *A TV aos 50: criticando a televisão brasileira no seu cinqüentenário*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.
- BUCCI, Eugênio & KEHL, Maria Rita. *Videologias*. São Paulo: Boitempo, 2003. (Coleção Estado de Sítio).
- BUITONI, Dulcília H. S. *Imprensa feminina*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1990 (Série Princípios).  
 \_\_\_\_\_. *Documentário: espaço e sentidos*. 1996. Livre-Docência – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.  
 \_\_\_\_\_. *Mulher de papel: a representação feminina da mulher na imprensa feminina brasileira*. São Paulo: Loyola, 1981.  
 \_\_\_\_\_. Entre o consumo rápido e a permanência: jornalismo de arte e cultura. In.: MARTINS, M. H. (org.). *Outras leituras: literatura, televisão, jornalismo de arte e cultura, linguagem inteligente*. São Paulo: Itaú Cultural, 2000, vol. 1, p. 55-72.

- BURKE, Peter & BRIGGS, Asa. *Uma história social da mídia: de Gutenberg à Internet*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2004.
- BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. Rio Grande do Sul: Unisinos (Coleção Aldus).  
 \_\_\_\_\_ . "A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa".  
 In: BURKE, P. *A escrita da história*. Novas perspectivas. São Paulo: Unesp, 1992.
- Ricoeur, P. *Tempo e narrativa*. Vol. 1. Campinas: Papirus, 1994.
- BURGELIN, Olivier. *A comunicação social*. Lisboa: Edições 70, 1970.
- CALLIGARIS, Contardo. *Cartas a um jovem terapeuta*. São Paulo: Alegro, 2004.
- CANIZAL, Eduardo Peñuela. A retórica e o seu papel na interpretação das imagens. IN: BRAGA, José Luiz, PORTO, Sérgio Dayrell, et. al. *A encenação dos sentidos*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1996.
- CAPPARELLI, Sérgio, SODRÉ, Muniz et. al. *A comunicação revisitada – livro da XIII Compós*. Porto Alegre: 2005.
- CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 1995.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.
- CHABROL, Claude (org.). *Semiótica narrativa e textual*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1977.
- CHAPARRO, Manuel C. *Pragmática do jornalismo: buscas práticas para uma teoria da ação jornalística*. São Paulo: Summus, 2007.
- CHARADEAU, Patrick & MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2004.
- CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In.: NOVAIS, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- CHION, Michel. *O roteiro de cinema*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1989.
- CHNAIDERMAN, Miriam. *O hiato convexo: literatura e psicanálise*. São Paulo: Brasiliense, 1989.  
 \_\_\_\_\_ . *Ensaio de psicanálise e semiótica*. São Paulo: Escuta, 1989.
- CHOMSKY, Noam. *Novos horizontes no estudo da linguagem e da mente*. São Paulo: Unesp, 2005.
- COELHO NETO, J. T. *Semiótica, informação e comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*
- CRAIG, Robert T. Communication theory as a field. In.: *Communication Theory. A journal of the International Communication Association*: may 1999, nine two.
- CRONTERA, Malena, FIGUEIREDO, Rosali et al. *Jornalismo e realidade*. São Paulo: Mackenzie, 2004.
- DAMISCH, H. *Le jugement de Paris*. Paris: Flammarion, 1992.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem*. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.  
 \_\_\_\_\_ . *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.

- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 2. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Margens da filosofia*. São Paulo: Papirus, 1991.
- \_\_\_\_\_. *A religião*. Lisboa: Relógio D' Água, 1997.
- \_\_\_\_\_. *A farmácia de Platão*. 3ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Gramatologia*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- DERRIDA & ROUDINESCO, 2004:
- DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998 (Col. Trans).
- DIDIER-WEILL, Alain. *Os três tempos da lei: o mandamento siderante, a injunção do supereu e a invocação musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- DOMÈNECH, Joseph. *Imagen y complejidad: la confluência del arte y la ciência*. São Paulo: ECA/USP, 2000.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. São Paulo: Papirus, 1987.
- DUBY, Georges (org.). *História da vida privada, 2: da Europa feudal à Renascença*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- DUCROT, Oswald & TODOROV, Tzvetan. *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Viagem na irrealidade cotidiana*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- ECO, Umberto & SEBEOK, T. *O signo de três*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. São Paulo: Jorge Zahar, 2002.
- \_\_\_\_\_. *A forma do filme*. São Paulo: Jorge Zahar, 2002.
- ELIOT, T.S. *Ensaio*. São Paulo: Art, 1989.
- FELINTO, Erick. Novas tecnologias, antigos mitos: apontamentos para uma definição operatória de imaginário tecnológico. In.: *Galáxia*. Revista Transdisciplinar de Comunicação, Semiótica, Cultura, nº 6, outubro. São Paulo: Educ; Brasília: CNPq, 2003.
- FIORIN, Luiz. *Linguagem e ideologia*. São Paulo: Ática, 1985 (Série Princípios).
- \_\_\_\_\_. *Semântica estrutural: o discurso fundador*. In.: Oliveira, Ana Claudia e LANDOWSKI, Eric (orgs.) *Do inteligível ao sensível: em torno da obra de Algirdas J. Greimas*. São Paulo: EDUC, 1995.
- FLAHAUT, François. *A fala intermediária*. Lisboa: Via Editora, 1978.
- FOSTER, Hal. *The return of the real*. London/Massachusetts: The Mit Press, 2001.
- FLUSSER, Vilém. *Língua e realidade*. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2004.

- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 5ª ed. São Paulo: Loyola, 1999 (Série Leituras Filosóficas).
- \_\_\_\_\_. *As palavras e as coisas*. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Vigiar e punir*. Rio de Janeiro: Vozes, 1987.
- \_\_\_\_\_. La trasfábula. In.: \_\_\_\_\_. *De lenguaje y literatura*. Barçela: Paidós ICE/UAB, 1996.
- FRANÇA, Vera Veiga. O objeto da comunicação/a comunicação como objeto. In.: HOHLFELDT, Antonio, MARTINO, L. C. et. al. *Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências*. Rio de Janeiro: Vozes, 2001.
- \_\_\_\_\_. Problemas metodológicos e conceituais na análise de programas populares de TV. In.: Capparelli, Sérgio, Sodré, Muniz et. al. *A comunicação revisitada – livro da XIII Compós*. Porto Alegre: 2005.
- FREITAS, Jeanne Marie M. de. *Bemaldivida*. São Paulo: Edusp, 1992.
- \_\_\_\_\_. *CNN e a globalização mediática: uma nova hegemonia ou a formação de comunidades imaginárias?* Relatório CNPq. São Paulo: ECA/USP, 1996-2000.
- \_\_\_\_\_. *Ciências da Linguagem: contribuição para o estudo dos mídia*. Revista Comunicação e Artes, São Paulo, 11-23, set-dez 1996.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.
- GAARDET, G. *O mundo de Sofia*. São Paulo: Companhia das Letras: 1991.
- GABLER, Neal. *Vida, o filme: como o entretenimento conquistou a realidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- GENETTE, G. Fronteiras da narrativa. In: Barthes, Roland et. al. *Análise estrutural da narrativa*. Rio de Janeiro: Petrópolis, 1971.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação deteriorada*. Rio de Janeiro: Vozes, 1975.
- GOMES, Mayra Rodrigues. *Jornalismo e ciências da linguagem*. São Paulo: Edusp/Hacker Editores, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Repetição e diferença nas reflexões sobre comunicação*. São Paulo, Annablume, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Um encontro marcado*. São Paulo: 2001 (mimeo).
- \_\_\_\_\_. *Poder no jornalismo*. São Paulo: Edusp, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Jornalismo e filosofia da comunicação*. São Paulo: Escritura, 2004. (Coleção Ensaios Transversais).
- GOMES, Wilson. Jornalismo e esfera civil: o interesse público como princípio moral do jornalismo. In: Peruzzo, Cícilia (org.). *Comunicação para a cidadania*. Salvador/São Paulo: Uneb/Intercom, 2003, p. 28-51.
- \_\_\_\_\_. *Metodologia da análise filmica*. Salvador: 2006 (mimeo).
- GREIMAS, A. J. *Novos desenvolvimentos nas ciências da linguagem*. São Paulo: EDUC, 1995.
- HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

- HAMBÚRGUER, Esther. *O Brasil antenado: a sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2005.
- HOHLFELDT, Antonio, Martino, L. C. et. al. *Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências*. Rio de Janeiro: Vozes, 2001.
- HUOT, Hervé. *Do sujeito à imagem: uma história do olho em Freud*. São Paulo: Escuta, 1991.
- JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, s/d.
- JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. São Paulo: Papyrus, 1986.
- JAMESON, FREDERIC. *O inconsciente político: narrativa como ato socialmente simbólico* São Paulo: Ática, 1992
- KOSELLECK, R. *Le futur passé: contribution à la sémantique des temps historiques*. Paris: EHESS, 1990.
- KRISTEVA, Julia. *A história da linguagem*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Série Debates).
- LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- \_\_\_\_\_. *O seminário: os escritos técnicos de Freud (livro 1)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- \_\_\_\_\_. *O seminário: o avesso da psicanálise (livro 17)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.
- \_\_\_\_\_. *O seminário: mais, ainda (livro 20)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- LACOUTURE, Jean. "A história imediata" In: Le Goff, J. *A história nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- LEBRUN, Gerárd. Sombra e luz em Platão. In.: NOVAES, Aduato (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- LEONE, Eduardo. *Reflexões sobre a montagem cinematográfica*. Minas Gerais: UFMG, 2005.
- LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário: razão e imaginário no Ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- \_\_\_\_\_. *História, ficção e literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- Lipovetsky, Gilles & . Tela Geral.
- LISPECTOR, Clarice. *Aprendendo a viver*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- LOPES, Maria Immacolata. *Por um paradigma transdisciplinar para o campo da comunicação*. São Paulo: ECA/USP, 1998.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olimpo, 1979.
- MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Ed. Senac, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Máquinas de vigiar*. In: Máquina e imaginário. São Paulo: EDUSP, 1996.

- \_\_\_\_\_. *A ilusão especular*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. 3ª ed. São Paulo: Papirus, 2005.
- MANGUEL, Albert. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- \_\_\_\_\_. O amante detalhista.
- MANGUENEAU, Dominique. *Termos-chave da análise do discurso*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Cortez, 2001.
- MARCONDES FILHO, Ciro. *A saga dos cães perdidos*. São Paulo: Hacker Editores, 2000 (Coleção Comunicação).
- MARTÍN-BARBERO, Jesus & REY, Germán. *Os exercícios do ver*. São Paulo: SENAC, 2001.
- MARFUZ, Luiz. A dramatização da notícia (a construção do personagem de Leonardo Pareja nos telejornais). In.: VALVERDE, Monclar. *As formas do sentido*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- MARTINO, Luiz. *De qual comunicação estamos falando?* In.: Hohlfeldt, Antonio, MARTINO, L. C. et. al. *Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências*. Rio de Janeiro: Vozes, 2001.
- Mattelart, Armand & Michèle. *História das teorias da comunicação*. São Paulo: Loyola, 1999.
- Mazzano, Luiz A. Som-imagem no cinema: a experiência alemã de Fritz Lang. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- Merleau-Ponty, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- \_\_\_\_\_. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- \_\_\_\_\_. *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- MIÈGE, Bernard. *O pensamento comunicacional*. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.
- MOLES, Abraham. *Sociodinâmica da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- MOUILLAD, J. *O jornal: da forma ao sentido*. Brasília: Ed. UNB, 1996.
- MOURÃO, Maria D, Labaki, Amir (orgs.). O cinema do real. São Paulo: Cosacnaify, 2005.
- MUNSTENBERG, Hugo. Trechos escolhidos. In.: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência cinematográfica*. São Paulo: Graal, 1999.
- NASIO, J.-D. *5 lições sobre a teoria de Jacques Lacan*. Rio de Janeiro: Joge Zahar, 2003.
- NEIVA JÚNIOR, Eduardo. *A imagem*. São Paulo: Ática, 1994 (Série Princípios).
- NETRÓVSKI, Arthur. *Ironias da modernidade*. São Paulo: Ática, 1996.
- NORA, Pierre. "O retorno do fato". In: Le Goff, J. e Nora, Pierre. *História: novos problemas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.
- NOVAES, Aduino (org.). De olhos vendados. In.: Novaes, Aduino (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- \_\_\_\_\_. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- \_\_\_\_\_. *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

- \_\_\_\_\_. *Rede imaginária: televisão e democracia*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Senac, 2005.
- ORLANDI, Eni. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. São Paulo: Pontes, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Discurso e leitura*. São Paulo: Cortez, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.
- ORTIZ, Renato (org.). *Pierre Bourdieu*. São Paulo: Ática, 1983.
- PARENTE, André. A arte do observador. In.: Revista Famecos. Porto Alegre, nº 11, dezembro 1999.
- PÊCHEUX, Michel. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. São Paulo: Pontes, 1997.
- PÉCORÁ, Alcir. *Máquina de gêneros*. São Paulo: Edusp, 2001.
- PORCHER, Louis. *La escuela paralela*. Buenos Aires: Kapelusz, 1979
- PERROT, Michelle...[et al]. *História da vida privada, 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- PFROMM NETO, Samuel. *Telas que ensinam*. 2ª ed. São Paulo: Alinea, 2001.
- PICADO, José B. Os desafios metodológicos da leitura de imagens: um exame crítico da semiologia visual. In.: *Revista Nova Fronteira: estudos midiáticos*, vol. V, nº 1, junho de 2003. (Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação).
- POSSENTI, Sírio. *Discurso, estilo e subjetividade*. São Paulo: Martins Fontes, 1993 (Texto e linguagem).
- PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto*. Lisboa: Veja, 1983.
- QUINET, Antonio. *Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- REIMÃO, Sandra. *Em instantes: notas sobre a programação na TV brasileira*. São Paulo: 1995.
- REZENDE, Guilherme Jorge de. *Telejornalismo no Brasil*. São Paulo: Summus, 2000.
- RIBEIRO, Renato Janine. *O afeto autoritário: televisão, ética e democracia*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Tomo II. Campinas: Papyrus, 1997.
- RICOEUR, Paul. *Percurso do reconhecimento*. São Paulo: Loyola, 2006.
- RINCÓN, Omar (org.). *Televisão pública: do consumidor ao cidadão*. São Paulo: Fundação Ildes, 2002.
- RIZZO, Sergio. *Ayrton Senna: vitória*. São Paulo: Melhoramentos, 2004.
- ROBIN, Regine. *História e Lingüística*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- ROSENTHAL, Alan. *Why docudrama? Fact-fiction on film and TV*. EUA: 1999.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*. São Paulo: Unicamp, 2003.
- SÁ, Olga de. *Psicanálise e literatura: a interpretação*. São Paulo, 2001 (mimeo).



- SALINAS, Fernando de Jesús G. *O som na telenovela: articulações, som e receptor*. 1994, 170f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- SANTAELLA, Lúcia. *Cultura das mídias*. São Paulo: Experimento, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal*. São Paulo: Iluminuras/FAPESP: 2001.
- \_\_\_\_\_. Por uma epistemologia das imagens tecnológicas: seus modos de apresentar, indicar e representar a realidade. In.: Araújo, Denize. *Imagem (ir)realidade: comunicação e cibernética*. Porto Alegre: Sulina, 2006.
- SANTAELLA, Lucia & NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. 4ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Um discurso sobre as ciências*. 11ª ed. Porto: Edições Afrontamento, 1999.
- SARTORI, Giovanni. *Homo videns: televisão e pós-pensamento*. São Paulo: Edusc, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Introdução a uma ciência pós-moderna*. Rio de Janeiro: Graal, 1989.
- SCHOLES, Robert. *Protocolos de leitura*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- SEARLE, J. R. *Les actes de langage*. Paris: Hermann, 1972.
- SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SIGNATES, Luiz. *A sombra e o avesso da luz*. 2001, 280f. Tese (Doutorado em Comunicações e Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. *O que é afinal estudos culturais?* Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- SILVA, Marconi. *Imagem e verdade: jornalismo, linguagem e realidade*. São Paulo: Annablume, 2006.
- Silva, Juremir. 1999
- SOARES, Rosana de Lima. *Imagens veladas: aids, imprensa e linguagem*. São Paulo: AnnaBlume, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Jornalismo entre gêneros: ciência e ficção*. São Paulo: 2001 (mimeo).
- SODRÉ, Muniz. *A comunicação do grotesco*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.
- \_\_\_\_\_. *O monopólio da fala: função e linguagem da televisão no Brasil*. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede*. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.
- \_\_\_\_\_. *As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política*. Rio de Janeiro: Vozes, 2006.
- SOUZA, José Carlos Aronchi. *Gêneros e formatos na televisão brasileira*. São Paulo: Summus, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Televisão e psicanálise*. São Paulo: Ática, 1986 (Série Princípios).

- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo: Papyrus, 2003.
- \_\_\_\_\_. *O telejornal e seu espectador*. *Novos Estudos*, nº 13, outubro de 1985.
- STAROBINSKI, Jean. *Jean-Jacques. Rousseau: la transparence et l'obstacle*. Paris: Gallimard, 1971.
- SUE, Eugene. *Os mistérios de Paris*. São Paulo: Paleta
- SULLIVAN, Tim, HARTLEY, John et. al. *Conceitos-chave em estudos de comunicação e cultura*. Piracicaba: UNIMEP, 2001
- THOMPSON, John B. *Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1995.
- TRASK, R. L. *Dicionário de linguagem e lingüística*. São Paulo: Contexto, 2004.
- TROTSKY, Leon. *Questões do modo de vida*. Lisboa: Edições Antídoto, 1979.
- VANOYE, Francis & Goliot-Lété, Anne. *Ensaio sobre a análise filmica*. 2ª ed. São Paulo: Papyrus, 1994.
- VERON, Eliseo. *A produção de sentido*. São Paulo: Cultrix, 1980.
- \_\_\_\_\_. *A análise do "contrato de leitura": um novo método para os estudos de posicionamento dos suportes impressos*. Paris: IREP, JUILLET-1985, PP. 203-229.
- VILCHES, Lorenzo. *La televisión: los efectos del bien y del mal*. Barcelona: Paidós, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Teoría de la imagen periodística*. Barcelona: Paidós, 1987.
- \_\_\_\_\_. *La violencia de la televisión*. In: *La televisión: los efectos del bien y del mal*. Barcelona: Paidós, 1993.
- \_\_\_\_\_. *A migração digital*. São Paulo/Rio de Janeiro: Loyola/Editora PUC-RJ, 2003.
- VOGEL, Daisi. *A ficção do relato jornalístico*. In: *Caligrama*. Revista de Linguagem e Mídia. São Paulo: ECA, publicação eletrônica ([www.eca.usp.br/caligrama](http://www.eca.usp.br/caligrama)).
- XAVIER, Ismael. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- \_\_\_\_\_. *A experiência do cinema*. São Paulo: Graal, 1983.
- WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso*. São Paulo: Edusp, 2001. (Ensaio de Cultura).
- Williams, Raymond.
- WINKIN, Yves. *A nova comunicação: da teoria ao trabalho de campo*. São Paulo: Papyrus, 1998.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- WITTGENSTEIN, L. *Investigações filosóficas*. 3ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- WOLF, Mauro. *Teorias da comunicação*. Portugal: Presença, 1993.
- WOLTON, Dominique. *Pensar a comunicação*. Brasília: UnB, 2004.
- ZAMORA, Lois P. *Trompe l'oeil tricks: Borges' baroque illusionism*. Houston: 2005 (mimeo).

ZIELINSKI, Siegfried. *Arqueologia da mídia: em busca do tempo remoto das técnicas do ver e do ouvir*. São Paulo: Annablume, 2006.

ZIZEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real*. São Paulo: Boitempo, 2003.

### **HEMEROGRÁFICAS**

*Caligrama*. Revista de Linguagem e Mídia. São Paulo: ECA, publicação eletrônica ([www.eca.usp.br/caligrama](http://www.eca.usp.br/caligrama)).

CORRÊA, Marcos Sá. Apanhado em flagrante. *Veja*. Rio de Janeiro, v. 30, nº 9, p. 18, mar./1997.

FOLHA DE SÃO PAULO, 23 de dezembro de 2007.

\_\_\_\_\_. março de 2001.

\_\_\_\_\_. março de 2007.

*GALÁXIA*. Revista Transdisciplinar de Comunicação, Semiótica, Cultura, nº 6, outubro 2003. São Paulo: Educ; Brasília: CNPq, 2003.

Novos Estudos, nº 13. São Paulo: outubro de 1985.

*REVISTA FAMECOS*. Porto Alegre, nº 11, dezembro 1999.

*REVISTA NOVA FRONTEIRA*: estudos midiáticos, vol. V, nº 1, junho de 2003. (Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação).

### **SITIOGRAFIA**

[www.mc.gov.br](http://www.mc.gov.br)

[www.uol.com.br](http://www.uol.com.br)

[www.uol.com.br/tropico](http://www.uol.com.br/tropico)

[www.tudosobretv.com.br/](http://www.tudosobretv.com.br/)

[www.mre.gov.br/cdbrasil](http://www.mre.gov.br/cdbrasil)

[www.ibope.com.br](http://www.ibope.com.br)

[www.anatel.gov.br](http://www.anatel.gov.br)

[www.cmn.ie](http://www.cmn.ie)

[www.fpa.org.br](http://www.fpa.org.br)

[www.ibge.org.br](http://www.ibge.org.br)

[www.projetointermeios.com.br](http://www.projetointermeios.com.br)

[www.iba.org.za](http://www.iba.org.za)

[www.eticanatv.com.br](http://www.eticanatv.com.br)

<http://www.igutenberg.org/newjorna.html>

[www.eca.usp.br/caligrama](http://www.eca.usp.br/caligrama)

## **REFERÊNCIAS EXTRAÍDAS DOS NOTICIÁRIOS ANALISADOS (DISCURSOS)**

*Big Brother Brasil*. Rio de Janeiro: Globo: fevereiro 2007, 1 fita de vídeo (60 min.) VHS, son., color.

*Fantástico*. Rio de Janeiro: Globo: agosto 2007, 2 fita de vídeo (120 min.) VHS, son., color.

*Fantástico*. Rio de Janeiro: Globo: setembro 2007, 1 fita de vídeo (60 min.) VHS, son., color.

*Jornal Hoje*. São Paulo: Globo: setembro 2007, 1 fita de vídeo (60 min.) VHS, son., color.

*Jornal Nacional*. Rio de Janeiro: Globo: agosto 2007, 1 fita de vídeo (60 min.) VHS, son., color.

*Jornal Nacional*. Rio de Janeiro: Globo: setembro 2007, 1 fita de vídeo (60 min.) VHS, son., color.

*Linha Direta*. Rio de Janeiro: Globo: agosto 2007, 1 fita de vídeo (60 min.) VHS, son., color.

*Linha Direta*. Rio de Janeiro: Globo: setembro 2007, 1 fita de vídeo (60 min.) VHS, son., color.

*Mais Você*. São Paulo: Globo: setembro 2007, 1 fita de vídeo (60 min.) VHS, son., color.