

1. Comunicação midiática, representação e cidade.

1.1 – Representações da cidade.

É tarefa impossível elaborar um conceito que defina a cidade. A complexidade inerente à vida urbana – especialmente no momento contemporâneo - faz com que a cidade desperte o interesse de diversos campos do conhecimento tais como a sociologia, a antropologia, a arquitetura e a comunicação, sem que nenhum deles consiga dar conta de um conceito totalizador da cidade. Estes campos podem ser compreendidos como um conjunto organizado de saberes, métodos e técnicas que operam a leitura da cidade a partir de pontos de vista específicos. Segundo Susana Gastal (2006), os sociólogos buscam compreender a cidade enquanto uma rede complexa de relações entre indivíduos, grupos sociais e entre ambos. Os antropólogos, que nos primeiros estudos buscavam estudar a cultura do *outro* localizado além das fronteiras, descobriram que o *outro* poderia estar no mesmo espaço: nas alteridades étnicas, nas diferenças de gênero e nas diferentes tribos que habitam os espaços urbanos. Filósofos como Henri Lefebvre e Georg Simmel procuram refletir sobre o indivíduo como agente e fruto da cidade. Entre os teóricos da comunicação ela “tem sido pensada com base no espaço social em que os diferentes veículos de comunicação exercem ação concreta, com destaque para os estudos de recepção” (Gastal, 2006, p.09). Segundo Celia Romea Castro,

A cidade aparece como uma unidade econômica e social multidimensional que exige um trabalho que conjugue pesquisas tão diversas como as do sociólogo, do historiador, do economista, do antropólogo, do político, do psicólogo, do arquiteto, como também do literato, do fotógrafo, do cineasta, do pintor... Esses olhares nos permitem aproximar, ler e interpretar o espaço urbano na perspectiva de um novo humanismo moderno (Castro, 2006, p.18).

Apesar das diferenças nas perspectivas teóricas que buscam ler a cidade, elementos comuns podem ser observados entre elas. O mais importante deles é a vinculação que se faz da cidade ao domínio da cultura. “Cidades são artefatos construídos pelo homem, no tempo e no espaço, na organização da vida em comum”, nos diz André Lemos (p. 01)

². A dimensão cultural da cidade a revela enquanto produto da ação e intervenção humana quer na sua constituição material – as vias de tráfego, as redes que interligam os territórios, as edificações – quer na sua dimensão simbólica – universo de idéias que a compõe. Isto porque “a cidade não se expande só no território, porque ela não é apenas o espaço físico, mas todo um emaranhado de idéias, aspirações e utopias” (Gastal, 2006, p.213). Já na primeira metade do século XX, o principal membro da Escola de Chicago, Robert Park, sinaliza para as múltiplas dimensões inerentes à cidade. Segundo o autor,

(...) a cidade é algo mais do que um amontoado de homens individuais e de conveniências sociais, ruas, edifícios, luz elétrica, linhas de bonde, telefones etc.; algo mais também do que uma mera constelação de instituições e dispositivos administrativos – tribunais, hospitais, escolas, polícia e funcionários civis de vários tipos. Antes, a cidade é um estado de espírito, um corpo de costumes e tradições e dos sentimentos e atitudes organizados, inerentes a esses costumes e transmitidos por essa tradição. Em outras palavras, a cidade não é meramente um mecanismo físico e uma construção artificial. Está envolvida nos processo vitais das pessoas que a compõem; é um produto da natureza, particularmente da natureza humana (Park, 1987, p.26).

No sentido que aqui se desenha a cidade não diz apenas de um espaço físico, mas também de um espaço de representação. Segundo Raquel Rolnik (1995), ela é uma obra que se faz coletivamente, fruto da imaginação e do trabalho articulado dos homens. Para Célia Romea Castro, a cidade diz dos espaços e percursos cotidianos, é aquela das perspectivas das janelas e dos miradores, e dos ambientes de dias de trabalho ou feriados; “é diversidade de atividades e de pessoas, lugar de símbolos múltiplos que traduz a história profunda de uma região e suas diferentes etapas no processo de civilização” (Castro, 2006, p. 16-17).

² Eduardo Duarte (2006) observa que o desejo de ser cidade começou há cerca de dez mil anos, tempo em que o homem passa de nômade a sedentário, e sente necessidade de armazenar excedentes para trocas ou reservas em tempos de estiagem. Com o processo de sedentarização, a natalidade nas famílias aumentou e a agricultura tornou-se uma atividade mais eficiente do que a caça-coleta para a manutenção dos cada vez mais numerosos grupamentos humanos. Segundo o autor, ao se fixarem, as tribos se complexificaram, desenvolvendo linguagens, narrativas divinas e necessitando da intervenção institucional e administrativa de líderes. A partir deste momento a cultura passa a estar cada vez mais presente no processo de hominização. “A cultura, que teve seus primeiros rudimentos nas paleocidades, tomou corpo nas tribos. Os povoados se estenderam, criando-se as cidades, e com elas foram criadas as primeiras sociedades históricas” (Duarte, 2006, p.102).

Por constituir-se pela práxis humana, a cidade sempre despertou interesse por parte daqueles que lidam com representações. Apesar da complexidade que diz respeito à idéia de representações e dos diversos campos do conhecimento que se dedicam ao seu estudo³, em sentido genérico podemos tomá-las como “sinônimo de signos, imagens, formas ou conteúdos de pensamento, atividade representacional dos indivíduos, conjunto de idéias desenvolvidas por uma sociedade” (França, 2004, p. 14). Segundo Maria Carmem Jacob de Souza (2004)⁴, a noção de representação social possui um enorme espectro de uso e pode ser aplicada no espaço científico, teatral, jurídico e psicológico. “A representação é, de maneira geral, o ato de tornar algo presente, por meio de imagens abstratas ou concretas, de conteúdos mentais, de discursos e de outros meios, sem que a ausência material seja superada” (Souza, 2004, p.25)⁵.

A partir da atividade representacional os indivíduos e grupos constroem cotidianamente uma infinidade de significados sobre a vida, objetos, sujeitos e sobre as cidades em que vivem. Os sistemas de representação⁶ tais como o saber científico, o religioso e o senso comum, ao atuarem como mecanismos geradores de significados, são capazes de produzir leituras de mundo e orientar os indivíduos e grupos no decurso da vida social. Estas representações podem ser apreendidas na fala cotidiana nas ruas, nos discursos dos intelectuais ou nas mensagens que circulam na mídia e, a despeito de seu caráter norteador, os sentidos que elas modelam não são uníssonos. Por este viés, conforme Maria Cecília Minayo (1992), os sistemas de representações sociais empíricos e

³ A este respeito, ver França (2004).

⁴ O estudo de Souza (2004) investiga a representação do popular na telenovela *Renascer*, de Benedito Rui Barbosa e dirigida por Luiz Fernando Carvalho. A telenovela foi exibida pela Rede Globo de Televisão no ano de 1993.

⁵ Segundo Souza (2004), a representação mental refere-se ao fenômeno por meio do qual se torna disponível às faculdades de entendimento e imaginação, entendido como conteúdo conceitual, fórmula abstrata ou valor aritmético. A representação mental possibilita que este algo re-presentifique, tornando-se passível de ser representado pelo intelecto. Neste sentido, “as representações mentais do popular na sociedade brasileira, por exemplo, representificariam informações e fantasias sobre as classes populares” (Souza, 2004, p.25).

⁶ De acordo com José Carlos Rodrigues (1987), os sistemas de representação atuam como uma grade que se estende sobre o mundo, viabilizando determinadas leituras. Esta grade busca classificar, codificar e transformar as dimensões sensíveis do mundo em dimensões inteligíveis. “São como uma rede, cujas malhas instituem os domínios da experiência sobre um terreno antes indiferenciado e estabelecem os limites dos comportamentos dos indivíduos e dos grupos: como códigos constituídos, aplicam-se a esses componentes para decifrá-los, pois, ao dividir os domínios da experiência, os sistemas de representação estabelecem cortes e contrastes e instituem diferenças” (Rodrigues, 1979, p.19-20).

observáveis são capazes de revelar a natureza contraditória da organização em que os atores sociais se inserem. Segundo a autora:

As representações sociais não são necessariamente conscientes. Perpassam o conjunto da sociedade ou de determinado grupo social, como algo anterior e habitual, que se reproduz e se modifica a partir das estruturas e das relações coletivas e dos grupos. Por isso, embora essas categorias apareçam elaboradas teoricamente por algum filósofo, elas são uma mistura das idéias das elites, das grandes massas e também das filosofias correntes, e expressão das contradições vividas no plano das relações sociais de produção. Por isso mesmo, nelas estão presentes elementos tanto da dominação como da resistência, tanto das contradições e conflitos como do conformismo (Minayo, 1992, p.174).

No curso da história são muitas as representações que procuram ler a cidade. Segundo Renato Cordeiro Gomes (1994), tradicionalmente a representação imagística da cidade está relacionada às metáforas visuais. Esta leitura “pode prender-se, por um lado, à técnica do retrato, quando, na produção do discurso, remete-se à realidade observável e atrela-se à geografia do lugar; por outro, busca construir *idades invisíveis* que a imaginação torna visíveis” (Gomes, 1994, p.76). Em ambos, verifica-se a presença da metáfora espacial para descrever e operar a leitura do urbano a partir da visualidade. Segundo o autor, os textos do século XIX buscavam ler a metrópole moderna por meio de metáforas visuais tais como o mar, ondas e selvas, “esquemas antigos, segundo assertiva de Benjamin”, ressalta. A partir de estudo de Sharpe e Wallock, Gomes observa que textos da mesma época também ofereciam leituras da cidade a partir de metáforas orgânicas (o corpo ou o vegetal), que expressavam uma concepção de cidade tal como um todo em funcionando. O funcionamento inadequado da cidade, vista como organismo, implicaria a necessidade de intervenção, de modo a curar o organismo doente.

Mas, por outro lado, também como um organismo – o corpo urbano – doente, que necessita ser curado: imagens ligadas ideologicamente aos reformadores sociais e à ordem médica. Essas metáforas pretendiam representar o desenvolvimento urbano como se fosse natural e inevitável e procuravam ler a cidade de modo familiar e instantaneamente apreensível (Gomes, 1994, p.77).

De acordo com Renato Cordeiro Gomes, ao lado da vertente imagética verifica-se a existência de metáforas diagramáticas. O autor observa que a idéia do diagrama confere sentidos à cidade enquanto átomo provido de núcleo, em torno do qual gravitam os elétrons-subúrbios ou as cidades-satélites. Para ele, a persistência deste tipo de metáfora reforça a preocupação em ler a cidade a partir do visual, construindo uma possível leitura da sociedade urbana despedaçada em seus átomos componentes. “Imagem esta revestida com a crítica à cidade transformada pela Revolução Industrial, que é também nomeada como ‘cidade do vício’ e se projeta na metáfora do ‘inferno’ com a qual Benjamin caracteriza a modernidade e seu universo de mercadorias” (Gomes, 1994, p.77).

Além da “cidade do vício”, mencionada por Gomes, Carl Schorske (2000) observa a existência de outras duas avaliações amplas da cidade nos últimos duzentos anos: a “cidade como virtude” e a “cidade para além do bem e do mal”. Segundo ele, estas representações aparecem em pensadores e artistas a partir de uma sucessão temporal. A idéia da cidade como virtude emerge a partir da filosofia iluminista do século XVIII. Esta vertente é representada por autores como Voltaire, Adam Smith e Fichte, que formularam a visão da cidade como virtude civilizada a partir de suas respectivas culturas nacionais. Para Voltaire, por exemplo, a capital inglesa era a Atenas da Europa moderna, provida de virtudes que eram o comércio, a liberdade e a arte. Londres era cidade símbolo da mobilidade social, em contraposição à sociedade hierárquica fixa.

Indústria e prazer: essas duas buscas distinguiam a vida urbana para Voltaire; juntas, elas produziam a civilização. O contraste urbano entre ricos e pobres, longe de ser causa de terror para o *philosophe*, proporcionava a própria base do progresso. Seu modelo de homem rico não era o capitão de indústria, mas o aristocrata perdulário que levava uma vida de ócio na cidade, um verdadeiro do prazer (Schorske, 2000, p.55).

Carl Schorske observa que a idéia da cidade como virtude ainda estava em elaboração no século XVIII quando uma outra começa a emergir: a “cidade como vício”. O autor aponta que a cidade como sede da iniquidade já se encontra colocada pela concepção de moralistas e profetas religiosos desde Sodoma e Gomorra. No entanto, no século XVIII intelectuais começaram a produzir novas críticas. Schorske menciona Oliver Goldsmith, que deplorava a destruição do

campesinato inglês a partir da inserção crescente do capital sobre o campo. Houve correntes intelectuais que reforçavam as dúvidas em relação à cidade como agente civilizador. A racionalidade da cidade planejada, valorizada por Voltaire, por exemplo, para William Blake era como “algemas forjadas pela mente”, observa Schorske (2000, p.60). Segundo o autor, a disseminação da indústria nas primeiras décadas do século XIX fomentou esta idéia de cidade. Para os poetas românticos e os prosadores da escola realista inglesa de 1840, a cidade simbolizava em tijolos e fuligem os crimes sociais da época, crimes estes que preocupavam a *intelligentsia* europeia.

Dois acontecimentos respondem pelo fato de a cidade, no começo do século XIX, se tornar um símbolo estigmatizado desses males sociais. Primeiro, o enorme crescimento da taxa de urbanização e o surgimento da cidade industrial de construção barata dramatizaram as condições urbanas que até então passavam despercebidas. Em segundo lugar, essa transformação negativa da paisagem social ocorreu contra o pano de fundo das expectativas do Iluminismo, de pensamento histórico otimista sobre o progresso e a riqueza da civilização por meio da cidade, tal como vimos em Voltaire, Smith e Fichte. A cidade como símbolo ficou presa na rede psicológica de esperanças frustradas. Sem o quadro deslumbrante da cidade como virtude, herdado do iluminismo, a imagem da cidade como vício dificilmente teria exercido tanta influência sobre a mente europeia (Schorske, 2000, p.61).

A terceira via interpretativa de que nos fala Schorske diz respeito à idéia da “cidade para além do bem e do mal”. Segundo o autor, essa vertente surge a partir de 1850 e representa uma nova maneira de pensar e agir que se estende sobre a consciência do ocidente. Os pioneiros foram Baudelaire e os impressionistas franceses. No campo da filosofia, Nietzsche é o principal pensador. Esta idéia é produzida a partir da reavaliação da cidade possibilitada pelo questionamento da primazia da razão no homem, da estrutura racional da natureza e do próprio sentido da história. “Como virtude e vício, progresso e regresso perderam clareza de sentido, a cidade foi situada para além do bem e do mal”, nos diz Schorske (2000, p.67). O objetivo do novo homem na cultura moderna não seria julgar a cidade do ponto de vista ético, mas experimentá-la em sua plenitude, com suas glórias e horrores, beleza e feiúra, como base da vida moderna. Escreve o autor:

A cidade moderna oferecia um *hic et nunc* eterno, cujo conteúdo era a transitoriedade, mas cuja transitoriedade era permanente. A cidade apresentava uma sucessão de momentos variegados, fugazes, e cada um deles deveria ser saboreado em sua passagem da inexistência ao esquecimento. Para essa visão, a experiência da multidão era fundamental: todos os indivíduos desarraigados, únicos, todos unidos por um momento antes de partirem cada uma para o seu lado (Schorske, 2000, p.67).

Ainda segundo o autor, nenhuma fase destruiu a antecedente. Cada uma delas sobreviveu às fases que a sucederam, porém com vitalidade enfraquecida. “Além disso, à medida que as décadas passam, linhas de pensamento que eram vistas como antitéticas se fundem para formar novos pontos de partida para o pensamento sobre a cidade” (Schorske, 2000, p.54). Os sentidos e as imagens da cidade se modificam no decorrer do tempo porque as representações estão ligadas a contextos históricos e sociais por um movimento de reflexividade, uma vez que “são produzidas no bojo de processos sociais, espelhando diferenças e movimentos da sociedade” (França, 2004, p.19).

Com o desenvolvimento da comunicação de massa a partir da invenção da imprensa no século XV, as representações sobre os diversos fenômenos e acontecimentos da vida social e sobre a cidade, passam a se materializar cada vez mais nos suportes midiáticos⁷. Contemporaneamente, os modernos meios de comunicação, associados às tecnologias da informática, constituem dispositivos fundamentais de materialização e circulação de informações e representações numa escala sem precedentes. A separação entre o espaço e o tempo (Giddens, 1991) trazida pelos meios eletrônicos permite o acesso a mensagens provenientes das mais remotas fontes no espaço de maneira quase instantânea (Thompson, 1998). Antes, porém, da consolidação da comunicação midiática eletrônica, a pintura e os materiais impressos tiveram importância crucial na materialização de representações sobre a cidade e sobre a vida urbana.

⁷ Segundo Vera França (2004), as representações possuem dupla natureza: instauração de sentidos e inscrição material.

1.2. Comunicação e vida urbana.

Do 110º andar do World Trade Center, **ver** Manhattan. Sob a bruma varrida pelo vento, a ilha urbana, mar no meio do mar, acorda os arranha-céus de Wall Street, abaixa-se em Greenwich, levanta de novo as cristas de Midtown, aquieta-se no Central Park e se encapela enfim para lá do Harlem. Ondas de verticais. A gigantesca massa se imobiliza sob o olhar. Ela se modifica em texturologia onde coincidem os extremos da ambição e da degradação, as oposições brutais de raças e estilos, os contrastes entre os prédios criados ontem, agora transformados em latas de lixo, e as irrupções urbanas do dia que barram o espaço. Diferentemente neste ponto de Roma, Nova York nunca soube a arte e envelhecer curtindo todos os passados.

Michel de Certeau

A visão panorâmica do espectador ao direcionar o olhar à cidade de Nova York do alto das hoje não mais existentes torres gêmeas, é vinculada por Michel de Certeau à imagem da cidade nas pinturas medievais e renascentistas. As pinturas “inventavam ao mesmo tempo a visão do alto da cidade e o panorama que ela possibilitava. Essa ficção já transformava o espectador medieval em olho celeste. Fazia deuses”, no diz Certeau (1994, p. 170). Segundo Lucrecia Ferrara (2004), a atmosfera cultural da cidade renascentista foi a matriz da primeira noção clara que se tem da imagem da cidade entendida não como vida, mas como espaço abstrato caracterizado pelo domínio plástico da proporção e da simetria e pela coerência geométrica da perspectiva. A autora menciona o arquiteto renascentista Filippo Brunelleschi, inventor da perspectiva (1420) e ator desse espaço que pensa a cidade como um sistema abstrato, obediente à sintaxe linear do código verbal e da mecânica dos tipos móveis de Gutenberg.

As representações das praças públicas que comparecem na pintura renascentista nos mostram um público confinado nos limites de um raio capaz de, objetivamente, conduzir a visão do ponto de vista ao ponto de fuga e, com equilíbrio e exatidão, fazer coincidir as visões do pintor e do receptor, um ponto de vista ordenador do mundo na medida do homem, centro do universo (Ferrara, 2004:23).

A imagem da cidade pensada e conceituada pela perspectiva se desenvolve e permanece ativa sob domínio do artista enquanto emissor. Segundo Ferrara, esse controle é anterior à imagem e se desenvolve pelo viés da ordem e do método para caracterizar o domínio de uma cultura que tinha como característica a busca da unificação política, social, econômica, territorial e científica. À época, estava colocada a necessidade de reproduzir, na vida e na criação dos homens, a ordem do universo; dominar o espaço e o tempo equivalia-se a dominar o mundo, e para isso a criação humana deveria ser isenta de quaisquer traços de subjetividade. Nas palavras de Renato Cordeiro Gomes, “a visão em perspectiva, centrada, sacramenta a força tranqüilizadora da semelhança. Elimina a diferença pela exaltação da permanência. Neutraliza, assim, a leitura da cidade no seu excesso sem fim, da cidade como um todo impossível” (Gomes, 1994, p.30).

O leitor da cidade implicado na pintura medieval e renascentista (Ferrara, 2004; Certeau, 1994) e no observador de Nova York (Certeau, 1994) experimenta a cidade de um ponto de vista específico. São *voyers* e a percepção urbana que eles são capazes de apreender e comunicar revela o olhar distanciado sobre cidade. “A cidade-panorama é um simulacro teórico (ou seja, visual), em suma, um quadro que tem como condição de possibilidade um esquecimento e um desconhecimento das práticas” (Certeau, 1994, p.171). Neste sentido, o quadro de condições e o olhar à distância constituem entraves que inviabilizam, por exemplo, a leitura da buliçosa vida urbana renascentista, dividida entre o cultivo da terra e a próspera atividade comercial, bases da cidade cosmopolita que se anunciava como caracteriza Lucrecia Ferrara.

A leitura operada pela perspectiva racional e totalizante, que ao observar a cidade do alto não visualiza como vivem seus “praticantes ordinários” (Certeau, 1994), está estreitamente relacionada ao projeto da modernidade que começa a se desenhar no ocidente a partir do Renascimento. Ben Singer (2004) diz de três grandes idéias relacionadas ao termo “modernidade” que têm dominado o pensamento contemporâneo. Enquanto conceito moral e político, a modernidade sugere uma espécie de “desamparo ideológico” de um mundo pós-sagrado e feudal no qual valores e normas são intermitentemente colocados em causa. Como conceito sócio-econômico, ela designa um conjunto de mudanças tecnológicas e sociais que se acentua especialmente no fim do século XIX, tais como

urbanização, proliferação de novas tecnologias e meios de transporte, crescimento populacional e explosão de uma cultura de consumo de massa. O autor diz ainda de um conceito cognitivo, no qual “a modernidade aponta para o surgimento da racionalidade instrumental como a moldura intelectual por meio da qual o mundo é percebido e construído” (Singer, 2001, p. 115).

A lógica da racionalidade instrumental que modela a imagem da cidade na pintura medieval e renascentista é semelhante à que conduz a leitura do urbano operada pelos gêneros cotidianos que proliferaram na Paris do século XIX durante a Monarquia de Julho (1830-1848). Além do cinema, o campo cultural em que a modernidade se concretiza é o da invenção de outros gêneros e estratégias de representação da vida diária (Benjamin, 1991; Cohen, 2004), como as fisiologias de baixo custo, que eram distribuídas nas ruas e forneciam descrições e comentários sobre costumes, tipos sociais e instituições da época. Segundo Margareth Cohen (2004), a representação da vida urbana por estes dispositivos é tornada possível graças à elevação de status do cotidiano, que na modernidade passa a ser digno de atenção representacional. Escreve a autora:

Na França, as transformações sociais presentes na problemática da modernidade começaram a ocorrer em meados do século XIX. A Monarquia de Julho (1830-48) marcou o início dessas transformações, período em que a burguesia passou a exercer dominação cultural, política e econômica. A gênese da modernidade caracteriza-se pela concepção do cotidiano como prática. Caracteriza-se, ainda, pela conceituação do cotidiano, o reconhecimento da vida diária como um objeto válido de investigação científica (Cohen, 2004, p.260).

Se o olho totalizador dos pintores renascentistas dava a ver uma imagem macro e geométrica da cidade, que buscava conter, no âmbito da representação, os ritmos da vida urbana na época, o olhar de quem narra a Paris da Monarquia de Julho introduz na cena elementos anteriormente não visibilizados. Como o cotidiano passa a ser objeto de atenção representacional, o que se percebe é um olhar totalizador de outra ordem, mais atento ao micro, ao detalhe e ao ritmo da vida na cidade. “Ao mesmo tempo, contudo, o texto panorâmico não se contenta em classificar a cidade do alto. Em vez disso, ele desce para vivenciar, de modo não sistemático, os interstícios da urbe” (Cohen, 2004, p.273). As esquetes descritivas da vida parisiense (e coletâneas) e as fisiologias, por Walter Benjamin

(1991) denominadas “literatura panorâmica”, eram produzidas por diversos autores que procuravam fornecer relatos e imagens da vida urbana da época, seus tempos e modos de vida dos cidadãos, fosse eles anônimos ou ilustres.

Os detalhes da vida cotidiana constituíam elemento central para as descrições apresentadas nos textos panorâmicos da prática social contemporânea. Desde o dono de mercearia e da moça da classe trabalhadora que abrem *Les Français peints par eux-mêmes* até a descrição da imprensa diária em *La Grande ville*, de vinhetas sobre a forma de os parisienses se cumprimentarem em *Le Diable à Paris* passando por comentários acerca de um dos objetos mais triviais do dia-a-dia urbano, o guarda-chuva, no capítulo de *Le Livre des cent-et-um* intitulado *O burguês parisiense*, esses volumes estão repletos de materiais pertencentes ao tecido desarmônico formador da experiência do dia-a-dia parisiense (Cohen, 2004, p.262).

Margareth Cohen observa que, à semelhança das emergentes Ciências Sociais no século XIX, o propósito do texto panorâmico é oferecer uma visão geral e objetiva dos fenômenos que constituem a experiência cotidiana da cidade. Segundo ela, este propósito pode ser denominado representação panóptica, numa referência à figura visual de Bentham, de que nos fala Michel Foucault. O olhar panóptico do texto panorâmico direcionava-se às pessoas, lugares, hábitos, costumes, peculiaridades de comportamento e memórias e lançava mão de mecanismos panópticos de descrição e classificação. De acordo com a autora, além de oferecer informações objetivas sobre a vida parisiense da época, a atenção do texto panorâmico aos detalhes funciona como um recurso retórico relacionado ao que Roland Barthes denomina “efeito de real”⁸. Ao atribuir textura aos

⁸ No artigo *O efeito de real*, Barthes discute a inclusão de elementos na narrativa que façam parecer ou simular o real. O autor menciona passagens de duas obras para ilustrar a problemática. Na primeira delas – “Un coeur simple”, *Trois Contes* – ele cita a parte da obra em que Flaubert, descrevendo a sala onde se encontra a senhora Aubain, patroa de Felicite, relata: “um velho piano suportava, sob um barômetro, um monte piramidal de caixas” (2004, p. 181). Na outra – *Histoire de France, La Révolution* – “quando Michelet, contando a morte de Charlotte Corday e relatando que, na prisão, antes de o carrasco chegar, recebeu a visita de um pintor que lhe fez o retrato, acaba por dizer que *ao cabo de hora e meia batem suavemente à pequena porta que estava atrás dela*”. Segundo Barthes, estes e muitos outros autores produzem notações que a análise estrutural, ocupada em extrair e sistematizar grandes articulações da narrativa, tem deixado de parte, por excluir do inventário todos os pormenores considerados “supérfluos”. “Barthes chama a atenção para o fato de que, na lógica de uma análise estrutural, os referidos elementos podem parecer estranhos, visto não apresentarem uma relação direta com a seqüência dos acontecimentos, podendo parecer até mesmo *supérfluos ou soltos*” (Dalmonte, 2008, p.42). Segundo Dalmonte, a ilusão referencial ou a simulação de ancoragem do real que caracterizam alguns textos (os jornalísticos, por exemplo), possibilitam envolver o fato narrado numa aura de realidade, assegurada por elementos que indicam ligação entre aquilo que é relatado e sua configuração, na forma da narrativa. Como resultado, tem-se a ilusão de estar diante do real.

aspectos micro da vida em Paris, Cohen observa que estes textos buscavam transmitir uma noção da densidade da experiência cotidiana e da complexidade do viver na cidade. Além do cotidiano urbano, o olhar panorâmico incidia a todo o tempo sobre os espaços da cidade. Escreve Cohen:

O tratamento dado ao espaço pelo gênero panorâmico funciona de modo semelhante ao reservado a objetos e detalhes do cotidiano. Os textos panorâmicos mapeiam os contornos da Paris da época com grande precisão, e esta precisão fornece informações 'reais' sobre a vida parisiense do dia-a-dia. Além disso, a ênfase no posicionamento exato desses textos em um espaço verificável do ponto de vista referencial constitui um recurso teórico. O fato de que todos os textos panorâmicos representam um único espaço geográfico também contribui para seu efeito de realidade – Paris faz-se recorrente como um objeto estável que passa pela variação textual. Acrescente-se que a existência desse objeto é passível de verificação pelo leitor. Paris é um lugar consagrado para se visitar, sendo representada com frequência em outros gêneros que almejam a exatidão referencial (Cohen, 2004, p.264).

Margareth Cohen apresenta outras características dos textos panorâmicos que são importantes para percebermos a forma como estes liam a Paris do século XIX. Em relação à pretensa cientificidade, os textos panorâmicos destacam um conhecimento sobre a cidade que os estruturalistas denominariam “parisienema”, ou seja, uma unidade mínima distintiva da vida parisiense. Segundo a autora, essa unidade é apresentada a partir do olhar de um único narrador. “A micronarrativa é um índice textual das ambições científicas do texto panorâmico” (Cohen, 2004, p.265). Os textos pretendiam concentrar o máximo de informação em um mínimo de tempo e espaço. Outra característica é a variedade de gêneros narrativos e também de autores que deram contribuições à literatura panorâmica. Em relação aos gêneros, eles variavam de uma descrição física e moral detalhada sobre o dono de uma mercearia por um “narrador objetivo” até um enredo ficcional sobre uma dama da alta sociedade, conforme exemplificado por Cohen (2004, p.265) a partir da obra *Les Français peints par eux-mêmes*.

A já mencionada variedade de autores constitui elemento distintivo do gênero panorâmico em relação aos textos anteriores sobre Paris. Cohen observa que os editores dos textos relacionavam esta variedade de autores e gêneros aos objetivos panópticos; esta seria necessária para abarcar a complexidade da vida

urbana da época. A introdução da obra *Le Livre des cent-et-un* revela esta realidade por demasiado complexa.

Que escritor poderia ser o bastante para essa Paris múltipla e tricolor? Quem seria o bastante para essas pequenas graças, essas fúrias exasperadas, essas paixões violentas? Paixões de idosos, paixões de moços, paixões de mulheres, paixões de heróis. Paris treme, Paris ameaça, Paris conclama às armas, Paris quer ir à guerra, Paris quer ficar tranqüila, Paris dá gargalhadas, Paris chora e soluça, Paris de centro, Paris extrema-direita, Paris extrema-esquerda; que escritor desejaria ter esse monstro nas mãos? (*Le Livre des cent-et-un* citado por Cohen, 2004, p.266).

No entanto, segundo a autora nem sempre os traços do texto panorâmico reforçam seu projeto panóptico. O fato de ele ser produzido por muitos autores às vezes surte efeito negativo relacionado às suas pretensões de autoridade social, mas ao mesmo tempo as promove. A autora argumenta que a heterogeneralidade acentua a complexidade introduzida pela falta de um ponto de vista que seja capaz de produzir uma autoridade. Ao misturar gêneros, o texto panorâmico produz posições amplamente divergentes em relação à realidade da época.

O retrato físico-moral de um determinado tipo apresenta a realidade social mediante uma transcrição objetiva; a novela constitui uma realidade maior, recorrendo ao mais fiel dos espelhos para gerar a verossimilhança; a descrição satírica exagera a realidade social; o poema a glorifica; os textos de *flânerie* unem a realidade social à fantasia, especulações e pensamentos espontâneos, sem nenhum tipo de filtro ou sujeito (Cohen, 2004, p.268).

O resultado dessa mistura, segundo Margareth Cohen, é que as práticas narrativas dos textos panorâmicos geram baixa estabilidade referencial. Em meio a esta anarquia representacional, o leitor deve tomar suas próprias decisões a partir de seus critérios de escolha. Neste sentido, ao invés de oferecer uma perspectiva segura, que em tese seria viabilizada por suas pretensões panópticas e seu ideal de objetividade, o texto panorâmico arrasta o leitor para o que Lukács denominou “anarquia da meia-luz do cotidiano” (Lukács citado por Cohen, 2004, p.268). Segundo a autora, o leitor é lançado “em um lusco-fusco epistemológico, um estado em que o conhecimento objetivo, a experiência exteriormente verificável,

ficções socialmente sancionadas e uma projeção individual fantasmática interagem de modo instável e desordenado” (Cohen, 2004, p.268).

Outra característica da literatura panorâmica é que a imagem é um veículo de homogeneização e não de disjunção de sentidos. Ou seja, os sentidos que ela pretende produzir no leitor estão estreitamente vinculados aos textos verbais, não atuando a imagem como um recurso contradiscursivo. Segundo Cohen, as diferenças estilísticas entre as imagens são mínimas, por duas razões fundamentais. Por um lado, um só artista ou uma pequena seleção deles é responsável por produzir todas ou a maior parte das imagens; ou então as imagens são de autoria de artistas anônimos que silenciam suas diferenças de estilos. Escreve a autora:

O contraste existente entre a diversidade textual e imagética do gênero panorâmico contribui para gerar um efeito específico no modo de leitura: as imagens intervêm na economia textual em que aparecem. Proporcionando uma forma estável de representação simbólica nos termos da diferença autoral e códigos textuais heterogênicos, as imagens ajudam a unificar textos multifacetados e tricolores em um todo panorâmico. A presença da imagem como um nivelador em meio à diversidade autoral, heteroglossia social e heterogeneralidade textual é um traço característico do gênero panorâmico (Cohen, 2004, p.277).

1.3. Modernização e as transformações na experiência urbana moderna.

Ao representar o cotidiano de Paris durante a Monarquia de Julho, os narradores buscavam comunicar a experiência de se viver na cidade à época. Naquele contexto, não somente a capital francesa, mas várias cidades do mundo ocidental passavam por um forte processo de urbanização e modernização, processo que se acentua com a Revolução Científica de 1870. Segundo Nicolau Sevcenko (2001), a partir da segunda metade do século XIX e no decorrer do século XX, as transformações tecnológicas se tornaram elemento cada vez mais significativo na definição das mudanças históricas e também influenciaram os modos de percepção dos habitantes da cidade. Segundo o autor:

Esses dois novos fatores associados – a aceleração dos ritmos do cotidiano, em consonância com a invasão dos implementos tecnológicos, e 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 concentrar, como era o hábito tradicional, sobre objetos e contextos estáticos (Sevcenko, 2001, p.65).

Este processo de “modernização da experiência” (Ferraz, 2004) diz de uma quarta definição da modernidade, que se acresce àquelas já mencionadas por Ben Singer. É o próprio Singer quem diz desta outra definição a partir do pensamento de teóricos como Walter Benjamin, Georg Simmel e Siegfried Kracauer. Segundo ele, estes autores se concentraram numa “concepção neurológica da modernidade” e enfatizaram os modos como estas mudanças afetaram a experiência dos indivíduos. “Eles afirmavam que a modernidade também tem que ser entendida como um registro da experiência subjetiva fundamentalmente distinto, caracterizado pelos choques físicos e perceptivos do ambiente urbano moderno” (Singer, 2004, p.116).

Ben Singer observa que a modernidade implicou um mundo fenomenal marcadamente mais rápido, caótico e fragmentário do que o precedente, assertiva com a qual concorda Anthony Giddens. Segundo o sociólogo inglês, “tanto em sua extensionalidade quanto em sua intensionalidade, as transformações envolvidas na modernidade são mais profundas que a maioria dos tipos de mudança característicos dos períodos precedentes” (Giddens, 1991, p.14). Devido à turbulência da metrópole moderna, caracterizada pela intensificação dos fluxos de pessoas, veículos e proliferação de mensagens visuais (outdoors, painéis, letreiros luminosos), o indivíduo metropolitano defrontou-se com um bombardeio de estímulos e choques nunca antes experimentados⁹.

⁹ Segundo o filósofo Georg Simmel (1987), para preservar sua autonomia o indivíduo metropolitano desenvolve o que ele denomina atitude *blasé*, caracterizada por uma espécie de indiferença diante da pluralidade de elementos físicos, sonoros e especialmente visuais que a ele se apresentam. Para o autor, a essência da atitude blasé “(...) consiste no embotamento do poder de discriminar. Isto não significa que os objetos não sejam percebidos, como é o caso dos débeis mentais, mas antes que o significado e valores diferenciais das coisas, e daí as próprias coisas, são experimentados como destituídos de substância” (Simmel, 1987, p.16).

Em meio a este ambiente de sensações fugazes e diante do caráter efêmero da modernidade, críticos e filósofos procuravam identificar a possibilidade de se experimentar um “instante”, conforme observa Leo Charney associando-o à experiência cinematográfica. Segundo o autor, naquele contexto esta experimentação significou sentir sua presença, vivenciá-lo por completo. “O instante existe na medida em que o indivíduo experimenta uma sensação imediata e tangível. Essa sensação é tão intensa, tão fortemente sentida, que esvaece assim que é sentida pela primeira vez” (Charney, 2004, p.317).

É a partir deste referencial teórico, caracterizado pelo processo de metropolização, superestimulação dos sentidos, modificações na percepção humana, busca pela fixação do *instante* e surgimento de novas tecnologias que Renato Cordeiro Gomes (2007) direciona o olhar para o jornalismo impresso carioca no início do século XX e o diálogo que ele trava com o cinema. Na época o Rio de Janeiro passava por um forte processo de modernização a partir do projeto Republicano. Era um momento em que a imprensa do país também se modernizava e novos jornais passaram a habitar o cotidiano carioca. Um dos objetos de estudo eleitos pelo autor é a crônica de João do Rio, cuja coluna *Cinematographo*, publicada no jornal *Gazeta de Notícias*, revela a influência do cinema no discurso do gênero que procurava fixar o *instante* da capital em processo de modernização¹⁰.

Renato Gomes observa que João do Rio marca sua escrita com as novas técnicas do jornalismo impresso e ilustrado, bem como do *cinematographo* que chega ao Brasil na primeira década do século XX, juntamente com o automóvel. A velocidade no processo de urbanização da cidade, associada às modernas tecnologias, tornaram-se não somente conteúdo para a crônica deste autor, como também condicionaram a forma de sua escrita. Esta se torna mais ágil e sintética, caracterizando-se também pela busca da instauração do novo e fixação do *instante* (Gomes, 2007, p.03). A partir de uma perspectiva otimista e mesmo de encantamento diante dos aparatos técnicos modernos, João do Rio se orgulhava de ser testemunha daquele tempo de mudanças rápidas e de vida vertiginosa. De modo semelhante aos gêneros que comunicavam a vida na Paris do século XIX, a

¹⁰ A partir da mesma analogia com o cinema, o autor destaca o relato de viagem a cidades européias que Alcântara Machado escreveu para o *Jornal do Comércio de São Paulo*, em 1925.

crônica deste jornalista-escritor direcionava o olhar aos espaços e personagens da capital, para “a cidade inteira, uma torrente humana – que apenas deixa indicados os gestos e passa leve sem deixar marcas, passa sem se deixar penetrar” (Rio citado por Gomes, 2007, p.05).

Se em fins do século XIX e início do século XX o jornalismo impresso e o cinema eram os principais meios de comunicação a registrar a vida urbana, contemporaneamente outros veículos comunicativos como o rádio, a televisão e a internet merecem ser destacados. A mediação operada por estes meios eletrônicos nos possibilita outras formas de acesso às cidades e novos modos de experimentar o urbano.

1.4. Os meios eletrônicos e a experiência contemporânea da cidade.

Segundo Angela Prysthon (2005), pensar a cidade na cultura contemporânea implica lê-la como parte integrante de um sistema comunicacional. No sentido em que nos propõe a autora, a análise do urbano deve contemplar não apenas as materialidades a partir das quais as cidades são construídas – os cimentos, prédios, vias urbanas, as pedras e edifícios – mas também as maneiras como as cidades são representadas. Neste cenário, as indústrias da cultura são elementos significativos na constituição do urbano.

A construção imaginária da cidade produzida pelas indústrias culturais é constituída e constitui-se a partir de um permanente diálogo com o cidadão, que contrasta sua experiência real e cotidiana com a versão midiática. Os habitantes da cidade negociam as leituras e propostas urbanas que a mídia oferece através da reconstrução constante de espaços imaginários. A cidade é um grande cenário de imagens e de linguagens, uma esfera intercambiante de fronteiras de sentidos. A cidade é um sistema de interação comunicativa entre os atores sociais, responsáveis pela produção de uma cultura e simbologias urbanas. Estudá-la sobre o ponto de vista comunicativo é descrever e interpretar a história e os cenários urbano e periférico, é pensar o papel da cidade através da leitura do espaço e suas representações como parte integrante de um sistema comunicacional (Prysthon, 2006, p.07).

Ao contrário da cidade antiga, fechada e vigiada para defender-se das ameaças internas e externas, a cidade contemporânea se caracteriza pela velocidade da circulação (Rolnik, 1988). Os fluxos cotidianos de pessoas,

mercadorias, meios de transporte e capital, de certo modo, ultrapassam as fronteiras dos territórios nacionais. Este contexto é também caracterizado pela intensidade da produção, circulação e consumo de informações, especialmente aquelas oriundas dos meios eletrônicos como a TV e a internet. Estes meios são mecanismos privilegiados na disseminação de notícias e imagens sobre os mais diversos acontecimentos da vida social, muitas vezes em escala planetária. A partir das emissões de conteúdos por estas redes, as cidades audiovisuais são cotidianamente construídas e ofertadas aos indivíduos e grupos espalhados pelo mundo.

Sob certo ponto de vista, a experiência contemporânea da cidade torna-se cada vez mais uma experiência midiática¹¹. Segundo Célia Romea Castro, se nas sociedades orais os provérbios tiveram uma importância significativa para comunicar informações, crônicas e lendas sobre os espaços urbanos, nas sociedades alfabetizadas a função dos textos escritos foi e ainda é indubitável. Para ela, contemporaneamente a comunicação midiática audiovisual ganha destaque e contribui para apresentar e recriar cidades próximas ou distantes. “O cinema e a televisão impulsionaram a formação de um imaginário coletivo durante o século XX e agora no século XXI; a televisão incide, com sua poderosa cotidianidade, no desenvolvimento de uma memória coletiva, apresentando realidades, mas também forjando estereótipos” (Castro, 2006, p. 18).

No artigo *Cidade, Comunicação e Cultura*, Fernando Resende (2005) observa que a chegada dos meios eletrônicos de comunicação reconfigura a tradicional noção de espaço público, o que contribui para redesenhar as cidades. Reconfigura porque passamos a nos relacionar mediados por máquinas que além de nos transportarem de um lugar a outro, conforme a experiência da internet possibilita, constroem em nós a ilusão do próximo, do encontro que antes

¹¹ Conceber a importância cada vez maior da mídia (especialmente das redes eletrônicas) no desenho das cidades contemporâneas não significa desconsiderar as demais formas de experiência urbana. Concordamos com Antunes e Vaz (2006) que apesar de tomarem como postulado que as práticas discursivas constituídas em torno da mídia estão arraigadas na cultura ocidental e que os processos sociais são cada vez mais midiáticos, não corroboram “a idéia de que a mídia engolfa totalmente a experiência social. A mídia não diz sozinha da comunicação e tampouco da vida social” (Antunes e Vaz, 2006, p.43). Em nosso cotidiano continuamos a tomar em contato com outras modalidades de experimentação do urbano, possibilitadas pelos traçados a pé por ruas e avenidas, pelos trajetos de carro, pela visita aos espaços públicos como praças e parques. Portanto, no sentido que propomos, os materiais audiovisuais constituem uma modalidade privilegiada de representação do urbano, mas não o único. E por meio destes materiais podemos delinear um conjunto de representações acerca das cidades e os sujeitos que nelas habitam.

aconteciam no espaço físico da praça. No sentido proposto pelo autor, o espaço público passa a ser da ordem do mediado, daquilo que é construído pela mídia. Neste cenário, a mídia passa a ser instância cada vez mais responsável pela construção e reconstrução dos imaginários urbanos. Escreve Gastal.

Os imaginários permitem a construção de novos espaços, mas, também, de novos tempos. Se esses imaginários, num primeiro momento, povoam os meios de comunicação e os corações e mentes dos consumidores, a realidade se ocupará de incorporá-los e materializá-los. Como o olhar é, agora, o sentido hegemônico, a materialização dos imaginários será, fundamentalmente, na forma de imagens: a cultura da imagem sobrepondo-se à cultura da palavra (Gastal, 2006, p.212).

A experiência contemporânea da cidade via meios eletrônicos é também problematizada por estudiosos como Paul Virilio (1993). Para Virilio, na contemporaneidade a via de acesso à cidade deixa de ser a porta ou um arco do triunfo para transformar-se num sistema de audiência eletrônica em que os usuários da cidade são menos os habitantes residentes do que os interlocutores em trânsito permanente. Segundo o autor, desde o cercado original a noção de limite da cidade vem sofrendo transformações, das quais a última é a interface. Ele argumenta que se a metrópole possui ainda uma localização geográfica, esta não se confunde mais com a ruptura cidade/campo e menos ainda com a oposição centro/periferia. O desenvolvimento dos meios de transporte e das telecomunicações operou a dissolução de fronteiras espaciais e as distâncias temporais.

(...) com a interface da tela (computador, televisão, teleconferência...) o que até então se encontrava privado de espessura – a superfície de inscrição – passa a existir enquanto distância, profundidade de campo de uma representação nova, de uma visibilidade sem face a face, na qual desaparece e se apaga a antiga confrontação de ruas e avenidas: o que se apaga aqui é a diferença de posição, com o que isto supõe, com o passar do tempo, em termos de fusão e confusão. *Privado de limites objetivos, o elemento arquitetônico passa a estar à deriva, a flutuar em um éter eletrônico desprovido de dimensões espaciais, mas inscrito na temporalidade única de uma difusão instantânea* (Virilio, 1993, p.22).

O argumento de Virilio é reforçado por autores como Yvana Fehine (2006) e Angela Prysthon (2005, 2006). Também para elas é cada vez mais a

partir de interfaces como a tela do computador e da televisão que se acessa a cidade. “As representações da cidade, e mais especificamente as que são mediadas pela tecnologia, convertem-se no fulcro central da vida urbana”, nos diz Prysthon (2005, p.103). Segundo Yvana Fechine, a eliminação das distâncias operada pela mídia eletrônica suprimiu os deslocamentos e dispensou a interação face a face; a interface da tela permitiu ao homem romper com as noções de superfície e com os limites que historicamente definiram as cidades. A partir do pensamento de Virilio, Fechine observa que com a desterritorialização possibilitada pelo “espaço-tempo ótico-eletrônico”, a cidade tem seu estatuto redefinido. Passa a ser, sobretudo, uma experiência de mediação – telecidade ou videocidade.

Estas modificações nas formas de sociabilidade operadas pelos meios de comunicação e tecnologias são recorrentes no decorrer da história. Referenciada em Meyrowitz, Yvana Fechine argumenta que do telégrafo à internet, passando pelo telefone e pela TV, todos os meios contribuíram para uma “dissociação progressiva entre o lugar físico, o lugar social e o lugar semiótico” (Fechine, 2006, p.38). Já com a invenção do telefone o homem criou um protótipo de ciberespaço ao forjar uma nova instância de encontro pela comunicação (Lemos citado por Fechine, 2006, p.38). Segundo a autora, a televisão e o rádio também criaram, a partir de estratégias discursivas específicas, novas formas de sociabilidade.

Se a concepção de espaço esteve historicamente associada à configuração de um lugar, este lugar é (re) apresentado agora na interface da tela sob um regime da temporalidade próprio ao que é eletrônico, ao que só possui existência enquanto duração – duração forjada pela velocidade e pela luz (eletricidade). O espaço urbano – que sempre foi influenciado pelo tempo (horários, semana, feriados) – passa então a ser percebido prioritariamente no e como tempo (Fechine, 2006, p.38).

Pensadores como Martín-Barbero (2004) também atribuem relevância aos meios de comunicação eletrônicos como forma de acesso às cidades, especialmente tendo em vista a experiência latino-americana. Segundo ele, os desequilíbrios gerados por uma urbanização irreal são de certa forma compensados pela eficácia comunicacional de meios como o rádio e a televisão. Estes atuam como dispositivos comunicativos capazes de oferecer formas de

resistência às populações marginalizadas, estabelecendo vínculos comuns às maiorias. Para o autor, o que constitui a vitalidade desta *cidade virtual* que se forma a partir dos fluxos da informática e das imagens televisivas não é o poder destas tecnologias, mas sim sua capacidade de aprofundar as contradições da sociedade. “Existe um evidente desnível de vitalidade entre o território real e o proposto pelos *massmedia*. A possibilidade de desequilíbrios não deriva do excesso de vitalidade da mídia, mas sim da débil, confusa e estancada relação entre os cidadãos do território real”, afirma F. Colombo (citado por Martín-Barbero, 2004, p.294).

O pesquisador mexicano Néstor Garcia Canclini (2002) nos apresenta argumentos que se alinham ao pensamento de Martín-Barbero. Para o autor, a partir da segunda metade do século XX, quando a concentração demográfica e a expansão territorial das megacidades debilitam as conexões entre as suas partes, ao mesmo tempo em que as redes comunicacionais levam informação e entretenimento aos domicílios, os usos da cidade são reorganizados. A desordenada explosão rumo às periferias, que faz com que os habitantes percam os sentidos do território, é “equilibrada” pelos relatos dos meios de comunicação sobre os fatos ocorridos nos lugares mais distantes da cidade.

Do passeio do flâneur que reunia informações sobre a cidade para depois transferi-las às crônicas literárias e jornalísticas, passamos, em cinquenta anos, ao helicóptero que sobrevoa a cidade e oferece a cada manhã, através da tela do televisor e das vozes do rádio, o panorama de uma megalópole vista em conjunto, sua unidade recomposta por quem vigia e nos informa. Os desequilíbrios e incertezas engendrados pela urbanização que desurbaniza, por sua expansão irracional e especulativa, parecem ser recompensados pela eficiência tecnológica das redes de comunicação (Canclini, 2002, p.41).

A partir de referência a C. Olalquiaga, Martín-Barbero observa que nas sociedades latino-americanas incompletas estão acumulados diversos tempos da sensibilidade, nas quais a estética do audiovisual encontra cumplicidades nas oralidades culturais das maiorias. A cidade é caracterizada por uma “heterogeneidade simbólica” e por uma inabarcabilidade, cuja expressão mais concreta se encontra nas mudanças nas formas de experimentar o território e viver a identidade. Para o autor, estas mudanças:

(...) se acham, se não determinadas, ao menos fortemente associadas às transformações tecnoperceptivas da comunicação, ao movimento de desterritorialização e internacionalização dos mundos simbólicos e ao deslocamento de fronteiras entre tradições e modernidade, entre o local e o global, entre cultura letrada e cultura audiovisual. Na investigação sobre esses modos de estar juntos aparecem em primeiro plano as transformações da sensibilidade que produzem os acelerados processos de modernização urbana e os cenários de comunicação que, em seus fluxos e fragmentações, conexões e redes, constroem a cidade virtual (Martín-Barbero, 2004, p.279).

1.5. A cidade na TV, a TV na cidade.

A televisão possui lugar privilegiado na experiência de comunicação eletrônica no Brasil, apesar da relevância de canais de comunicação como o rádio e o crescimento constante do número de usuários de internet. Praticamente a totalidade dos lares dispõe de ao menos um aparelho de TV¹², o que não significa, como observa Sandra Reimão (2000), que os moradores das casas sem televisor não assistam TV. Muitas cidades pequenas e comunidades financeiramente menos favorecidas possuem aparelhos televisores em praças e prédios públicos, de modo que aqueles que não podem comprar o próprio aparelho têm possibilidade de acesso. Nas classes mais altas é comum a existência de mais de um aparelho por domicílio. Segundo informações do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), publicadas no jornal *O Globo*¹³, entre 2004 e 2006, beneficiários de programas sociais do governo federal como o *Bolsa Família*, adquiriram 2.154.955 novos aparelhos televisores. O número supera todas as demais aquisições de bens de consumo como o rádio (1.592.369), computadores (199.044), e outros bens.

Segundo Vera França (2006), mais do que qualquer outro meio a televisão é responsável pela disseminação e partilhamento de códigos, referências, representações e pelo estabelecimento de uma pauta de atenção. Ela sintoniza a todos numa agenda coletiva: copa do mundo, olimpíadas, catástrofes mundiais, momentos fortes da programação como o último capítulo de telenovelas ou

¹² Segundo pesquisa do IBGE, publicada pelo jornal *O Globo* em 29 de março de 2008 (p. 20) – no ano de 2006, 93,5% dos domicílios no Brasil possuía pelo menos um aparelho de TV. Em 2001, este número era de 89,1%.

¹³ Jornal *O Globo* (29/03/2008), pág. 20.

paredão de um personagem de sucesso em programas como *Big Brother*. Para a autora, a inserção da TV na sociedade é polivalente:

(...) a televisão é um veículo de informação e de socialização, estabelecendo um repertório coletivo (tanto no que diz respeito a temas como vocabulário, formas expressivas, representações e imagens) e estendendo o mundo comum. (...) Inserida na rotina da vida cotidiana, e prioritariamente no lar, ela preenche o espaço doméstico como possibilidade de lazer e descanso: a televisão distrai, descansa, alivia as tensões do trabalho e das diversas relações (França, 2006:25).

Na opinião de Gilles Lipovetsky (2004), ao funcionar como uma “comunicação sem resposta”, a TV é objeto privilegiado da conversação entre amigos e familiares. Daniel Piza apresenta argumento semelhante. Segundo o autor, a TV configura-se enquanto instância de mediação de parte significativa de nossas relações sociais. “Senta-se em família diante dela como os primitivos sentavam ao redor da fogueira. O convívio humano direto não foi abolido e não perdeu seu poder maior de consequência sobre a vida de cada um” (Piza, 2002:13). Segundo Elisabeth Bastos Duarte, “a televisão vem significando para o homem comum contemporâneo a incrível e, muitas vezes, única possibilidade de participação de um tempo histórico, de acesso às mais diversas experiências de realidade, informação, comunicação” (Duarte, 2004:11).

No Brasil e no mundo a televisão nasce no contexto urbano, de modo que há sentido em dizermos que a televisão é urbana e que parcela significativa da experiência contemporânea sobre o urbano é mediada pela tela da TV. “A cidade de hoje é mais uma experiência da televisão ou da internet”, nos diz o Armando Silva (2002, p.03). Deste modo, partimos do pressuposto teórico e empírico de que a televisão cumpre um “papel histórico na encenação do urbano” (Fechine, 2006, p.39). É especialmente sobre o território das cidades que incide o olhar televisivo, na captura das imagens de maior impacto, das cenas mais chocantes e fantásticas, na busca do grotesco que irrompe na superfície do urbano e também do rotineiro e do comum. A cidade está inserida nas narrativas publicitárias, nos programas de entretenimento e nos telejornais. De modo análogo, a TV está inserida no cotidiano da cidade. Ela integra dia-a-dia urbano ao estar disposta nas vitrines das lojas, nos automóveis e lanchonetes que ao fim do dia ficam lotadas de pessoas a dividir a atenção entre o sanduíche, a bebida e a tela da TV.

...a ação midiática é capaz de agendar as rotinas, sinalizando o tempo das práticas comuns: o noticiário radiofônico matutino marcando o interstício entre o acordar e o sair para o trabalho ou a grade da programação televisiva, que organiza os tempos domésticos que cronometram a duração das atividades diárias. Isso significa que as interações midiáticas são também experiências cotidianas (Bretas, 2006: 38).

A televisão conecta os telespectadores aos acontecimentos do Brasil e do mundo. É muitas vezes a partir de nossas próprias casas que acessamos o que acontece nas cidades em que vivemos e naquelas distantes. É por intermédio da tela da TV que vivenciamos grandes acontecimentos, acompanhamos a política partidária no país, as guerras no Oriente Médio, os conflitos entre traficantes nos complexos de favelas do Rio de Janeiro ou os atentados terroristas contra as torres gêmeas nos Estados Unidos. Paul Virilio menciona que na década de 1980, quando Ted Turner decide criar em Atlanta a *Cable News Network*, uma cadeia de TV de transmissão ao vivo 24 horas por dia, ele transforma o apartamento de seus assinantes em uma espécie de “central dos acontecimentos mundiais”. É neste sentido que Virilio nos diz que a partir dos meios instantâneos de comunicação (satélite, TV, cabos de fibra ótica, telemática...) “tudo chega sem que seja preciso partir” (Virilio, 1993, p.11).

Na cidade disseminada e impossível de ser abarcada, só o meio possibilita uma experiência-simulacro da cidade global: é na televisão que a câmera do helicóptero nos permite alcançar uma imagem da densidade do tráfego nas avenidas ou da vastidão e desolação dos bairros de invasão; é na TV ou no rádio que, cotidianamente, nos conectamos com o que, na cidade em que vivemos, sucede e nos diz respeito, por mais longe que estejamos de tudo (...) (Martín-Barbero, 2004, 293).

A partir do pensamento de Walter Benjamin, Martín-Barbero diz da reconfiguração da sociabilidade que se opera a partir da televisão. O autor argumenta que se para Benjamin, diante da *dispersão* e da *imagem múltipla* que ligavam “as modificações do aparelho perceptivo do transeunte no tráfego da grande urbe” (Benjamin citado por Martín-Barbero, 2004, p.298) com a experiência do cinema, os dispositivos que agora ligam a estrutura comunicativa da televisão com a cidade são outros, a saber, *fragmentação* e *fluxo*. Enquanto o cinema produzia a “experiência da multidão”, pois era desta forma que os

cidadãos exerciam o direito à cidade, contemporaneamente a televisão cataliza a experiência doméstica; é da própria casa que as pessoas exercem cotidianamente a participação na cidade. A fragmentação de que nos fala o autor não diz respeito à forma do relato televisivo, mas à “desagregação social, à atomização que a privatização que a experiência televisiva consagra” (Martín-Barbero, 2004, p.298). Complementa Fechine.

É sincronizando com o ‘passar do tempo’ do meu cotidiano com o de grupos sociais mais amplos que a TV instaura um sentido de ‘estar com’ que se manifesta unicamente na co-presença que essa similaridade da programação (todos vendo a mesma coisa) e essa simultaneidade da sua transmissão (ao mesmo tempo) propiciam. Estamos, assim, frente a um espaço que se manifesta apenas como uma presença operada pela mediação tecnológica, responsável por novos regimes de interação na vida urbana contemporânea. É nesse lugar construído pelos meios, e em particular pela TV, que se dá hoje preferencialmente nossa experiência urbana (Fechine, 2006: 41).

1.6. O telejornalismo e a cidade.

O telejornalismo cumpre papel relevante na experiência de comunicação televisiva em nosso país. “O jornalismo televisivo, no Brasil, é a principal fonte de conhecimento dos acontecimentos sociais (...)”, no diz Beatriz Becker (2007, p.168). Percentual significativo dos cidadãos que aqui vivem tem acesso às informações locais, nacionais e internacionais via mediação operada por este gênero informativo. Pesquisa recente conduzida pela agência de notícias Reuters, Rede Britânica BBC e Media Centre Poll da Globescan, realizada em dez países, reforça a centralidade e importância da TV na experiência nacional. De acordo com o estudo, os brasileiros acreditam mais na mídia do que no governo¹⁴. Neste contexto, o campo do jornalismo ocupa lugar de destaque como a principal fonte de informação para 56% dos entrevistados, constituindo-se enquanto instância privilegiada de mediação entre os acontecimentos cotidianos e os indivíduos e grupos da sociedade. Para Beatriz Becker,

¹⁴ CORREIA, João Carlos e VIZEU, Alfredo. “A construção do real no telejornalismo: do lugar de segurança ao lugar de referência”. In: VIZEU, Alfredo (Org). *A Sociedade do Telejornalismo*. Petrópolis: Vozes, 2008.

(...) o telejornalismo funciona como experiência única, cotidiana e coletiva, de representação e construção da realidade, refletindo e interferindo na expressão da (s) identidade (s) nacional (is). O telejornal é o produto de informação de maior impacto na atualidade. Pelo telejornal, a TV cria e procura dar visibilidade a uma experiência coletiva de nação. É um espaço importante de construção de sentidos do nacional como um ritual diário (Becker, 2004, p.16).

De acordo com Alfred Schutz (citado por Correia e Vizeu, 2008), a televisão se configura como uma espécie de lugar de estabilidade frente a um mundo caótico, inseguro. Segundo Schutz, “os telejornais funcionariam como uma *janela* para a realidade, mostrando que o mundo circundante existe, está lá e tudo não se transformou num caos e a vida segue a sua normalidade” (Correia e Vizeu, 2008, p.21). No sentido proposto pelo autor, ao sentarem nos sofás de suas casas ao fim de um dia de trabalho, as pessoas buscam, além de informar-se sobre o entorno, ter a segurança de que apesar dos conflitos, tensões, desemprego e insegurança, é possível se viver no mundo.

João Carlos Correia e Alfredo Vizeu (2008) vão além da concepção do telejornalismo como *lugar de segurança*, tal como concebido por Schutz, e defendem a hipótese de que a importância do telejornalismo na sociedade brasileira o torna um *lugar de referência* semelhante ao de instituições como a família, a escola e a religião. Para eles, a idéia de que a televisão se constitui como *locus* de familiaridade e tranquilidade no dia-a-dia acabou se mostrando insuficiente para dar conta da relevância dos noticiários como lugar de mediação entre o mundo dos fatos e a sociedade. A partir de referência a Melluci, os autores escrevem.

Ora, se o cotidiano envolve tristezas, alegrias, ódios, afetos, tensões, conflitos, segurança e insegurança, a proposição de um lugar de segurança, em vez de permitir que apresentássemos uma forma coesa, coerente e clara a perspectiva teórica que começávamos a desenvolver sobre a referencialidade do telejornalismo nas sociedades complexas acabava dificultando a compreensão da hipótese (Correia e Vizeu, 2008, p.12).

Os autores tomam um exemplo prático para demonstrar de que forma compreendem o telejornalismo como lugar de referência. Trata-se da série de incidentes que aconteceram em 2006 na cidade de São Paulo, a maior capital da América Latina. Segundo eles, diante do que a mídia denominou de “cultura de

medo”, a cidade e o Estado foram reféns de uma facção criminosa e a TV “funcionou como uma espécie de lugar de referência para as pessoas buscarem informações para tentar entender o que estava ocorrendo. A audiência dos telejornais disparou” (Correia e Vizeu, 2008, p.25).

De acordo com Beatriz Bretas, “a maneira como os jornais falam da cidade pode ser apreendida como um relato sobre o viver diário, demarcando lugares e acontecimentos” (2006, p.38). As notícias dos jornais, o noticiário radiofônico e os discursos na internet e na televisão constroem e reconstroem cotidianamente uma infinidade de representações sobre a cidade, seus espaços e sujeitos. Neste sentido, elas se tornam tanto mais belas ou degradadas, tranqüilas ou violentas, modernas ou arcaicas quanto mais são narradas na mídia. Estas emissões circulam pelo espaço-tempo, concebem imagens e povoam o imaginário dos moradores locais, dos visitantes e mesmo daqueles que nunca estiveram fisicamente presentes nelas. Mais do que representar, os meios jornalísticos constroem discursivamente as cidades. Segundo Eugênio Bucci,

Isso não significa que aqueles sujeitos que detêm o poder sobre as instituições midiáticas ou, mais precisamente, sobre as instituições jornalísticas, adquiram o poder de controlar a função simbólica exercida pelo fluxo das notícias. O controle desse processo é mais da ordem da língua – ou do discurso – do que propriamente da ordem das intenções, boas ou más, dos agentes humanos e de sua (s) precaríssima (s) consciência (s) ou racionalidade (s). Existem, aqui e ali, as conveniências ou os interesses palpáveis deste ou daquele acionista desta ou daquela empresa jornalística interferindo sobre o conteúdo editorial, é verdade. Mas, acima disso, e também abaixo disso, existem as determinantes do discurso – que submete a todos, independentemente da fortuna ou da miséria, independentemente da intenção que os sujeitos tenham. O jornalismo, como discurso, ordena e disciplina, e não há muito que um patrão ou um sindicato possam fazer a respeito. Não há muito a não ser saber. E saber, apenas saber, já seria muito (Bucci, 2003, p.13).

No sentido aqui proposto, os telejornais ocupam lugar central na forma como brasileiros percebem o mundo. O noticiário televisivo é capaz de oferecer elementos que são apropriados pelos sujeitos telespectadores dos mais diversos modos, passando integrar o repertório de conhecimento de cada um deles. Longe de funcionar como um espelho da realidade, o jornalismo configura-se enquanto mecanismo privilegiado de construção cotidiana da realidade (Berger e Luckmann, 1983), (Traquina, 2001). Enquanto gênero informativo audiovisual, os

telejornais narram cotidianamente a vida urbana a partir da articulação entre texto e imagem, construindo representações sobre as cidades. É neste sentido que temos o Recife do frevo, a Bahia do carnaval (Vizeu, 2007) e, no caso deste estudo, é também a partir dos telejornais que se reconstrói cotidianamente o Rio de Janeiro como “Cidade Maravilhosa”, como “Cidade Partida” ou como símbolo nacional da violência urbana.

Por meio das narrativas telejornalísticas também temos acesso a configurações de sentidos acerca dos sujeitos que habitam ou circulam pelos espaços da cidade, personagens que constroem cotidianamente a vida urbana a partir de rotinas diárias que incluem o trabalho, lazer, os traçados pelas avenidas, ruas e vielas das cidades. Guardadas as peculiaridades dos gêneros e do tempo histórico, podemos fazer uma analogia da literatura panorâmica e da crônica de João do Rio sobre as quais falávamos anteriormente com as narrativas dos telejornais¹⁵. Elas possuem em comum o objetivo de apreender a vida urbana, os interstícios da urbe, podendo, cada uma a seu modo, funcionar como registro histórico dos acontecimentos citadinos¹⁶.

¹⁵ A literatura panorâmica – com seus textos verbais e imagéticos – buscava oferecer relatos da vida urbana parisiense, caracterizando os modos de vida dos habitantes da Paris do século XIX e construindo representações sobre os habitantes da cidade em plena efervescência moderna (Cohen, 2004). O olhar panóptico do texto panorâmico direcionava-se também aos espaços da cidade, esquadrihando-os, classificando-os, produzindo sentidos sobre eles. No Rio de Janeiro, a crônica do jornalista-escritor João do Rio, publicada em jornais impressos, também se direcionava aos espaços e personagens da capital (Gomes, 2007), fossem eles ilustres ou anônimos.

¹⁶ Interessante, aqui, apontar brevemente as considerações de Eduardo Meditsch (1997, p.03) acerca do conhecimento do jornalismo. Segundo Meditsch, o jornalismo é uma forma de produção de conhecimento que pode tanto servir para reproduzir outros saberes quanto para degradá-los, sendo provável que faça ambas ao mesmo tempo. A partir da analogia à História e à Ciência, o autor observa que o jornalismo não revela nem mais nem menos a realidade do que a ciência. Ele simplesmente a revela de forma diferente. E, ao revelar de maneira específica, é capaz de destacar aspectos da realidade que os outros conhecimentos não são capazes de revelar. Além desta maneira distinta de produzir conhecimento, o jornalismo tem uma maneira diferenciada de reproduzi-lo, vinculada à função de comunicação social que lhe é inerente. Neste sentido, o jornalismo não apenas reproduz o conhecimento que ele próprio produz, reproduz também o conhecimento produzido por outras instituições sociais, de um modo mais complexo do que a simples transmissão, ressalva. Ainda segundo Meditsch, é o fato de operar no campo lógico da realidade dominante que assegura ao modo de conhecer do jornalismo tanto a sua fragilidade quanto sua força enquanto argumentação. É frágil, enquanto método analítico e demonstrativo, uma vez que não é capaz de descolar de noções pré-teóricas para representar a realidade. É forte na medida em que essas mesmas noções pré-teóricas orientam o princípio de realidade de seu público, nele incluídos cientistas e filósofos quando retornam à vida cotidiana vindos de seus campos de significação. “Em consequência, o conhecimento do jornalismo será forçosamente menos rigoroso do que o de qualquer ciência forma mas, em compensação, será também menos artificial e esotérico” (Meditsch, 1997, p. 06-07). Ou, nas palavras de Maria Betânia Moura, “(...) o conhecimento jornalístico está em contato com as pessoas em seu dia-a-dia e, mais ainda, faz a ponte entre as diversas concepções de mundo e as várias formas de saber. O jornalismo não se

No sentido que buscamos construir, o (tele) jornalismo contemporâneo nos diz muito sobre a vida urbana, revelando-se um terreno fecundo de representações sobre os sujeitos e espaços das cidades¹⁷. Nas representações da mídia e dos telejornais os sujeitos citadinos são múltiplos, variados. Podemos identificar nos textos, posicionamentos de habitantes ilustres da cidade, políticos, especialistas em diversos tipos de temas como economia, ciência, tecnologia e saúde, representantes de organizações da sociedade civil e muitos outros. Na narrativa do telejornal, cada sujeito é interpelado e construído a partir de lugares relativamente delimitados, no sentido de que quase sempre ele é convocado a se posicionar por estar autorizado a dizer sobre algo. ”Para todo sujeito que quer falar se coloca a questão de saber se ele está legitimado para fazê-lo, sem o que ele não existiria enquanto sujeito falante” (Charaudeau, 2008, p.11). Assim, geralmente quando um especialista aparece na mídia ele diz sobre algum assunto pautado que tenha relação com sua formação e experiência profissional. Um especialista em economia doméstica, por exemplo, aparece dando dicas para a família brasileira manter a saúde financeira durante o ano novo; já uma consultora na área de psicologia da educação ofereceria dicas de como aliviar a tensão na hora da prova do vestibular.

Na costura que buscamos entre a cidade e os meios de comunicação, entre o telejornalismo e a vida urbana, podemos observar que outro discurso que não o especializado (especialistas), o discurso dos famosos (celebridades, astros e estrelas da música, cinema, TV) ou o discurso institucionalizado (representantes de associações, organizações) também se faz presente na mídia, a saber, o discurso do “homem comum”. Na cidade, assim como nos meios de comunicação

detêm apenas ao mundo da lógica demonstrativa, mas integra as pessoas de um modo geral” (Moura, 2006, p.44).

¹⁷ Nestor Garcia Canclini reforça nosso argumento acerca da estreita relação existente entre a mídia, a cidade e os cidadãos. Segundo o autor, a imprensa foi o primeiro recurso tecnológico moderno para informar-se sobre a cidade e sua aparição foi decisiva para a instauração da noção moderna de esfera pública. O autor também destaca a importância do rádio. Canclini observa que desde as primeiras décadas do século XX “este veículo falou sobre as cidades, as representou e foi muito útil para que os imigrantes recém chegados conhecessem os usos lingüísticos, as notícias, a publicidade e as diferentes formas de expressar os sentimentos na vida urbana” (Canclini, 2002, p.46). Ainda segundo Canclini, o que é possível imaginar sobre uma megacidade não nos chega tanto pelas limitadas experiências que temos ao viajar por ela, mas sim pelas notícias e reflexões que se tecem a partir do olhar televisivo onisciente que se instala nos lares. “Com o auxílio de helicópteros que percorrem a urbe, com câmeras *no lugar dos fatos*, com convidados que os viveram diretamente, constrói visões verossímeis que simulam recompor o sentido global da vida cidadã” (Canclini, 2002, p.48).

em geral e nos jornalísticos, em particular, este “sujeito” tem ganhado cada vez mais espaço, a despeito dos modos como é interpelado em cada uma das narrativas da mídia.

No artigo “Comunicação e comunidade: novas perspectivas das sociabilidades urbanas”, João Maia e Juliana Krapp (2005) observam que contemporaneamente a cultura do cotidiano adquire força como noção privilegiada para interpretar as múltiplas sociabilidades que se estabelecem no espaço urbano. Referenciados em pensadores como Roger Chartier e Stuart Hall, os autores nos dizem que a denominada “cultura popular” é agora valorizada pelo “estilo de vida” dos cidadãos comuns e não mais a partir de noções elaboradas no campo da economia e da política, que acabavam por colocar amarras em vez de identificar sentidos. Experimenta-se nos últimos tempos a cultura do homem comum, da rua, do cotidiano, transformando todos os aspectos da vida social urbana. Para eles, nessa perspectiva que valoriza o estilo de vida do homem comum surge, inclusive, uma mudança do paradigma usado para pensar as relações sociais e a historiografia do mundo contemporâneo. “Na cidade que guarda segredos, cumplicidades e tradições, tecemos histórias banais e divertidas; os homens comuns ganham importância dentro desse espaço compartilhado, tornando-se atores sociais” (Maia e Krapp, 2005, p.31).

Juntamente a este espaço conquistado pelo homem comum no ambiente e na cultura urbana, assistimos a uma presença cada vez maior do “homem ordinário” (Certeau, 2003)¹⁸ também nos espaços midiáticos e meios jornalísticos. Autores como Vera França (2006) e Carlos Alberto Ávila Araújo (2006) nos mostram que historicamente a TV brasileira, seja no espaço da telenovela ou do telejornalismo, nos shows ou nos programas de auditório, teve como protagonistas centrais de sua programação pessoas famosas como os astros de novela, ídolos do esporte, modelos e políticos proeminentes, os “olimpianos” nas palavras de Morin (1984). Essa característica não diz respeito apenas à experiência brasileira, mas é

¹⁸ A partir do pensamento de Certeau (1994), Araújo (2006) observa que o homem comum teria surgido na modernidade, em meio à confusão capitalista industrial, da luta de classes e da urbanização. O final do século XIX e início do século XX assiste a uma proliferação de tentativas de compreender esse homem, a partir do conceito de “massa” (segundo Ortega y Gasset, a composição amorfa de uma série de indivíduos indiferenciados), do desenvolvimento da “Psicologia das multidões” (Sighele, Le Bon, e, mesmo, Freud) e até mesmo na literatura, com Baudelaire e Musil – o último com seu *O homem sem qualidades*, que propõe a ausência de traços distintivos, de uma identidade marcada, como uma das principais características desse homem.

um elemento estrutural da indústria da cultura (Araújo, 2006). Ao lado do olimpiano, compondo algumas vezes a programação televisiva e na condição de coadjuvante, mas certamente assistindo e acompanhando o conteúdo dos meios (esse, sim, definido como o *seu* lugar) está o homem comum, o não-famoso, o não olimpiano, aquele que “constrói os fatos, mas não ganha os títulos” (Certeau citado por Araújo, 2006, p.51).

No Brasil, o fim do século XX assiste a um movimento caracterizado cada vez mais pela presença de pessoas de camadas populares nos programas televisivos.

O modelo predominante no fenômeno comunicativo que envolve a TV tem sido, ao longo dos anos, o da presença de Olímpianos no conteúdo da programação na condição de protagonistas, e a presença de homens ordinários na condição de espectadores, consumidores do conteúdo dos meios. Nos anos 90, contudo, a programação popular que foi se consolidando na TV brasileira alterou esse quadro, ao alçar o homem ordinário à condição de estrela, de personagem central dos programas (Araújo, 2006, p.52)¹⁹.

Apesar de dizerem mais especificamente dos chamados “programas populares” de TV, a linha de raciocínio de França e Araújo nos permite pensar a presença cada vez maior de pessoas comuns²⁰ também no jornalismo de televisão.

¹⁹ No artigo “A TV, a janela e a rua”, Vera França (2006, p.37-43) retoma algumas abordagens sobre a noção de “popular”. Quando a autora nos diz dos “programas populares” televisivos, ela observa que neste sentido o popular é caracterizado por aquilo que se dirige ao povo e que, buscando ativar o consumo via mecanismos de identificação, se parece com ele, assume algumas de suas características. Ela denomina popular, por exemplo, determinado tipo de produto e de comércio de baixo preço (nas cidades identificamos estas zonas e lojas populares). Por este caminho, o popular se associa a baixa qualidade, falta de sofisticação, mau gosto e pobreza. França diz que é bem este significado que encontramos quando se fala de programas populares (popularescos) de TV; são programas voltados para o consumo das massas, dotados de estética grosseira, conteúdo pobre e temas “baixos“. No caso do Brasil, o crescimento destes programas é comumente associado a um pequeno aumento do poder aquisitivo das classes populares e da ampliação dos domicílios com aparelhos de TV. Com a extensão das audiências televisivas, algumas emissoras pegam este filão. “Nesta perspectiva, em que o povo se mantém num lugar de simples destinatário e consumidor, ele sai pelo menos inocentado do processo; é apenas vítima de uma produção que o avilta ainda mais (o afunda ainda mais em sua pobreza cultural)” (França, 2006, p.40).

²⁰ Se por um lado há uma presença quantitativa cada vez maior de pessoas comuns na programação da TV, nem sempre ela está imbuída de um viés positivo. Ao analisar as características mais gerais dos programas populares, Vera França (2006, p.143) destaca algumas características comuns entre eles. 1) A presença de pessoas comuns, desconhecidas, muitas vezes extraídas das camadas pobres da sociedade; 2) Ênfase no real, nas histórias e problemas efetivamente vividos pelas pessoas; c) exploração da vida privada, de aspectos íntimos da vida das pessoas.

Ao proceder uma análise quantitativa e qualitativa das sonoras em três telejornais do Rio de Janeiro, entre eles o RJTV, Beatriz Becker (2007) constata que o percentual de cidadãos comuns (59,3%) nos noticiários é maior do que o percentual de representantes de associações ou sociedade civil (30,3%) e bem mais significativo do que o número de representantes do poder público (10,3%). No entanto, 51,7% dos cidadãos comuns são representados como vítima e 44% das sonoras são usadas para endossar o *off* do repórter.

É a partir desta relação que se estabelece entre a mídia e a cidade, entre o telejornalismo e a vida urbana que vamos lançar o olhar para construir alguns sentidos sobre os múltiplos espaços e sujeitos da cidade mediados no RJTV. Antes da análise, contudo, caracterizaremos brevemente nosso objeto de estudo. Afinal, de que telejornal e telejornalismo estamos falando?

1.7. Tateando nosso objeto de estudo

O *RJTV 1ª edição* é um telejornal regional, da Rede Globo de Televisão, veiculado em todo o estado do Rio de Janeiro com a ajuda de emissoras afiliadas localizadas no interior. O telejornal integra uma estrutura mais ampla denominada *Editoria Rio*, o departamento local de jornalismo da emissora e que conta com outros dois noticiários regionais: o *Bom Dia Rio*²¹ e o *RJTV 2ª edição*²². A *Editoria Rio* é formada por um diretor regional, um diretor de ilustração e arte, um chefe de redação, um coordenador de telejornais locais, um chefe de reportagem, três subchefes de reportagem, um editor-chefe, quatro editores, um coordenador de produção, doze produtores, um editor de conteúdo *web* e vinte e nove

²¹ O *Bom Dia Rio*, embora comunitário, ganhou conteúdo diferenciado por ser o único da emissora – como em outras afiliadas da Rede Globo no Brasil – a formar uma rede estadual. Sem fugir da obrigação de reportar o dia-a-dia na região metropolitana do Rio, o telejornal sempre teve olhar mais atento ao interior do estado (Saback, 2005).

²² O RJTV 2ª edição é transmitido à noite (19h), sendo o mais curto dos telejornais locais da TV Globo. Contudo, apesar do tempo reduzido (15 min), é o informativo televisivo de maior audiência e, conseqüentemente, o de maior repercussão. Por este perfil, o RJTV 2ª edição sempre foi considerado internamente o jornal nacional da editoria Rio.

repórteres²³. Além destes, há os profissionais da parte técnica, operacional e da administrativa (Vizeu, 2001).

Segundo informações publicadas no *site* do telejornal, o RJTV nasceu em janeiro de 1983 com o objetivo de veicular as principais notícias da cidade e do estado. Inicialmente o jornal tinha apenas dez minutos de duração e três blocos, e ia ao ar antes do *Jornal Nacional*, principal informativo televisivo da Rede Globo e do Brasil. Seis meses depois o RJTV passou a ter uma edição no horário do almoço e, mais tarde, uma terceira edição por volta das 23 horas. Atualmente, o telejornal vai ao ar em duas edições diárias, às 12 horas (RJTV 1ª edição) e às 19 horas (RJTV 2ª edição). A primeira delas dura cerca de 40 minutos (incluindo intervalos comerciais); a segunda, mais enxuta, dura metade do tempo. Em entrevista a Alfredo Vizeu, o ex diretor-regional de telejornalismo da Rede Globo, Laerte Rímoli, destaca que o RJTV 1ª edição é o melhor da editoria. Um dos motivos é que o tempo maior do noticiário em relação aos demais permite um melhor acabamento da matéria (2001, p.86).

Nossa opção pelo *RJTV 1ª edição* como objeto de estudo obedece a um critério fundamental que é a aproximação crescente do telejornal ao cotidiano da cidade e dos sujeitos do Rio de Janeiro, bem como dos municípios da Baixada Fluminense²⁴, numa nítida revalorização do local no telejornalismo.

A TV Globo já tinha uma tradição de jornalismo comunitário que vinha desde 1966, quando cobriu as enchentes ocorridas no Rio de Janeiro. Naquela época, segundo relato publicado no livro *Jornal Nacional: a notícia faz história* (Memória Globo, 2004, p.299), a emissora já se mostrava preocupada em relação às questões da comunidade, valorizando o papel do jornalismo na prestação de serviços²⁵. Seguindo este princípio, em janeiro de 1983, Armando Nogueira

²³ Informações obtidas através de pesquisa no *site* do telejornal: www.g1.com.br/rjtv. (Acesso em 10/2008).

²⁴ Os municípios da Baixada Fluminense são cotidianamente narrados no RJTV 1ª edição. No *site* do telejornal, através de um link o internauta pode acessar notícias produzidas sobre a região. No ano de 2005 o telejornal inaugurou a coluna “RJTV na Baixada”, que teve sua primeira edição transmitida no dia 25 de abril daquele ano. Segundo Becker, a instalação de uma base de jornalismo comunitário na baixada foi um dos grandes investimentos da emissora para consagrar seu jornalismo comunitário. Contudo, cumpre-nos reforçar que não direcionaremos nosso olhar diretamente às relações que se dão entre o RJTV e a Baixada Fluminense, restringindo-nos à cidade do Rio de Janeiro.

²⁵ A chamada regionalização da produção das emissoras de TV, com destaque para os telejornais locais, se configura como tendência a partir da década de 1980 (Festa e Santoro, 1991) (Coutinho, 2008), mesma quando o modelo de rede também se torna hegemônico. A partir de depoimentos de

dividiu o jornalismo da Rede Globo em dois segmentos: o comunitário e o de Rede. A direção dos telejornais comunitários, produzidos localmente, foi entregue a Alberico de Sousa Cruz, enquanto Woile Guimarães assumiu a direção dos telejornais de rede, entre eles o *Jornal Nacional*. Uma consequência direta da divisão foi o fortalecimento do telejornalismo comunitário, com a criação do *Globo Cidade* e dos telejornais locais (*SPTV*, *MGTV*, *NETV* e *DFTV*), entre eles o *RJTV*.

A separação entre jornalismo comunitário e de rede era uma tendência natural da organização do Jornalismo, pois a cobertura local tem pouco a ver com a cobertura nacional. Assim como os jornais de rede tinham um responsável encarregado de toda a cobertura nacional, era importante que houvesse uma pessoa que coordenasse a cobertura local de cada praça (Memória Globo, 2004, p.122).

No fim da década de 1990 cada uma das emissoras abertas do Rio de Janeiro já reservava, em sua grade, pelo menos 30 minutos para a programação comunitária, sendo a TV Globo a emissora que historicamente mais produziu jornais locais. Uma das propostas fundamentais deste tipo de jornalismo é a cobertura ou a denúncia de problemas urbanos ou de serviços públicos insatisfatórios ou inexistentes. Segundo informações disponibilizadas no endereço eletrônico, desde janeiro de 2000 o RJTV possui novo formato, “que explora os debates entre a população e as autoridades” e “procura ajudar a resolver os problemas do Rio de Janeiro com campanhas e discussões, cobrando soluções

profissionais, pesquisa em material audiovisual e revisão de literatura, Taiga Gomes (2007, p.33) observa que a televisão brasileira surge na década de 1950 e inicialmente destina sua programação a um público local. Os primeiros telespectadores de TV faziam parte da elite paulistana e, um ano depois, da elite carioca. Nos primeiros anos a tecnologia só permitia o acesso à programação televisiva para quem estava em um raio de até 100 km das antenas de transmissão. Como não existia ainda o *videotape*, a programação de cada emissora era destinada apenas ao público em torno dela. Neste sentido, cada cidade assistia a uma programação específica. Com a chegada do *videotape* e seu uso regular a partir de 1962 e a criação da Embratel no ano de 1965, a programação televisiva de caráter nacional torna-se cada vez mais uma realidade no país. O interesse do governo militar em promover a integração nacional, aliado ao potencial da TV Globo, provocou mudanças na produção e recepção da programação televisiva. As programações diferenciadas regionais dão lugar à produção realizada no eixo Rio - São Paulo. Com a chegada do *Jornal Nacional* em 1969, principal informativo televisivo do país desde então, a perspectiva de “integração nacional” via telinha ganha ainda mais força, instaurando no campo das telecomunicações a ideologia de segurança nacional (Coutinho, 2008, p.91). O acesso à tecnologia, inclusive, foi viabilizado com orçamento público, opção dos militares para garantir a difusão do sinal de TV e da ideologia de segurança nacional por todo o território brasileiro. Segundo Luiz Gleiser, “(...) a TV realizou o sonho de integração nacional, agindo como ponta-de-lança na implantação de uma mentalidade modernizadora no Brasil” (Gleiser citado por Coutinho, 2008, p.91).

para melhorar nosso cotidiano”. O propósito central é “ajudar os cariocas e os fluminenses a exercerem sua cidadania”.

Esta potencialidade do telejornalismo local é também identificada por Beatriz Becker. Na opinião da autora, “através dos telejornais locais a população conquista conhecimentos e estabelece cumplicidade e vínculo com as emissoras na conquista de seus direitos e da cidadania” (2007, p.171). Segundo ela, a principal função deste tipo de programa jornalístico é informar o que de mais importante acontece em cada cidade da região. Além de mostrar problemas e fazer denúncias, o noticiário televisivo local atua como prestador de serviços para diferentes comunidades, o que configura uma das estratégias desenvolvidas pelas emissoras para atrair audiências e também recursos financeiros.

O estudo “O telejornalismo como agente legitimador da TV regional”, realizado por Francisco Assis Fernandes e Marcelo Pires de Oliveira (2006), reforça os apontamentos de Becker. O objetivo do artigo é demonstrar, por meio da experiência de implantação de uma emissora regional de televisão, o quanto o departamento de jornalismo é importante para legitimar a presença da nova emissora diante da comunidade local, espectadores e potenciais anunciantes. A emissora em questão é a *TV Bandeirantes* do Vale do Paraíba Paulista, implantada na década de 1990. Segundo os autores, à medida que a cobertura jornalística regional aumentava em produção, a venda de anúncios conseguia uma expansão que colocava a emissora em destaque diante das outras emissoras da rede de afiliadas. Eles observam que com o aumento da demanda por anúncios, resultado da boa imagem da TV, o departamento comercial exigia mais espaço para sua produção e cobrava agilidade na execução, além de impor prazos curtos para a entrega do material. Isto, segundo eles, “gerou a diminuição do espaço da produção do jornalismo, o que, por fim, acarretou a perda de prestígio da emissora na região” (Fernandes e Oliveira, 2006, p.134), o que reforça a tese dos autores. Para recuperar a boa imagem, tornaram-se necessários novos investimentos no jornalismo.

Esta valorização do “local” no telejornalismo dá-se em um contexto caracterizado por intenso processo de globalização. Por “globalização”, Anthony McGrew compreende o conjunto de processos, atuantes em escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e

organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo interconectado em realidade e em experiência (McGrew citado por Hall, 2006, p.67).

Segundo Boaventura de Sousa Santos, apesar da intensificação da interdependência transnacional e das interações globais, o que faz com que as relações regionais pareçam cada vez mais desterritorializadas, constata-se um ressurgimento de novas identidades regionais e locais baseadas numa revalorização do direito às raízes. Esse movimento assenta-se na noção de território, seja ele imaginário ou simbólico, real ou hiper-real (Santos citado por Vizeu, 2001, p.88). Autores como Renato Ortiz e Stuart Hall sinalizam na mesma direção. Para eles, o potencial homogeneizador da globalização não implica o fim das particularidades regionais, locais ou das “identidades” de cada nação. Escreve Ortiz.

Na virada do século, percebemos que os homens encontram-se interligados, independentemente de suas vontades. Somos todos cidadãos do mundo, mas não no antigo sentido, de cosmopolita, de viagem. Cidadãos mundiais, mesmo quando não nos deslocamos, o que significa dizer que o mundo chegou até nós, penetrou nosso cotidiano. Curioso. Uma reflexão sobre a globalização, pela sua amplitude, sugere à primeira vista que ela se afaste das particularidades. Pois se o global envolve tudo, as especificidades se encontrariam perdidas na sua totalidade. Ocorre justamente o contrário (Ortiz, 2006, p.08).

Para Stuart Hall, a homogeneização cultural “é o grito angustiado daqueles/as que estão convencidos/as de que a globalização ameaça solapar as identidades e a unidade das culturas nacionais” (Hall, 2006, p.77). Hall enumera três aspectos ou contratendências ao argumento da homogeneização das identidades nacionais. Uma delas é que a globalização é desigualmente distribuída ao redor do globo, entre regiões e entre diferentes estratos da população dentro das regiões. Outro ponto de crítica à homogeneização cultural é a questão de se saber o que é mais afetado por ela. O autor observa que uma vez que existe um desequilíbrio na direção do fluxo, e que continuam a existir relações desiguais de poder cultural entre o “Ocidente” e as demais áreas do globo, pode parecer que a globalização, embora seja algo que afeta o globo inteiro, seja essencialmente um fenômeno ocidental.

A contratendência esboçada por Hall e que mais nos interessa aqui é tributária do pensamento de Kevin Robin. Ela consiste no fato de que ao lado da tendência à homogeneização global, há também um fascínio com a diferença e com a mercantilização da etnia e da alteridade. Hall explica que juntamente com o impacto do “global” há um novo interesse pelo local. “A globalização (na forma da especialização flexível e da estratégia de criação de *nichos* de mercado), na verdade, explora a diferenciação local” (Hall, 2006, p.77). No sentido que o autor propõe, trata-se não de pensar o global substituindo o local, mas sim pensar uma nova articulação entre ambos.

Neste sentido, com Becker, observamos que a produção telejornalística local ganha expressão cada vez maior, uma vez que é importante ao morador de cada região, de cada estado ou município, compreender melhor o Brasil, o mundo e a própria comunidade onde vive (2007, p.171). Na opinião de Taiga Gomes, por meio do telejornal o telespectador se conecta à cidade; assiste cidadãos que vivenciam problemas semelhantes aos dele. “O telejornal local é um mediador entre o receptor e a cidade, influencia o sentimento de pertencimento do cidadão em seu espaço público. Podemos supor que quando vê na TV a notícia que afeta seu cotidiano, o telespectador se sente mais pertencente à sua comunidade” (Gomes, 2007, p.26).

Um depoimento de uma trabalhadora britânica, reproduzido por David Morley no artigo “Televisão e conhecimentos gerais: descobrindo o mundo a partir dos telejornais”, parece confirmar a importância atribuída pelos telespectadores às notícias de sua comunidade, cidade ou região. O autor trata do “senso de alienação” dos telespectadores em relação ao “mundo das notícias” televisivas, especialmente em relação àquelas de caráter nacional ou internacional, distantes do contexto do receptor. Morley se apropria do pensamento de Goombrige, para quem a lacuna existente entre a disponibilidade de muitas informações através da mídia noticiosa e a falta de oportunidade de agir, na prática, sobre quaisquer uma delas, determinam o que ele denomina “ignorância” paradoxal do público no ambiente informativo. É este senso de impotência que Morley acredita ser determinante da declaração da trabalhadora britânica sobre o motivo pela qual ela raramente assiste ao noticiário televisivo nacional.

Algumas vezes gosto de assistir ao telejornal, quando acontece algo especial, como aquele garoto que desapareceu (um seqüestro) e o que houve com ele. Caso contrário, não assisto, a menos que seja local e se algo acontecer localmente... O noticiário nacional me dá nos nervos... não suporto *World in Action* e *Panorama* (programas britânicos de horário nobre sobre fatos atuais) e afins. São guerras o tempo todo. Sabe, isso dá nos nervos... o que leio nos jornais e ouço nos noticiários já é ruim o bastante para mim. Eu não quero saber sobre o Chanceler Não Sei Quem na Alemanha. Se já vi uma vez, não quero ver de novo. Odeio ver de novo, porque passa no horário do café da manhã, do almoço, na hora da janta, a mesma notícia o dia inteiro. Aborrece-me! O que está acontecendo no mundo? Eu não entendo, então não quero ouvir a respeito. Eu assisto – como aquelas pequenas crianças (a abdução) – ao que me afeta. Eu quero saber sobre isso. Se houver um crime (na minha vizinhança), tipo um estupro, eu quero saber disso: sabe se foram presos. Quando o cara diz que “a libra desvalorizou” ou a “libra valorizou”, eu não quero saber nada disso, porque não entendo. É ignorância total. Se eu compreendesse tudo isso, provavelmente teria interesse (Morley, 2008, p.66) – *Grifo nosso*.

Se a veiculação de informações locais se configura como uma importante estratégia de legitimidade do telejornal diante da comunidade - já que o acontecimento cultural e geograficamente próximo parece interessar mais diretamente ao público espectador - os telejornais lançam mão de outros mecanismos para garantir a fidelidade da audiência. Neste sentido, as formas como os enunciadores do RJTV se dirigem ao público e os modos como o público é convidado a participar do processo de produção, bem como os reais limites desta participação, são elementos importantes a serem considerados.

1.8. O público no RJTV

Historicamente foram muitas as formas de se conceber o jornalismo no Brasil e no mundo, o que demonstra seu caráter cultural. Com Raymond Williams, Itânia Gomes observa.

Do nosso ponto de vista, isso significa acompanhar Raymond Williams, para quem a televisão é, ao mesmo tempo, uma tecnologia e uma formação cultural, e o jornalismo uma instituição social. O telejornalismo é, então, uma construção social, no sentido de que se desenvolve numa formação econômica, social, cultural particular e cumpre funções fundamentais nessa formação. A concepção de que o telejornalismo tem como função institucional tornar a informação publicamente disponível e de que o que faz através das várias organizações jornalísticas é uma construção: é da ordem da cultura e não da natureza do jornalismo ter se desenvolvido deste modo em sociedades específicas (Gomes, 2007, p.04).

Numa análise histórica da imprensa norte-americana e do conceito de objetividade, Michael Schudson (citado por Gomes, 2007, p.30) evidencia como o jornalismo foi se construindo como instituição social específica em relação ao contexto histórico, social, cultural e econômico nos Estados Unidos. Antes de 1830, por exemplo, a objetividade não era uma premissa. Ao contrário, era esperado que o jornalismo e os jornalistas assumissem um ponto de vista e que não se apresentassem como neutros ou imparciais. Para Itânia Gomes, o telejornalismo como instituição social não se configura somente a partir das possibilidades tecnológicas, mas na conjunção das possibilidades tecnológicas com determinadas condições históricas, sociais, econômicas e culturais. “Isso de modo algum significa conceber o jornalismo como cristalização, mas, bem ao contrário, afirmar seu caráter de processo histórico e cultural” (Gomes, 2007, p.05).

É também a partir da perspectiva do jornalismo como instituição social atrelada a fatores histórico-culturais que Fernanda Maurício da Silva pensa o processo de criação de novas formas e funções sociais no telejornalismo. Um breve olhar retrospectivo sobre a história do telejornalismo revela que tanto a grade de programação televisiva quanto a configuração dos programas se modificaram no decorrer do tempo, a fim de se adaptar às novas mudanças tecnológicas, às circunstâncias político-culturais, à concorrência entre as emissoras e à demanda da audiência (Silva, 2007, p.03) (Rezende, 2000, p. 105-143). Tais fatores possibilitaram agregar ao telejornalismo recursos técnicos (*video-tape*, ao vivo, cenários, vinhetas), estratégias *mediáticas* (divisão de programas em editorias, estruturação dos blocos dos telejornais das notícias mais importantes para as mais amenas) e novos conteúdos (aproximação com o campo político a partir do enfraquecimento da censura, programas temáticos,

aprofundamento das notícias por meio de programas de debates e entrevistas) (Silva, 2007, p.03).

Podemos pensar, portanto, que os programas jornalísticos se modificaram historicamente e utilizaram diversas estratégias para atrair a audiência e sobreviver às pressões da concorrência, a exemplo da modificação da função dos apresentadores, que inicialmente se prestavam ao papel de locutores (ao qual não era exigida a formação de jornalista) e, a partir dos anos noventa, passaram a ser jornalistas responsáveis pela leitura e interpretação das notícias (Rezende citado por Silva, 2007, p.03).

O estudo de Silva foca uma das estratégias comumente usadas pelo telejornalismo e que remete diretamente à audiência, a saber, a *conversação*. Referenciada em teóricos como Peter Burke, Mauro Wolf e José Luiz Braga, ela afirma que como fenômeno que utiliza a linguagem verbal e não verbal (gestos, expressões faciais, tom de voz), a conversação é uma prática social inserida na cultura e, portanto, está sujeita às alterações oriundas das mudanças culturais: “novas formas de relações interpessoais, influência dos meios de comunicação massivos e não-massivos, constrangimentos políticos e econômicos (que permitem ou inibem os encontros interpessoais)” (Silva, 2007, p.03). Assim, a autora observa as características de conversação no contexto do telejornalismo, operacionalizando os critérios estabelecidos por José Luiz Braga²⁶ para análise de produtos midiáticos.

De acordo com Silva, ao utilizarem a conversação para configurar suas estratégias de construção, os programas telejornalísticos se apropriam de práticas sociais já estabelecidas na vida cotidiana e, por isso, reconhecíveis pela audiência. Se na vida cotidiana os indivíduos se utilizam de regras socialmente estabelecidas para interagirem em situações e contextos específicos, o mesmo ocorre com os programas televisuais. E cita Braga.

²⁶ BRAGA, José Luiz. “Sobre a conversação”. In: FAUSTO NETO, Antônio; PORTO, Sérgio Dayrell Porto e BRAGA, José Luiz (Orgs.). *Brasil: comunicação, cultura e política*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994. Fernanda Maurício toma como *corpus* três produtos televisivos que se utilizam fartamente da estratégia: *Bom dia Brasil* (Globo), *Programa do Jô* (Globo) e *Saia Justa* (GNT).

Toda sociedade dispõe de uma variedade de “dispositivos conversacionais” que são ativados segundo as circunstâncias socioculturais das interações. Quando um programa de televisão põe em cena conversações, tem que se remeter a esses dispositivos; mas ao mesmo tempo deve obedecer a direcionamentos da “linguagem televisiva” (para o ritmo, a duração, a vez de falar, os papéis desempenhados, etc). Esses dispositivos são geralmente reconhecíveis, como moldes nos quais se desenvolvem estratégias pessoais (Braga citado por Silva, 2007, p.04).

No RJTV a conversação é uma prática cotidiana. É muito comum certo tom de informalidade entre os apresentadores²⁷, entre apresentadores e repórteres e até mesmo entre ambos e os entrevistados, a depender do contexto em que se dá a interação e do assunto em pauta. O próprio horário de exibição (12h) é um fator a contribuir para o formato assumido pelo telejornal, que tem como público-alvo a dona de casa, a empregada doméstica, a criança e o aposentado (Becker, 2007). Observe-se, na seqüência abaixo, a tentativa dos apresentadores de estabelecerem um tom de conversação, ainda que o tema em questão seja a epidemia de dengue no estado e município do Rio.

Apresentadora Renata Capucci – Segundo os especialistas, nessa época de temperaturas mais baixas a proliferação do mosquito (da dengue) tende a diminuir, mas a infestação ainda é alta, Márcio.

Apresentador Márcio Gomes - A atenção aos sintomas, Capucci, precisa ser mantida e para que não haja uma nova epidemia no ano que vem, é preciso evitar o acúmulo de água parada. (16/04/08)

O cenário do RJTV se estrutura em torno de dois ambientes. O primeiro deles contém a bancada dos apresentadores que se posicionam para introduzir o telejornal e enunciar as notas de abertura de cada uma das notícias e reportagens. De acordo com Silva, o ambiente da bancada carrega consigo a credibilidade e autoridade do jornalismo de ser a instituição social responsável pela “produção e oferta de notícias, de informação sobre a atualidade, isto é, sobre estados temporalmente determinados no mundo” (Gomes citado por Silva, 2007, p.07).

²⁷ Os principais apresentadores do RJTV 1ª edição são Márcio Gomes e Renata Capucci. Porém, em algumas edições do *corpus* da pesquisa houve alterações neste quadro. Houve edições em que, por exemplo, apresentaram Renata Capucci e o repórter Vandrei Pereira. De qualquer forma, independente da variação dos apresentadores, a prática da conversação foi observada em todas as edições.

Importante observar que os apresentadores usam com frequência expressões faciais, gestos e breves diálogos ao enunciar as notícias. A aprovação ou reprovação dos conteúdos das narrativas são claramente evidenciadas pelos apresentadores, seja pelos gestos ou por breves comentários. Apesar de Itânia Gomes e Luana Gomes tomarem como objeto de estudo telejornal *Bom dia Brasil* (Rede Globo), as observações das autoras são pertinentes ao contexto do RJTV. Escrevem as autoras.

Esse tom de descontração é perceptível e reforçado pelo modo como os apresentadores se tratam. Chamam-se, na maioria das vezes, pelo nome, se cumprimentam, sorriem bastante, olham um para o outro, dialogam com frequência. Ao se dirigirem ao telespectador, estabelecem um contato de familiaridade, chamando-o de você. São frases frequentes: “você vai ver daqui a pouco”, “você vai saber já já”, “tenha um bom dia”, “um ótimo dia pra você”, “veja agora” (Gomes e Gomes, 2007, p.81).

Na imagem à esquerda, os apresentadores Márcio Gomes e Renata Capucci se olham enquanto narram a abertura de uma matéria da repórter Suzana Napolini sobre a dengue (notas destacadas acima).



Figura 1 - Bancada RJTV



Figura 2 - Estúdio RJTV

Um outro ambiente muito usado no RJTV está representado na imagem à direita (16/04/2008). Na cena, os mediadores conversam com o colunista e apresentador Luiz Roberto, numa seção específica do telejornal dedicada ao futebol. O assunto em pauta é o jogo do domingo seguinte, entre os times do Botafogo e Fluminense, cujo vencedor sairia campeão da Taça Rio. O tom da conversa é bastante informal. O apresentador Márcio Gomes pega a taça na bancada e, sorrindo, diz que ela é “pesada” e “linda”. Enquanto Gomes realiza o gesto, os companheiros de cena sorriem, em voz alta. Luiz Roberto diz do peso (7 kg) e do tamanho da taça (42 cm) e Márcio Gomes levanta e abaixa o objeto, como que buscando sentir o peso. Em seguida, Capucci, dividindo olhares entre os demais apresentadores e o público telespectador, anuncia que o time vencedor no jogo do próximo domingo vai disputar o campeonato carioca com o Flamengo, dirigindo a palavra a Luiz Roberto.

Além de receberem comentaristas do próprio telejornal, no ambiente à direita os apresentadores recebem convidados como artistas famosos, especialistas, jogadores de futebol e outros. Quase sempre, o tom de diálogo e informalidade predomina nas entrevistas. Os apresentadores e entrevistados tratam de estender a conversa também ao telespectador, alternando olhares entre os que dividem o mesmo espaço do estúdio e as câmeras. O ambiente assemelha-se a uma sala de visitas onde se desenrola um papo informal. “A sala de visitas é o lugar por excelência para assegurar o espaço de conversação nos apartamentos modernos” (Tarde citado por Silva, 2007, p.08).

Segundo Itânia Gomes e Luana Gomes, o contexto comunicativo é um dos operadores de análise do chamado “modo de endereçamento”. Tal como concebido pelas autoras, quando aplicado aos estudos de jornalismo, o conceito “nos leva a tomar como pressuposto que quem quer que produza uma notícia deverá ter em conta não apenas uma orientação em relação ao acontecimento, mas também em relação ao receptor” (Gomes e Gomes, 2007, p.75). No sentido adotado pelas autoras, o conceito de modo de endereçamento diz tanto da orientação de um programa para seu receptor e de um modo de dizer específico, quanto da interdependência entre emissores e receptores na construção de sentido de um produto televisivo e de seu estilo. Nesta perspectiva, o conceito de modo de

endereçamento se refere à forma como determinado programa se relaciona com seu público, a partir da construção de um estilo que o diferencia dos demais.

O modo de referir à audiência, a maneira como acentua ou enaltece a condição de chegar ao local do acontecimento, a construção de um lugar para os telespectadores nas reportagens, o ritmo empreendido na apresentação das notícias. Essas são algumas das pistas que nos dizem sobre a maneira pela qual cada telejornal configura seu contexto comunicativo (Gomes e Gomes, 2007, p.76).

De acordo com as autoras, o contexto comunicativo pode ser entendido como uma situação discursiva que envolve as instâncias da emissão e recepção, construindo e estabelecendo lugares para ambas, além das circunstâncias de espaço e tempo em que a troca comunicativa acontece.

Referenciada em Eliseo Verón, Beatriz Becker (2007) observa que, para o autor argentino, quando se fala em enunciação se fala em escolha. Não há estratégia enunciativa se o emissor do discurso não proceder a uma escolha entre as diferentes formas de expressar um enunciado. Estas estratégias são determinadas pelo que Verón denomina “contrato de leitura”, “os modos de dizer, a maneira como os vários sujeitos ou várias vozes se organizam e dialogam nos discursos numa determinada situação de comunicação” (Becker, 2007, p.170). Neste sentido, não existe uma relação real entre emissor e receptor e sim um “contrato de leitura” contido no texto em imagens e palavras, graças ao qual emissor e receptor se reconhecem e se comunicam. A relação entre emissor e receptor seria construída no interior do texto, entre seres virtuais. “O texto contém, com efeito, uma imagem de quem fala e mostra; do mesmo modo, comporta uma imagem de quem ouve e olha e, por isso, desenha uma relação entre os dois (...)” (Jost citado por Becker, 2007, p.170).

Na escalada do RJTV o telespectador é sempre interpelado pelos apresentadores, conforme o trecho abaixo.

Apresentadora Renata Capucci - Um número assustador. Sessenta e sete mortos, a maioria crianças, mas muitos idosos também são vítimas da dengue. Por isso, o RJ hoje fala dos cuidados e do tratamento para quem tem mais de 60 anos. Esse é um dos destaques do RJ primeira edição desta terça-feira, primeiro de abril (Texto inicial)

Apresentador Hélder Duarte - E você vai ver também. A ajuda que vem do sul.

O público telespectador também é referido pelos mediadores nas passagens de bloco. Esta referência é uma tentativa de apresentar brevemente o conteúdo do bloco seguinte, de modo a manter o interesse do telespectador.

Apresentadora Renata Capucci – Um último intervalo no nosso RJ e já voltamos com a coluna Direito do Cidadão.

Apresentador Márcio Gomes – Vamos falar hoje sobre os cuidados que você deve ter ao contratar serviços bancários, como empréstimos, por exemplo.

Apresentadora Renata Capucci – E você se lembra? Quase um mês atrás o RJ mostrou que uma girafa macho tinha chegado ao zoológico do Rio pra fazer companhia à fêmea solitária?

Apresentador Márcio Gomes – O namoro deu certo, e hoje o RJ acompanha o casamento deles, ao vivo, direto do zoológico. Aguarde, voltamos! (16/4/2008).

Observe-se que os apresentadores buscam tornar o noticiário familiar ao telespectador, denominando-o “nosso RJ”. Há, claramente, uma tentativa de orientar o telespectador – chamado de “você” pelos apresentadores – com relação a serviços bancários. No terceiro enunciado verifica-se que os mediadores procedem a uma nova menção ao “você”. Neste, eles partem do princípio de que o telespectador do RJTV acompanha frequentemente o noticiário e, por isto, convocam a memória do público ao enunciar: “e você se lembra?”. Escreve Becker.

O diálogo com o público é estabelecido ao longo da construção da narrativa. Expressões de ordem direta como “veja a seguir”, “preste atenção”, “assista logo mais”, e “você vai”, presentes em quase todas as edições analisadas, já foram consagradas pelos telejornais na busca da cumplicidade com a audiência (Becker, 2007, p.176).

O encerramento dos noticiários é o momento em que os apresentadores se despedem dos telespectadores antes do jornal acabar. Esta também é uma ocasião em que se percebe claramente a tentativa de valorizar a audiência e cumplicidade do público (Becker, 2007).

Apresentadora Renata Capucci – Uma boa tarde pra você!

Apresentador Márcio Gomes – Boa tarde, e até amanhã! (16/04/2008).

Além de o RJTV procurar aproximar-se da audiência, seja através de estratégias discursivas verbais e não verbais, seja pela presença do repórter nas comunidades (Becker, 2007), os enunciadores buscam promover a participação do público telespectador pela internet. Esta estratégia pode ser observada, por exemplo, quando nas passagens de bloco o telejornal disponibiliza uma cartela com indicação do endereço eletrônico *g1.com.br/rjtv*. Além de ser uma forma de divulgar informações sobre o telejornal, através do *site* o telespectador pode participar de bate-papos virtuais com os entrevistados após o fim do noticiário. Dia 16 de abril, por exemplo, aconteceu uma entrevista de estúdio com o defensor público Lincoln Lamellas, que teve como pauta básica os riscos dos empréstimos bancários. Ao término da entrevista, o telespectador foi convidado pelo apresentador Márcio Gomes a esclarecer outras dúvidas com o defensor via *web*, conforme o texto abaixo.

Apresentador Márcio Gomes - Para aqueles que precisam de mais orientações do defensor público Lincoln Lamellas, a conversa com ele sobre empréstimos bancários continua na nossa página na internet, logo depois dessa edição do RJ. O endereço você conhece: g1.com.br/rjtv.

No *site* do RJTV há outras tentativas de fazer com que o público telespectador “interaja” de alguma maneira com o telejornal. Na página de abertura, por exemplo, há um *link* em que se encontra inscrito o texto: “envie seu vídeo”. Abaixo do texto visualiza-se a imagem de uma mão segurando uma câmera, acompanhada de um texto que convida o público a ser repórter do RJTV. “Seja um repórter do RJTV. Envie para gente um vídeo com flagrantes, problemas da sua comunidade ou a sua visão da cidade e nos ajude a preparar uma reportagem”. O objetivo básico do telejornal é aproximar-se ainda mais da audiência, fazendo com que o telespectador se sinta parte do processo de produção do telejornal.

No entanto, se podemos observar nestas estratégias uma tentativa de aproximação do telejornal com o telespectador, que implica algum grau de “interatividade”, é importante destacar os limites da participação do público. Com Becker, observamos que o único espaço à audiência é liberado ao final do noticiário, quando o apresentador convida o telespectador a participar do bate-papo. “O campo aberto, portanto, funciona apenas como uma fresta, pois uma parcela pequena da população tem acesso à internet” (Becker, 2007, p.177).

A partir desta contextualização de nosso objeto de estudo, no capítulo que se segue vamos lançar o olhar às narrativas no recorte proposto, em busca dos sujeitos e espaços da cidade tal como mediados no RJTV.