

3

A Narrativa Jornalística

3.1

Era da escrita: do romance à informação

O filósofo Walter Benjamin situa o advento do romance, narrativa literária da burguesia estabelecida, e amplamente difundido graças à criação da Imprensa, como o estabelecimento final da passagem da cultura da narrativa oral para a cultura da escrita. O filósofo alemão entendia por narrativa oral aquele relato passado de geração em geração, um saber antigo transmitido com base na experiência, com objetivos ao mesmo tempo práticos e sagrados, de sobrevivência ou de valores de vida de uma comunidade.

Neste âmbito, podemos situar todas as civilizações, antes do que se chamou período moderno. As novidades que o Romance trazia, a inauguração do moderno, fariam as narrativas da tradição oral parecerem antigas, segundo o autor. Iriam se desfazer as “redes” de narrativas da tradição oral, tecidas através da memorização dos relatos de experiências de vida. O Romance trazia consigo a questão da autoria, do individualismo, do escritor isolado, a descrever a perplexidade desta solidão, para um leitor também isolado, em posição de leitura. A narrativa de caráter oral, ao contrário, era do domínio público, dirigida a todos coletivamente, era fator de união social, de costume. Com o Romance e a Imprensa, a narrativa ganha novas possibilidades, então cunhadas na escrita. Aqui temos um momento em que a narrativa oral perde valor na sua função ordenadora na sociedade. Com o crescimento da própria burguesia, o Romance se impõe como forma de narrar. Primeiro como *Folhetim*, em 1830, concebido como um rodapé de jornais, trazendo variedades e capítulos de romances, que se iam publicando aos poucos: novelas. A linguagem desta época não se desviaria dos padrões estritos de uma prosa que se queria imitação de uma certa naturalidade cronológica, traduzida, em termos de linguagem, por uma crença na linearidade – ainda que as histórias se fragmentassem, formavam uma continuação, também no dia-a-dia, tinham um corpo reconhecível, num formato intriga-resolução. Um

público cada vez maior, que migrava para os centros urbanos intensivamente, no século XIX, impulsionava este modelo de publicação, compromissada em reter a atenção do público através de capítulos diários. Nesta forma mesma de publicação, Folhetim, se formava o público leitor. Uma rede de narrativas de ficção, no ambiente da informação.

Hoje, vemos que os meios digitais de comunicação se expandem de tal forma, que a informação e a comunicação se tornaram capitais entre as culturas globalizadas. Que conceitos esta explosão insinuaria? No começo desta explosão, já em 1930, Walter Benjamin preconizava, a respeito da era da Informação:

Cada manhã, recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação (Benjamin, 1985, p. 203).

Com a imprensa, a *notícia* se forma, como *gênero*. Se torna mercadoria, valor de troca. Ganha a credibilidade de um ouvinte isolado da cena – como o Romance era feito para um leitor isolado. No início do século XX, o tempo se “acelerou”, como metáfora de um mundo com novas tecnologias.

As novas tecnologias permitiam, pelo menos, um acontecimento novo: a notícia ganhava uma extensão, com novo texto, novos atores e nova maneira de narrar: um novo subgênero jornalístico, a reportagem.

3.2

A reportagem como resgate da oralidade

Resumidamente, analisamos o ambiente em que nascia a reportagem, nos meios gráfico e cinematográfico, com a hipótese de que ambos os meios aspiravam a uma versão mais interpretativa, ou mais extensa (ainda que, em alguns casos, também mais objetiva) da notícia.

Na mídia impressa, o início da reportagem pode ser situado no mesmo momento em que os jornais deixavam de ser relatos ideologicamente e explicitamente ligados aos interesses dos donos dos jornais – mais retóricos que informativos –, buscando então ser mais objetivos, no sentido de ultrapassar uma sustentação retórica apenas verbal, voltada para a preservação de uma opinião

específica. Em seu livro *Teoria do Jornalismo*, o escritor e jornalista Felipe Pena observa que:

até o começo do século XX, os jornais eram essencialmente opinativos. (...) As reportagens não escondiam a carga panfletária, defendendo explicitamente as posições dos jornais (e de seus donos) sobre os mais variados temas. As narrativas eram mais retóricas que informativas (Pena 2005, p.41).

Uma técnica narrativa revolucionária, o *lead*, bem como a estrutura em *pirâmide invertida*, conduziria esta transformação. O *lead* é um “relato sintético do acontecimento” (idem, p.42), a parte inicial do texto que contém os dados chamados essenciais à informação: quem fez, o quê, onde, como, quando, para quem, com que desdobramentos. Sua função era extensa:

apontar a singularidade da história; informar o que se sabe de mais novo sobre um acontecimento; apresentar lugares e pessoas de importância para entendimento dos fatos; oferecer o contexto em que ocorreu o evento; provocar no leitor o desejo de ler o restante da matéria; articular de forma reacional os diversos elementos constitutivos do acontecimento; resumir a história, da forma mais compacta possível, sem perder a articulação (idem, p.43).

E a pirâmide invertida seria:

um relato que prioriza não a sequência cronológica dos fatos, mas escala em ordem decrescente os elementos mais importantes, na verdade, os essenciais, em uma montagem que os hierarquiza de modo a apresentar inicialmente os mais atraentes, terminando por aqueles de menor apelo (idem, p.48).

No lado da mídia cinematográfica, o primeiro cinejornal é exibido, em 1909, nos Estados Unidos. Os cinejornais eram filmes de curta-metragem, exibidos antes dos longas, e não se diferenciavam muito da mera observação e descrição de fatos excitantes, sem narração, apenas o que o “cinema das origens”, dos irmãos Lumière, já teria feito, desde a invenção do cinema, em 1895. Foi com o cinejornal desenvolvido nos Estados Unidos, bem como no filme documentário – cuja estética também se formalizava –, que surgiu pela primeira vez uma preocupação com a criatividade das imagens, uma formalização dramática, um tom autoral, que daria aos curtas um caráter documental. O primeiro documentário, oficialmente, em 1922, pelo americano Robert Flaherty, traz a inovação narrativa do gênero emergente, se distanciando dos cinejornais. O

cineasta escocês John Grierson, crítico da ausência de qualquer dramaticidade nos cinejornais, simpático à idéia mais formalista e estetizante do documentário, numa primeira fase de seu trabalho, introduz a ambientação sonora, a seqüência interpretativa de fatos, integra imagens poéticas, sugere uma interpretação simbolista das idéias – em um filme sobre pescadores, o trabalho humano é apresentado de modo generalizante e impressionista. Numa segunda fase, o cineasta exerceria a ênfase nos personagens, o que daria à narrativa um caráter mais particularizante. Precursor do jornalismo televisivo, nele há um claro sinal de confusão entre documentário e reportagem.

Um cinejornal americano transposto do rádio para a tela, “The march of the time”, produzido pela Time Incorporated, renovaria também o gênero do cinejornal, acreditando no jornalismo como uma arte – fundindo a estética hollywoodiana e o jornalismo, algo que combinasse “reencenações dramáticas, imagens colhidas *in loco* e a cobertura jornalística de um determinado tema, evento ou personagem” (Bezerra, 2008).

Júlio Carlos Bezerra cita Richard Barsam (1992), para quem o cinejornal “The march of the time” se formou de várias fontes: a referencialidade do jornalismo e o potencial analítico do editorial, dos filmes de ficção e seu potencial dramático, e ainda de re-encenações, entrevistas, diagramas e estatísticas, mapas e forte apelo na locução como construção de uma autoridade – lembramos a primeira semelhança com o telejornal atual.

A revista “Time”, lançada em 1923, em consonância com o movimento dos novos cinejornais e o filme documentário, busca um tratamento informativo de maior qualidade, com um jornalismo mais interpretativo do que era, antes do século XX, como observa Pena (2005) a respeito das narrativas explicitamente interesseiras de grupos e donos de jornais, no século anterior.

Este seria o ambiente onde se daria o início do gênero reportagem: uma “confusão” com o surgimento do próprio documentário, a busca de um aprofundamento do relato simples, uma extensão da notícia, o estabelecimento de uma nova ordem e novo pacto de leitura – definidos pelas características do novo gênero –, além de ser um gênero genuinamente híbrido, formatado por diversos meios.

Entendemos que, na reportagem, o testemunho do repórter no local da notícia, entre outros fatores, seria uma nova condição para a notícia escrita ganhar

maior oralidade. Sodré & Ferrari (1986, p.11) situam o momento na história do jornalismo americano em que a notícia se transforma em reportagem: “trata-se de um episódio ocorrido em 1925, no estado de Kentucky, que comoveu a nação norte-americana.” Neste episódio, um antropólogo, à procura de galerias em uma caverna, para suas pesquisas, por acidente é parcialmente soterrado, ali permanecendo vivo por onze dias, até ser achado sem vida. A reportagem de tal acidente teria despertado a comoção do povo americano, principalmente porque após o quarto dia de soterramento um repórter adentrara a caverna, chegando bem perto do antropólogo, quase o salvando. O repórter e a equipe de resgate quase sofreram, também eles, um soterramento. Tal fato, que contemplava a liderança exercida pelo repórter e o contato com a “profunda solidão” do antropólogo, captada pelo repórter, além do risco que este havia corrido, faziam desta reportagem um momento marcante de mudança na narrativa jornalística americana e mundial: *Tratava-se, na realidade, de dois personagens capazes de responder à demanda social de heróis* (idem, p.14). (No nosso entender, uma demanda social de *histórias*, uma demanda *natural* de narrativas.)

No Brasil, uma das primeiras coberturas de TV também foi reportagem de um acidente natural, uma grande enchente ocorrida no Rio de Janeiro, em janeiro de 1966 (cf. MEMÓRIA GLOBO, 2005, p.19), pelo telejornal *Ultranotícias*, da Rede Globo (um precursor do Jornal Nacional, iniciado em 1969).

É interessante notar que o Jornal Nacional seja exibido num intervalo entre telenovelas, no que foi chamado de “horário nobre” da televisão – aproximadamente oito horas da noite – permanecendo assim até hoje. A telenovela, como sabemos, é uma reedição do folhetim do século XIX. Por isso, não se pode deixar de destacar uma inevitável influência do gênero folhetinesco no telejornal, acentuando-lhe o caráter narrativo.

Por outro lado, compondo o triângulo do que seria uma televisão privada e comercial, temos a influência do gênero publicitário, patrocinador das TVs, que por sua vez também empresta ao telejornal algumas características, como as que pretendemos analisar, como as que dizem respeito a estereótipos, codificados na memória do público, reproduzidos automaticamente, e outras mensagens de grau semiótico mais complexo, onde várias interpretações podem ser sugeridas – junto à mensagem clara do produto anunciado.

Falamos sobre as origens da reportagem, na história do telejornalismo brasileiro, com o qual trabalharemos, sem a preocupação de detalhar o apanhado histórico, suas transformações tecnológico-discursivas durante o tempo, as diversificações do telejornal, adaptado para horários diferentes ou as diferenças entre telejornais de emissoras diferentes.

Não faremos uma definição rigorosa de *notícia* e *reportagem*, tendo, em resumo, a reportagem como uma extensão da notícia, um aprofundamento dela. Em conformidade com o capítulo anterior, vamos focar os procedimentos narrativos de ambas, e sua aproximação, não sua distinção rigorosa.

3.3

Aspectos da Narrativa telejornalística

3.3.1

Objetividade e Subjetividade

O século XX foi marcado pelas transformações tecnológicas e os remanejos populacionais e estéticos. O impulso modernista coleciona, ao longo da história, uma intensa superposição/reposição de estéticas narrativas. A narrativa jornalística não deixaria de ter suas tendências, as quais, rapidamente, citaremos.

O jornalismo impresso, no início do século XX, teria um caráter mais objetivo com a adoção do *lead* e da pirâmide invertida, como dissemos. Portanto, para o meio impresso desta época, a busca de objetividade coincide com a inauguração, na estrutura retórica do jornal, de uma hierarquia diferente na apresentação dos fatos, capaz de estabelecer um inédito pacto de leitura, com um número ampliado de espectadores.

Na cena cinematográfica, se dão as primeiras manifestações de uma tendência mais interpretativa da notícia, no sentido de edição de imagens, intervenção narrativa (caráter autoral), para além das cenas filmadas aleatoriamente como um “teatro de variedades excitantes” (Bezerra, 2008).

Comentamos anteriormente como o jornalismo impresso e o romance, a partir do salto desencadeado pela imprensa, misturavam sua estética, no veículo do folhetim, assim como no jornalismo visual misturavam-se as estéticas do cinema e do documentário, no veículo do cinejornal. Onde podermos salientar

novamente a questão da hibridização na narrativa, no nosso entender, natural, entre ficção e realidade, e podermos ver a objetividade como relativa a uma série de parâmetros não estáticos, mas pragmáticos e estéticos.

Mais um lance – não ao acaso – do jogo de estéticas narrativas: no final dos anos 50, o “modo observacional” retorna ao cinema informativo, numa época em que a televisão já era uma realidade, inclusive no Brasil. Documentaristas objetivistas – Robert Drew, Richard Leacock – se identificavam com as estéticas do emergente “cinema direto americano”, este, por sua vez, claramente associado ao jornalismo. “Autores de ambos os campos (documentário e jornalismo) costumam sublinhar a influência que o cinema direto exerceu sobre o jornalismo televisual” (Bezerra, 2008), então em formação. Sua característica, como o nome indica, é uma volta à extrema objetividade, a qual tinha, na época, o sentido de leitura realista do mundo. Ao invés da criatividade no tratamento da realidade, a realidade exposta, narrando por si só o filme, uma realidade que se mostrasse por si mesma, e “não manipulada”.

Na medida em que a nova tecnologia da câmera de filmar portátil e a televisão se firmam, o fator visual vai adquirindo potencial narrativo.

Mas lembramos que a narrativa, no início das câmeras, já é uma releitura realista da estética literária, citadamente a de Flaubert: “o cinema direto americano buscava comunicar um sentido de acesso imediato ao mundo” (idem, 2008), em que se procurava a “não-intervenção na cena, por intermédio de métodos que pretendem colocar o espectador em contato direto com a realidade”, um cinema “observacional”, resultando num formato “sem narrador, sem entrevistas, sem roteiro, sem música ou efeitos sonoros complementares, e sem reconstituições” (idem, 2008).

No vai-e-vem das tendências estéticas modernas, o mesmo movimento de fuga dos artifícios narrativos pode ser visto em obras cinematográficas e videográficas dos dias de hoje – com a lembrança de que o jornalismo atual estaria fazendo o movimento contrário, ou seja, incorporação de artifícios narrativos, como dissemos na Introdução.

Nos anos 50, buscava-se sair das regras de objetividade do texto jornalístico, com o que se chamou o “Novo jornalismo”, que quebrava a obrigatoriedade do *lead* e também o caráter de periodicidade e atualidade do jornal, através de temas extensos, liberdade de pautas: “o objetivo central não é o

fato noticioso, mas todos os setores da vida moderna, da política à economia, do esporte à viagem” (idem, 2008).

Nota-se, neste novo jornalismo, a mesma transferência de conceitos e estratégias da literatura realista, de que se servia o cinema e o documentário americanos: “As narrativas do novo jornalismo concentram-se em recursos específicos e descrições minuciosas de lugares, feições, hábitos, gestos, comportamentos, objetos, etc., (...) sem perder o compromisso com os fatos” (idem, 2008).

Ainda sob influência literária – mas não realista – Bezerra (2008) cita, nos anos 60, o “jornalismo gonzo” – de uma gíria franco-canadense –, criado pelo escritor e jornalista Hunter Thompson. Ele negaria como método a observação passiva e defenderia uma atitude provocativa e interativa do jornalista, num efeito de “osmose” com a cena reportada. A realidade é tratada de maneira muito próxima da ficção, a ponto de alguns trabalhos terem sido questionados quanto a sua veracidade, sendo alguns mistura de realidade e ficção. De onde podemos dizer que, no jogo da objetividade/subjetividade, este teria sido um exemplo da segunda opção.

Em Congresso da ComPós – Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação –, Leal (2002) observa a “factualidade” e “objetividade” da narração telejornalística contemporânea, a partir do crescente aumento do volume de notícias nas redações, vindas de *press-releases*, em detrimento do número de reportagens, onde há um narrador e a subjetividade tende a ser maior. O telejornalismo atual, então, estaria cumprindo o que previra Walter Benjamin – que notara na imprensa do século XIX o movimento de padronização da linguagem para o advento da *informação*, e a transformação do *tempo da narrativa* em *tempo da informação*.

Teria havido, assim, um deslocamento da credibilidade, no pacto televisão/telespectador. Esta credibilidade não seria dada apenas através da reportagem, do contato direto, mas também dentro do estúdio e da notícia, com seu caráter mais “imparcial”, pois isento da cena, sob o comando de um jornalista leitor – e não mais narrador – distanciado, alienado do próprio acontecimento. A credibilidade estaria não mais na *narração*, mas na *verossimilhança*.

Porém, ainda que notemos o esvaziamento narrativo do telejornal, fenômeno cujo início Walter Benjamin observara, nos cabe analisar o que há de

figurativo, de oralidade, de mais narrativo nesta linguagem, e constatamos que a metáfora e o uso oral estão cada vez mais presentes no discurso de caráter referencial, o que, além de simular a familiaridade, que discutiremos posteriormente, realça maior presença do repórter.

Entendemos o telejornalismo atual como um crescente movimento à adoção de formas narrativas diferenciadas, com a busca de um maior envolvimento com o leitor. Como radicalização na busca deste envolvimento, houve a transposição do estúdio do Jornal Nacional, para um local ao ar livre, em cidades distantes do Rio de Janeiro, como no período pré-eleitoral de 2006, pela emissora Rede Globo, com o objetivo de pesquisar o que o brasileiro pensava sobre o Brasil e a política. Vemos neste exemplo de tentativa de “reaproximação” com o telespectador uma metáfora (metonímia) do modo de enunciação do telejornal: a “transposição” do estúdio, feito para ser imóvel, em um núcleo que quer se fazer presente, ele mesmo, na reportagem, se assemelhando a um repórter no local do acontecimento. Uma espécie de *fractal* no processo da enunciação jornalística, ou simplesmente uma tentativa de ir além dos limites do gênero?

Um outro exemplo de diversificação seria o movimento contrário: o estúdio do telejornal recebendo a visita de comentaristas, especialistas, e, atualmente, o rápido deslocamento dos âncoras para um cenário paralelo ao estúdio, para fins de entrevistas com comentaristas ou cidadãos – em um telejornal diurno.

Podemos dizer que os recursos atuais de reaproximação, que veremos, de revalorização da reportagem, seriam uma “compensação” ao engessamento da narrativa no texto lido do jornalista? Ou são apenas mais um recurso, dentre os vários disponíveis, de variação?

Mas se entendermos tudo como narrativa, mesmo a notícia lida no estúdio? E se não podemos dizer que exista uma linguagem mais real, por mais que seja testemunhada pelo repórter? Teremos que encarar tudo como – em alguma instância – seleção de discursos, presenciais ou não, mas ambos metafóricos. Se toda linguagem é narração de algo, acreditamos não haver distinção ontológica entre o “real” e o “não-real”. Assim, teremos que evidenciar as tendências metafóricas de nosso *corpus*, chamando a atenção para a impossibilidade da total referencialidade e não-ficcionalidade dos fatos, sejam eles tratados na reportagem ou na notícia. Qualquer esforço objetivista da linguagem jornalística, que vise a

uma legitimidade social, por meio da imparcialidade, não se fará sem as metáforas e formas da oralidade, como iremos observar. Para estes autores de que tratamos aqui, a oposição objetividade/subjetividade, entre outras oposições correspondentes, são “mitos”. Acreditamos que os jornalistas também as vejam assim. É cada vez mais crescente, como vamos observar, o imprevisto e a liberdade – em se falando de narrativa – nas formas mistas de linguagem de telejornal. Assim, não nos caberia outra tarefa a não ser a de insinuar estas formas na linguagem telejornalística atual, buscando descrever, a partir das inovações técnicas e discursivas deste programa televisivo, suas metáforas e formas de oralidade.

3.3.2

Imparcialidade

Poderíamos, com segurança, sem correr o risco de faltar quem nos fundamentasse agora, nesta visão “de longe”, ampliar o espectro de conceitos-mitos da narrativa telejornalística, além da Subjetividade *versus* Objetividade, até o mito da Imparcialidade.

A única maneira de aceitarmos a questão da Imparcialidade – e todos os conceitos correlatos: isenção, busca da verdade, senso de justiça –, como requisito para uma “boa informação”, será com a ressalva de que se trata antes de uma imparcialidade relativa, aquela que garanta apenas a comunicabilidade estendida a uma comunidade de massa, pois se trata de um veículo que é tratado como de massa, e de um programa de alto prestígio e audiência. Assim, o “compromisso com a verdade”, com a isenção e com a justiça, alardeado como característica imprescindível da comunicação, reivindica muito mais imparcialidade do que realmente pode apresentar.

Acreditamos no poder estabilizador ou desestabilizador de relações de poder da televisão, em relação à sociedade como um todo. Estamos dizendo que verificamos que é impossível ver um telejornal como imparcial, a não ser que definamos estas margens de imparcialidade, e a classifiquemos, por um lado naquela imparcialidade que é imprescindível à informação, e por outro naquela imparcialidade que claramente a manipula. Além disso, uma série de redes metafóricas, trazendo conceitos sacralizados pela sociedade brasileira, são

“tecidas” diariamente pela gama de programas apresentados, principalmente via TV privada.

3.3.3

Hiper-realismo – a verossimilhança de Aristóteles?

O avanço tecnológico, que é a dinâmica das metáforas do *progresso* ou do *desenvolvimento* da civilização mundial do século 21 – tirando lugares que nos esforçamos para encontrar –, permite a captação de imagens de maneira cada vez mais íntima. A passagem da notícia narrada de um assassinato para o vídeo deste assassinato pode sugerir comentários pertinentes. Metáfora primordial desta passagem, da explosão do semiótico: a câmera ao vivo no telejornal é a exacerbação da reportagem ao vivo, da reportagem viva, chegando mesmo a dispensar – numa hipótese – a verbalização. Exemplo disso podem ser cenas de violência flagradas, podem ser acidentes violentos, podem ser cenas de roubo, ou até mesmo animações artísticas de cenas acontecidas, ou diagramas de planos de roubo de um banco. O espetáculo visual televisivo é mostrado cada vez mais em detalhes, vindo de câmeras postadas em lugares inusitados, como metáfora da lente microscópica na biologia, enxergando cada vez mais longe. Notamos, sobretudo, um apelo pela publicação deste olhar.

As imagens, que se proliferam multiplicadas em câmeras de edifícios, de vias, de ruas, de instituições e edificações, assim como as câmeras escondidas – cada vez mais instrumento de trabalho do repórter/jornalista – possibilitam o instantâneo e o *videotape* de assassinatos, de tentativas de suborno, de infrações à lei, se tornando uma outra fonte de imagem, alternativa ao cinegrafista profissional. Haveria aqui uma tendência social policialesca, denunciada pelo filósofo Michel Foucault na discussão do *Panóptico*, segundo a qual o estado moderno precaver-se-ia das infrações com cada vez mais objetos de controle? (Foucault, 1984) – como imaginário do nosso cotidiano, o cinema traz as suas *ficções científicas*: numa passagem do filme *Blade Runner* (1982), do diretor Ridley Scott, um policial, em uma Los Angeles em visão futurista, tenta convencer um colega afastado a retomar as atividades como policial, dizendo que “você sabe, hoje ou você é policial ou você não é ninguém”.

Queremos dizer que o ultra-realismo tem sido elemento constante no telejornal, no ritmo da expansão tecnológica, e esta expansão, naturalmente inaugura seu campo de metáforas, uma delas, a possibilidade hiper-realista de ver até o mais claro possível, com a máxima *definição*, usando um termo da própria televisão. A visão mais “definida” possível. E estas já eram também as críticas do video-artista e ensaísta Arlindo Machado (1988) à tendência unicamente realística e antropomórfica do cinema, a partir da qual qualquer experiência plástica além da figuratividade humana como *mimesis* “exata” da vida é tão rara que passa como erro, como “ruído”, como arte conceitual ou de vanguarda – o estranho. Não é à toa que exposições de arte contemporânea, predominantemente de artes plásticas, são reportadas com um texto geralmente revelador de fortes diferenças entre o que é *normal*, e o que é *arte pós-moderna*. No mesmo pensamento, também, o cineasta Peter Greenaway se queixa de um cinema insistentemente representativo – sabemos como as estéticas produtivas dedutíveis a uma *forma-fôrma* ainda são narrativa predominante nos cinemas. O predomínio desta linearidade, no cinema assim como na televisão, pode nos remeter, mais uma vez, à justificativa de que é preciso buscar a objetividade, a imitação, a *mimesis*.

Não precisaremos nos aprofundar na questão iniciada no parágrafo anterior, uma vez que outros autores sistematicamente o fizeram, como Jean Baudrillard (1981), com seu conceito de simulacro, sugerindo que a fonte cada vez mais inautêntica da notícia, ou a reprodução em massa da notícia, revelariam o seu próprio esvaziamento, e a própria desconfiança em sua veracidade criaria uma rede de simulacros, metáforas de exclusão e de alienação do leitor. E lembraremos também ser “obscena”, como quer Baudrillard (1996), a exposição realista de algumas “cenas”, no telejornal, no sentido de “ultrapassagem da cena”, “além da cena”, ou seja, a exposição da cena, real, inconteste e em destaque, ao exacerbar a notícia, traz aquele mesmo esvaziamento que Benjamin chamava de *vazio narrativo*, na época de 1930, pois quer prescindir de interpretação, do jogo humano de revelação e velamento, jogo simbólico mediado por qualquer relação humana. O didatismo de se mostrar as “entranhas” da cena – o assassinato, o assalto, o acidente espetacular – seria a metáfora do corpo humano mostrado nu. Daí o termo baudrillardiano de “obscenidade”.

A quebra do espetáculo narrativo da oralidade, em sociedades antigas, como diz Benjamin (1985), se transforma em outro espetáculo no telejornal: o

espetáculo do real, da notícia, falando por si mesma, tantas vezes absoluta, e tão poucas vezes relativa. A hiper-realidade chama a atenção dos olhos, numa sedução de uma só via: ficção e realidade se confundem: o assassinato, o assalto, estão no telejornal não mais em vias verbais, mas ao vivo e a cores. E eles são idênticos aos que vemos quase diariamente nos filmes apresentados na TV. (É verdade, as câmeras de edifícios ainda são muito limitadas e por isso ainda não conseguem captar como capta o hiper-real do “olhar”, por isso ainda se “restringem” a mostrar um ambiente de ficção, um ambiente “fosco”).

O telejornal, valendo-se do acaso das notícias, tem uma ordenação. Mesmo que seja apenas uma ordenação por temas. Não precisamos aprofundar a questão do realismo, pois sabemos ser esta uma das metáforas principais da modernidade, acentuadamente já a partir do período renascentista, tão marcante, por exemplo, nas artes visuais. Portanto, o realismo não é um fenômeno novo, e não há por que estranhar seu exacerbamento atual. Ao invés disso, constataremos apenas que o hiper-realismo é uma tendência iniciada há muito, e é apenas a ponta extrema de um movimento – para usarmos uma grande metáfora, – começado há muito.

Porque nos movemos em torno do realismo, geraram-se discursos mais objetivos, denotativos, ou referenciais, como o do telejornal. Poderíamos novamente citar Michel Foucault, e sua percepção da arquitetura dos discursos que se projetou, a partir do ele chama de *vontade de saber* (Foucault, 2004, p.16), a vontade de verdade, das sociedades pós- renascentistas, as quais elegeram, como uma de suas metáforas – ou mitologias –, as divisões do saber em disciplinas, e seus respectivos discursos. Poderíamos ir mais longe, e lançar as bases do realismo em Aristóteles e a eleição da linearidade na narrativa das comédias e tragédias, realismo temporal, *mimesis* da vida. Mesmo o lingüista Roman Jakobson (1975) comentara que o lingüista criador do Estruturalismo, Ferdinand de Saussure, teria “sucumbido” à crença da linearidade do signo. Assim, é difícil renunciarmos ao realismo, ainda mais quando os meios tecnológicos o reproduzem com tanta facilidade, fecundidade e lucratividade.

Tudo em nossa cultura nos guiaria para o hiper-realismo. A questão que se coloca é: o que viria com ele? Jean Baudrillard diria: o terrorismo, metáfora maior do indivíduo feito refém, o cidadão feito, ele mesmo, imagem, refém de imagens criadoras de realidades, refém de simulacros, e depois suas “metáforas”:

destruição, tragédia... Para Guy Debord (1997) e sua “Sociedade do Espetáculo”, a sociedade atual terá sido apagada da memória do computador.

Mas poderemos ponderar exatamente na retomada da metáfora como a continuidade de um discurso jornalístico no limite, entre a obscenidade – que muitos chamam “apelação” –, e a informação – se é que ambas já não se confundem, como queriam ambos os pensadores franceses supracitados. E realmente, como dissemos anteriormente, o hiper-realismo das câmeras multiplicadas sugerem uma transgressão da dualidade notícia/reportagem, inaugurando gêneros múltiplos de telejornalismo, misturados no telejornal pela técnica digital emergente. Realmente concordaremos que a reportagem de ação que mostra um assalto, por exemplo, às vezes em seus mínimos detalhes, estará tendo inevitavelmente um caráter didático, já referido por vários autores.

Com as facilidades da tecnologia, ampliam-se as possibilidades de uma *dramaturgia digital*, que seria, no telejornal, por exemplo, a reconstituição de cenas por animação, cenas do mais variado teor, da estrutura interna detalhada do Banco Central de Fortaleza às viagens pelo interior do corpo humano.

Mas se tratarmos assim, a televisão como “outro lugar” do real, a televisão sendo feita *em termos do real* – conceito aristotélico de *metáfora* –, sendo ela mesma uma metáfora eletrônica – e agora digital –, seria ingênuo considerarmos que estamos levando realidade ao telespectador, só por mostrar uma morte, ou um tiroteio, ou um golpe de um corrupto ao vivo e em *videotape*. Evidencia-se, com isso, a metáfora simples do olhar eletrônico. No absolutismo narrativo desta imagem, nesta “desnudação” dos fatos, apenas o aparelho eletrônico nos “distancia do real” – mas veja-se que ele queria evidenciar para nós alguma presença.

3.3.4

As denúncias

Há vários tipos de denúncias no telejornal. Algumas cobram do poder público alguma atitude em prol da comunidade, e em geral são verificadas, no(s) dia(s) subsequente(s) a sua apresentação. O telejornal então anuncia uma atitude tomada, como reação direta à reportagem, mostrando as transformações ocorridas.

Outras denúncias são furos jornalísticos, outras um relato diário de uma prática criminosa já organizada na sociedade, outras se enquadram no padrão de notícias relativamente alarmantes sobre perigos na alimentação, e assim por diante.

A denúncia policial, entretanto, retomando instrumentos narrativos dos programas policiais do rádio, comparece na estruturação do telejornal atual, e ocupa, em geral, os primeiros minutos – do telejornal pesquisado –, tempo que pode se estender para praticamente um terço do telejornal total. Por isso, podemos estar assistindo a uma troca da denúncia comunitária, a princípio benéfica à discussão sobre problemas nacionais, pela proliferação de denúncias de caráter policialesco, noticioso. O denunciismo, que seria o exacerbamento da denúncia, a denúncia em série e em capítulos diários, faz aquele movimento para o qual chamamos atenção no capítulo anterior: a repetição banaliza, normaliza e justifica – assim como as metáforas, quando usadas sistematicamente.

Há também uma influência do rádio no telejornal, nesta questão da violência, e neste exacerbamento da denúncia: o telejornal utilizaria um gênero bastante explorado em rádios, os programas chamados policiais. Os crimes, os delitos se repetem diariamente, quase tornado-se capítulos de romance. Como veremos na Análise dos Dados (capítulo 4), a ocorrência de notícias que denunciam é intensa e o telejornal tem um repertório lingüístico específico para veiculá-las.

3.3.5

A metáfora dos “dois lados da notícia”

Felipe Pena situa assim o momento atual:

o que se observa no jornalismo atual é uma simbiose (entre objetividade e subjetividade), não uma separação. A notícia nunca esteve tão carregada de opiniões. E um dos motivos é justamente atender ao critério de objetividade que obriga o jornalista a ouvir sempre os dois lados da história (Pena, 2008, p.51).

Este autor cita ainda a socióloga Gaye Tuchman, que vê na busca sistemática dos “dois lados da notícia” uma prevenção do jornalista contra críticas a seu trabalho e eventuais processos na justiça.

Citaremos também Gregolin (2003), que, ao comentar a instalação de um relógio público, no Rio de Janeiro, em 1999, para ficar mostrando quantos dias faltavam para a comemoração dos 500 anos de descobrimento do Brasil, argumenta que este evento era tratado na mídia com discursos ufanistas. Porém, ela observa que os mesmos veículos que transmitiam a visão oficial do evento também transmitiram o grande volume de críticas e discussões ao acontecimento e ao discurso oficial do acontecimento. Assim, segundo ela,

devemos entender o papel da mídia não apenas como suporte ideológico de discursos dominantes, mas também como espaço de produção de estratégias de rebelião e resistência contra discursos oficiais (...) Na era da informação ininterrupta e em tempo real, as técnicas de disciplina e vigilância são sofisticadas a ponto de exigirem reordenamentos discursivos, a fim de criarem a ilusão de liberdade (Gregolin, 2003, p.108).

A autora fala de disciplina e vigilância, referindo-se às teorias de Michel Foucault a respeito da sociedade de controle, como citamos acima, o *panóptico*. Através da Análise do Discurso – abordagem começada, entre outros, por Michel Foucault –, da qual a autora se utiliza, ela nos dá mais um momento de comentário: “a ilusão de liberdade” provocada pela mídia, com a constante bipolarização de discursos, como vimos dizendo acima. No mesmo livro que esta autora organiza, ela cita um trecho de Michel Pêcheux, que fala do “vedetariado político”, uma bipolarização eleitoral engendrada pelos discursos da mídia a respeito dos políticos em eleições, tornados vedetes.

A tendência de os gêneros jornalísticos se afirmarem constantemente quanto ao dever de satisfazer o direito do público de saber, e de saber sempre, os “dois lados de uma notícia”, poderia ser comentada assim:

A teoria da responsabilidade social surgiu nos Estados Unidos, adotada pela comissão Hutchins, que, em 1947, produziria o famoso relatório *A free and Responsibly Press*, no qual, entre outras coisas, recomendava que a imprensa deveria proporcionar um relato verdadeiro, completo e inteligente dos acontecimentos diários dentro de um contexto que lhes dê significado” (Moretzsohn, 2002, p.57).

E também assim:

Marcondes Filho vê entre o jornal dito ‘sensacionalista’ e o outro dito ‘sério’ uma diferença apenas de grau, pois, em ambos, ‘tudo que se vende é aparência e, na verdade, vende-se aquilo que a informação interna não irá desenvolver melhor do que a manchete’ (idem, p.45).

Temos aqui também ocasião para citarmos alguns fatores, dos quais a televisão realista se apropria, para criar a também já citada ilusão de veracidade e alcançar credibilidade social. São eles a tendência dos telejornais atuais em se fazerem – e terem sido feitos – tribunais, numa apropriação conceitual do discurso jurídico, e a tendência em se fazerem porta-vozes da verdade realista, numa apropriação do discurso científico de linha clássica. Uma abordagem que não é de mão única: não é “a mídia” que produz seus discursos, é a mídia em interação com uma demanda social, entendemos.

Porém, mesmo com estas considerações sobre a metáfora dos dois lados da notícia, e a tendência bipolarizante observada, são feitas cada vez mais reportagens para além de apenas “dois lados”. É também sobre esta diversidade e riqueza narrativa que falaremos.

3.3.6

A metáfora da seleção da notícia

Vamos reaproveitar um conceito dos cognitivistas Lakoff & Johnson (1980), sobre a sistematicidade da metáfora, para fazermos um paralelo com a sistematicidade da seleção da notícia: “A própria sistematicidade que nos permite compreender um aspecto de um conceito em termos de outro, (...) necessariamente encobrirá outros aspectos desse conceito” (Lakoff & Johnson, 1980, p.53).

Este trecho nos sugere que uma metáfora, operando um conceito, ao mesmo tempo deixa de operar outros conceitos. Por exemplo – citam os autores –, o fato de que tenhamos um conceito metafórico como *tempo é dinheiro* não é aleatório; este conceito é estruturado sistematicamente por expressões do dia-a-dia, metafóricas, e, em se fazendo um conceito estruturado, nega que outras possibilidades conceituais apareçam. Em outras palavras, esta citação, quer lançar uma luz também sobre aquilo que *não é eleito*.

Utilizamos o exemplo da metáfora para mostrar que a seleção de notícias vai sempre ter que deixar de lado uma série delas. Não aprofundaremos a questão

da seleção da notícia, pelo menos quanto à complexidade de razões que a movem, apenas citaremos a necessidade de compactação das redações atuais ou a necessidade de um “filtro” para o “oceano” de notícias disponíveis, principalmente após as “facilidades” – e ao mesmo tempo dificuldades – inauguradas com a tecnologia digital, ou a necessidade de atender à demanda das forças produtivas oficiais, onde a TV cumpre muitas vezes um papel de realizadora de discursos de *sinhal fraco*, onde ela serve de *canal* para a *transmissão* de *chavões*.

Apenas resumiremos os quadros referentes ao *valor-notícia*, termo criado pelo professor Mauro Wolf, citado em Pena (2005). O primeiro é do professor referido, e diz respeito à “capacidade que os fatos têm de virar ou não notícia”, através de:

categorias substantivas (importância dos envolvidos, quantidade de pessoas envolvidas, interesse nacional etc); categorias relativas ao produto (brevidade, atualidade, novidade etc); categorias relativas ao meio de informação (acessibilidade à fonte, formatação prévia, política editorial); categorias relativas ao público (identificação de personagens, interesse público etc); e categorias relativas à concorrência (furo, gerar expectativas etc) (Pena, 2005, p.72).

Ikeda (2005) traz também um quadro de *valor-notícia*, desta vez de Galtung & Ruge (1973), chamando a atenção para a importância dos critérios culturais que influenciam sua formulação:

freqüência (quanto mais recente, maiores as chances); intensidade (intensidade absoluta; aumento de intensidade); não-ambiguidade; significativo (proximidade cultural, relevância); consonância (eventos que as pessoas esperam ou querem que aconteça) (predizibilidade); demanda; fato inesperado (não-predizibilidade, escassez); continuidade; (...) referência a nações de elite; referência a pessoas de elite; referência a pessoas; referência a algo negativo (Ikeda, 2005, p.49).

Felipe Pena cita ainda sete principais critérios de noticiabilidade, nas palavras dos próprios editores do telejornal RJTV, da Rede Globo: “ser factual; despertar o interesse do público; atingir o maior número de pessoas; coisas inusitadas; novidades; personagens; boas imagens” (Pena, 2005, p.74).

Tais critérios de noticiabilidade, ou de seleção da notícia, nos parecem tão complexos quanto os meios de comunicação envolvidos, as mudanças sociais e as ideologias sociais implicadas. Na busca destes critérios – embora não estejamos

nos propondo a levantar a nossa lista própria –, não deve ficar de fora uma outra: a busca pelos contextos específicos da enunciação. Vejamos alguns, a seguir.

3.4

Alguns contextos da narrativa telejornalística

O texto escrito para telejornal tem a curiosa característica de ser produzido originalmente escrito, mas de ser falado diante das câmeras, estas fixadas abaixo do texto. A reportagem de telejornal traz genuinamente uma estrutura de texto escrito, mas o enquadramento frontal do jornalista, em plano próximo, sugere uma conversa com o telespectador, propondo uma interação oral. Não podemos definir então ao certo a que tipo de modalidade o telejornal pertence, parecendo-nos um gênero híbrido, que traz as marcas da prática escrita, mas num tom que se quer coloquial, próximo, e muitas vezes, didático.

Tomaremos o trecho de Araújo (2003), para depois relacioná-lo a um seguinte de Ikeda (2005), salientando que ambos ligam tais recursos à tentativa de aproximação com o leitor:

O texto jornalístico compartilha também das características de envolvimento e fragmentação – típicas de textos orais – porque, mesmo sendo produzido para interlocutores distantes e anônimos, persegue o objetivo de fazer-se passar por familiar e, nesse caso, vai explorar sistematicamente os recursos que favoreçam alcançar este fim (Araújo, 2003, p.63).

Pelo uso de coloquialismos, sentenças incompletas, perguntas, e de uma variada tipografia sugerindo variação em ênfase, o texto escrito pode imitar a voz falada, expressando indignação ou admiração. O leitor deve reconhecer intuitivamente esta voz, pelo reconhecimento previamente adquirido, e ser capaz de ler os valores que o texto incorpora (...) Se o leitor (...) julgar que o modo coloquial de discurso lhe é familiar e confortável, acaba considerando a ideologia que sua estrutura incorpora como um “senso comum” e a aceita (Ikeda, 2005, p.52).

Em “A língua falada na TV – texto falado ou escrito?”, Araújo (2003) aborda a questão do fator *Envolvimento*, argumentando que devido a este fator, causado objetivamente pela escolha lexical que se faz, a linguagem telejornalística estará situada tanto na modalidade escrita quanto na modalidade oral.

A questão fala/escrita será vista aqui menos como uma oposição do que como um continuum, uma linha imaginária, como concebida por Tannen (1982), na qual práticas diferentes podem se situar em um ou outro ponto. Assim,

teríamos a interação face a face como situada no extremo da linha, onde estaria a língua oral, e toda uma série de gêneros gradualmente intermediários, até chegarmos ao outro ponto da linha, onde estaria o discurso jurídico, de caráter maximamente escrito. No caso do gênero que pretendemos descrever, a reportagem escrita do telejornal, ela estaria situada mais ao meio desta linha, pois é genuinamente escrita, mas realizada oralmente. Assim, como era de se supor, o texto escrito do telejornal estará orientado para o português oficial do Brasil, mas admitindo variações lingüísticas e inserções de falares não característicos do registro padrão, conforme o contexto da notícia. Segundo Araújo (2003), as figuras de linguagem, provérbios, metáforas e outras expressões de “sentido figurado” são responsáveis por trazer o telejornal para mais perto do uso oral, no que diz respeito a este continuum fala/escrita. Adotaremos este continuum como ponto de partida, situando-se o gênero aqui analisado – reportagem escrita de telejornal – num ponto mais ao centro.

3.5

Outros contextos do Jornal Nacional

Antes de passar à análise de dados, é necessário situar os contextos que compõem o ambiente de nossa pesquisa, para que façamos interpretações. Observamos que:

- a) o telejornal traz influências da dramaturgia e da publicidade. Além de discurso informativo, o telejornal terá um componente de *discurso persuasivo* (em Aristóteles – mencionado no item 2.1, tivemos um conceito de *persuasão*, que em parte pode ser mantido aqui);
- b) o Jornal Nacional tem caráter *nacional*, portanto terá linguagem de uso *padrão*, como *língua oficial*, será constituído de repertório linguístico previsível a estas premissas, e de repertório de notícias de apelo social *nacional*, como: festas populares (identidade) agenda oficial e agenda policial (manutenção da ordem), a previsão do tempo (coordenadas geográficas), os esportes e as artes (promoção nacional), as denúncias sociais (cidadania) e outros. O que está fora desta fronteira – poder da

união, dos estados ou municípios – é notícia, mas é visto como *o mundo*, enquanto o interior a esta fronteira é vista como *nós*. Esta obviedade é apenas um dos preceitos da Teoria da Informação, que prevê que cada *meio* de comunicação sugere seu próprio *repertório*. A forma é, ao mesmo tempo, conteúdo. E o ruído sempre faz parte da comunicação. Durante a nossa análise, adotaremos esta abordagem.