

Informação e imagem no telejornal: reflexões sobre um regime visibilidade

Bruno Souza Leal*

Flávio Pinto Valle**

Resumo

O artigo propõe uma reflexão sobre a relação informação/visibilidade no telejornalismo, utilizando, para isso, a análise de uma matéria do *Jornal Nacional*. Nesse percurso, parte-se de uma discussão sobre a visibilidade para buscar apreender como esta se dá na dinâmica lingüística e narrativa do telejornal. Articulado um e outro momento, propõe-se a discussão de certo regime de construção dos acontecimentos mediáticos e do papel nele reservado ao receptor. **Palavras-chave:** Jornalismo. Imagem. Informação. Narrativa. Televisão

Information and imagen on TV news: approaching a form of visibility

Abstract

This article proposes a reflection on the relationship information / visibility in television journalism and, for this, an analysis of some news broadcasted by TV Globo's *Jornal Nacional*. It begins with an approach to notion of visibility in order to apprehend linguistic and narrative aspects of television news. Thus, it attempts to grasp a certain scheme of construction of media events and the role it assigned to receiver.

Keywords: Television. Journalism. Image. Information. Narrative

Información y imagen en las noticias de TV: reflexiones sobre un sistema de visibilidad

Resumen

Este artículo propone una reflexión sobre la relación información/visibilidad en el periodismo de televisión y, para ello, el análisis de una noticia transmitida por el *Jornal Nacional*, de la TV Globo. De esta manera, parte de un debate sobre la noción de visibilidad para entender como aspectos lingüísticos y narrativos de la noticia. Así, procura agarrar un cierto esquema de la construcción de acontecimientos periodísticos y el papel que lo asignó al receptor.

Palabras claves: Periodismo. Imagen. Televisión. Narrativa. Información.

* Bruno Souza Leal é doutor em Estudos Literários e professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCOM/UFMG). E-mail: brunosleal@gmail.com .

** Flávio Pinto Valle é mestrando em Comunicação junto ao PPGCOM/UFMG.

Introdução: dispositivos de visibilidade

A marca distintiva do telejornalismo seria, segundo os manuais¹, a sua competência em *mostrar* os fatos do mundo. “Mostrar”, neste caso, implica expor imagens do mundo, particularmente aquelas capturadas pelas câmeras. A força do exercício competente dessa capacidade, aliás, é um dos alicerces do telejornal na sua reivindicação de falar do real e se funda na crença da imagem como fragmento ou condensação do mundo. Assim, é como se, no telejornalismo, a visibilidade fosse fundamentalmente decorrência das imagens técnicas². No entanto, uma leitura atenta de qualquer telejornal faz ver, por exemplo, o quão relativa é a força das imagens técnicas e todo o peso da palavra na conformação da notícia. Nessa perspectiva, um telejornal revela-se composto por textos complexos, resultados da combinação de diferentes linguagens e procedimentos (LEAL, 2006).

Se a tevê sobrepõe e faz confundir ver e saber, como observa Gerárd Imbért (2003), ela certamente complexifica a visibilidade para além de um ato mecânico do olhar ou da “força das imagens”. De fato, a própria noção de visibilidade muda de tom, para além das características intrínsecas das imagens técnicas e aponta exatamente para as operações que as articulam com a linguagem verbal, por exemplo. Elihu Katz (1999), nesse sentido, ao perceber que os acontecimentos contêm ingredientes básicos que dizem respeito ao modo como as mídias organizam suas narrativas e se insere no cotidiano, foi um dos que indicou o modo peculiar como estas produzem “imagens” do mundo.

A questão se revela ainda mais complexa, então, quando se observa que a reflexão sobre a “visibilidade”, associada aos produtos

¹ Por manual entende-se aquelas publicações dedicadas às técnicas e processos do telejornalismo. Os manuais consultados foram: *Jornalismo de TV* (BISTANE; BACELLAR, 2005), *Manual de Telejornalismo* (BARBEIRO; LIMA, 2002) e *O texto na TV: manual de telejornalismo* (PATERNOSTRO, 1987).

² Diante da amplitude que o termo pode adquirir, faz-se aqui uma diferença entre “imagem”, de modo genérico, e “imagem técnica”, aquela produzida por meio de mecanismos tecnológicos, como câmeras. Essa distinção é necessária para a clareza da reflexão aqui desenvolvida e não tem maiores pretensões.

jornalísticos, não se restringe somente aos dispositivos audiovisuais. Na sua apreensão dos jornais impressos, Maurice Mouillaud, por exemplo, ressalta que a própria informação é uma figura de visibilidade. Definindo o acontecimento como a “sombra projetada” do conceito de fato jornalístico, Mouillaud (2002, p.37) verifica que as notícias (predominantemente verbais, no caso) realizam uma delicada operação de promoção de visibilidade do real que constroem. Afinal, como imagens dos acontecimentos, as notícias “enquadram” um real possível e o apresentam como dotado de uma profundidade, pois encerram em seu interior um referente e um relevo. Nesse processo, aliás, a opacidade é o elemento fundamental – ao mesmo tempo que, segundo Mouillaud, as notícias recortam da cena dos acontecimentos uma superfície, elas ocultam aquilo que seu enquadrar não alcança. Com isso, o Jornalismo determina o que pode ser mostrado e o que deve ser visto, pois no mesmo movimento em que promove uma imagem do acontecimento, oculta sob esta todas as demais faces possíveis. Assim, conforme Mouillaud, qualquer dispositivo de visibilidade é também de invisibilidade.

O Jornalismo, convertido num dispositivo produtor de realidades discursivas, cujo propósito é a apresentação dos acontecimentos do mundo, não traz certamente a realidade bruta, mas, antes, imagens cujo real é da ordem do efeito, isto é, dependem da validação, por parte do leitor, do reenvio que fazem aos seus referentes. Nas palavras de Gaye Tuchman (1999, p.262):

Dizer que uma notícia é uma <<estória>> não é de modo nenhum rebaixar a notícia, nem acusá-la de ser fictícia. Melhor, alerta-nos para o facto de a notícia, como todos os documentos públicos, ser uma realidade construída possuidora da sua própria validade interna.

Neste sentido, Silviano Santiago (2002) já havia alertado, na sua caracterização do “narrador pós-moderno”, que a autenticidade do real produzido pelas narrativas atuais é produto da lógica interna do relato. Associando esse narrador ao jornalista, Santiago observou que a experiência e o saber que as narrativas contemporâneas propiciam não advêm de uma relação estreita com o mundo externo, pois colocam em questão antes de tudo o olhar que se lança sobre a realidade. Assim, a experiência e o saber não dizem “do mundo”, mas dos

modos de vê-lo e a autenticidade do relato depende menos da autoridade do sujeito enunciador (na sua relação com o referente) e mais de como certos modos de ver se materializam na tessitura dos signos.

Dessa forma, pode-se considerar que o real produzido pelas notícias não depende simplesmente de sua adequação ao acontecimento que lhe serve de mote, mas da adesão do receptor a esses modos de ver, garantida pelo uso de estratégias discursivas de produção do real como um efeito de sentido. Tal observa Charaudeau (2006), todo o processo de construção jornalística do acontecimento é orientado para o receptor, de modo a garantir a eficácia do discurso informativo. Assim, segundo ele, para entender o discurso da informação é preciso interrogar sobre a “mecânica de construção de sentido”, sobre a “natureza do saber” transmitido e sobre o “efeito de verdade” que busca no receptor. Esse efeito de verdade faz ressaltar a dimensão persuasiva do discurso jornalístico, uma vez que, segundo Charaudeau, esse opera no regime da crença, num esforço de fazer com que o receptor creia no que está sendo dito.

Tendo em vista essa complexidade de relações, este artigo³ propõe uma reflexão sobre a relação informação/visibilidade a partir do telejornalismo brasileiro, utilizando, para isso, a análise de uma matéria do *Jornal Nacional*. Nesse percurso, parte-se de uma discussão sobre a visibilidade para buscar apreender como esta se dá na dinâmica lingüística e narrativa do telejornal. Articulando um e outro momento, propõe-se a discussão de certo regime de construção dos acontecimentos mediáticos e do papel nele reservado ao receptor.

Imagem, informação e visibilidade

No esforço de identificar uma estética televisual, Oliver Fahle (2006) recupera a distinção desenvolvida por Merleau-Ponty para quem as imagens são manifestações do visível, na medida em que dão a conhecê-lo por meio da concretização de seus fragmentos. Neste sentido, as imagens são eventos que encerram um visível

³ Este artigo é vinculado às pesquisas *Narrativas do real: o realismo da tevê e Narrativas do real II: a experiência do telejornal*, ambas apoiadas pela Fapemig e pelo CNPq.

que é tanto interior como exterior a elas. Ao desenvolver o raciocínio, o teórico alemão contrapõe imagem e visível, afirmando que este, ao contrário daquela, é múltiplo e variável, constituindo-se como um campo do possível e do simultâneo no qual se originam as imagens e para o qual, talvez, elas voltarão. (FAHLE, 2006, p.197). Tais considerações é o que permitem a Fahle construir uma definição da imagem como

...uma formação visual emoldurada e composta; ela tem um lugar histórico e medial determinável; é um documento e uma representação; pode ser determinada por conceitos de espaço e tempo; é uma condensação do visível; emerge a uma correlação estreita com o dizível (FAHLE, 2006, p.197).

Ainda que tenha eleito a tevê como seu objeto de reflexão, Fahle cunha um conceito de imagem que não a reduz ao que é captado pelas lentes de uma câmera, como significativamente indica a sua fundamental correlação com o dizível. A revelação de qualquer imagem, portanto, seria o resultado da extração e condensação de fragmentos do visível em uma unidade significativa presa a uma “tela”. Esta, por sua vez, se constitui como um obstáculo ao visível, que promove a visualização via imagem. Desse modo, uma imagem se constitui como algo que emerge em uma “tela” a partir da interrupção que esta provoca no fluxo contínuo de eventos virtuais que constituem o visível. Sendo assim, imagem, “tela” e visível se encontram em uma estreita inter-relação na qual um não pode ser concebido sem que os outros também o sejam simultaneamente. Metáfora extraída da pintura, “tela” deve ser entendida aqui num sentido próximo de quadro, da forma como esse termo é tradicionalmente usado no cinema. Assim, “tela” não designa um simples suporte, mas sim uma operação (técnica, mas não só) de recorte do visível.

De acordo com Fahle (2006), a distinção entre imagem e visível se tornou fundamental a partir do momento em que a imagem tematiza e produz seu próprio exterior. Está em questão, portanto, a autorreferencialidade das imagens televisuais e, mais ainda o que Eco (1984) chamou de transparência perdida. Ao invés de oferecer-se como janela para um mundo, produzindo informações sobre um referencial que lhe é exterior, a tevê da

sociedade midiaticizada (VERON, 2001) tornou-se opaca, dando a ver principalmente um mundo criado por ela mesma. Segundo Francesco Casetti e Roger Odin (1990), o espectador se tornou o eixo ao redor do qual a televisão passou a se organizar, considerado em sua dupla identidade, isto é, como sujeito que se coloca diante do aparelho televisor e como sujeito que é convidado a ocupar uma posição no interior do espaço televisivo. Assim, a televisão passa a abrigar seu exterior em si mesma na medida em que propõe um posicionamento para o telespectador frente às imagens que revela.

Trata-se, portanto, de um modo de formatação do olhar (SOULAGES, 2002), que acrescenta a inscrição do telespectador às manifestações do visível. À medida que insere em seu interior a relação com o visível, portanto, a imagem passa a ser constituída por um duplo movimento: por um lado, se constitui como uma manifestação de um visível, mantendo com este uma relação metonímica; por outro lado, propõe-se ao telespectador como um meio de acesso, como um modo de apreensão/compreensão do mundo.

No telejornalismo, particularmente, as notícias resultam da combinação de um dizer por meio das palavras e um mostrar por meio de imagens técnicas. Essas duas operações mobilizam regras de funcionamento e materiais significantes próprios, conjugando sistemas semiológicos distintos e aparentemente autônomos. Contudo, as articulações que essas duas operações estabelecem uma com a outra definem a relação notícia/visibilidade. À medida que as notícias são construídas com o objetivo de promover a visualização dos acontecimentos, a sua coerência advém da maneira como são combinados os elementos de cada sistema semiológico, entre si e uns com os outros. Para isso, é mobilizada uma retórica que estabelece relações lógicas entre esses elementos, de modo a construir um todo coerente.

Nas suas análises das “atualidades televisivas”, Beat Münch (1992) reconhece algumas modalidades que compoariam essa retórica, que ele chama de “esquematisações”, ou planos lógicos de construção dos acontecimentos. Münch ressalta que as esquematisações não respondem necessariamente a características intrínsecas dos acontecimentos, mas à verossimilhança do relato. Nesse

sentido, ele observa que as relações estabelecidas entre a palavra e a imagem técnica se definem sobre um eixo triplo, formado respectivamente pelas esquematizações do dizer e do mostrar e do esquema geral que resulta da sua combinação. Ele reconhece, então, três grandes modos nos quais essa articulação se dá:

- a) as esquematizações da fala e da imagem são paralelas, elas formam um esquema de conjunto no qual a visualização da ação é completada por sua ancoragem espaço temporal e sua conceitualização pela fala;
- b) as esquematizações da fala e da imagem apresentam diferenças. A imagem assume diferentes papéis em relação à própria esquematização e em relação àquela criada pelas suas ligações inevitáveis com o verbal;
- c) a imagem não apresenta esquematização própria, ela é exclusivamente a concretização do plano verbal (MÜNCH, 1992, p.221, no original em francês).

A variedade de modos de organização das palavras e das imagens certamente apontam para a complexidade e diversidade dos textos telejornalísticos, que se apresentam então como lugares em que a padronização necessária à produção industrial é tensionada pela performance de cada notícia. Esta, por sua vez, menos que uma tessitura homogênea, surge como uma colagem – nem sempre bem sucedida – de elementos diversos, marcada pelo esforço de produção credível de seu referente. As esquematizações identificadas por Münch, portanto, devem ser vistas menos como resultado de uma taxonomia exaustiva e mais como indícios do desafio constante que constitui a produção do visível televisual.

Por outro lado, tais esquematizações são entendidas por Münch como modelos pré-construídos por meio dos quais os acontecimentos são produzidos como notícias e que orientam o dizer e o mostrar no sentido de atualizá-los. Isso faz ver que as notícias não se parecem obrigatoriamente com os acontecimentos, mas, sim... com outras notícias! Nesse sentido, Mouillaud lembra que “a notícia se inscreve como a reprodução de um modelo. O paradigma não é menos essencial que a diferença, já que ele é a condição de leitura do acontecimento” (MOUILLAUD, 2002, p.74). Sendo “modelos”, as notícias são incapazes de capturar a realidade em sua complexidade, constituindo-se a partir de palavras e imagens técnicas que se apresentam como fragmentos do real, obtidos por meio da rea-

lização de sucessivos enquadramentos, de “leituras do acontecimento”. Chega-se, então, a uma espiral incessante, em que cada palavra e cada imagem são retomadas, reenquadradas, (re)produzidas a partir da referencialidade que supostamente contém, conforme indica Mouillaud:

Aparentemente, a moldura é posterior ao quadro, mas o quadro procede de um enquadramento implícito que o precedeu. A moldura opera ao mesmo tempo um corte e uma focalização: um corte porque separa um campo e aquilo que o envolve; uma focalização porque interdita a hemorragia de sentido para além da moldura, intensifica as relações entre os objetos e os indivíduos que estão compreendidos dentro do campo e os reverbera para o centro (MOUILLAUD, 2002, p.61).

O enquadramento emoldura uma cena, um campo de probabilidades, de sentidos possíveis e isola um fragmento, composto como uma unidade de tempo e de espaço. A produção do acontecimento pela notícia exige que ele seja fragmentado, organizado em informações, cada uma delas aparentemente monossêmica. Como essa monossomia é impossível, cabe à articulação entre os elementos das narrativas o esforço de controlar as possibilidades de sentido instauradas, conduzindo o telespectador na direção desejada. Como lembra Jacques Aumont (1993), ao refletir sobre o cinema, o enquadramento desempenha um papel de transição entre o interior e o exterior da cena, num processo em que o espectador funciona como uma espécie de centro ao qual a cena deve se referir para garantir sua unidade de sentido.

A moldura telejornalística, nesse sentido, cumpre uma dupla função: de fechamento, por meio do recorte e da focalização que realiza, e de abertura, por meio da constituição do telespectador como centro de referência responsável por garantir a unidade de sentido da cena que institui. O telespectador como centro de referência é, ao mesmo tempo, individual e múltiplo, na medida em que se constitui a partir de uma dupla identidade, conforme observado por Casetti e Odin (1990). Sendo assim, a tela da televisão se constitui como moldura que tanto informa os fragmentos do real, como representa uma passagem entre dois espaços, o telejornalístico e o cotidiano. Espaços semelhantes, uma vez que

o telejornalismo propõe ao seu telespectador informações que se apresentam como o prolongamento de sua vida cotidiana.

Segundo Jean-Claude Soulages (2002), a tela da tevê se metamorfoseia:

ora em janela, ora em tribuna, ora em veículo, ora em lupa, ora em mensagem escritural para seu destinatário distante, como uma associação de empatia entre esse quadro instrumentalizado e seu contracampo situado fora-do-quadro, o olho do telespectador. Essas variações escópicas da tela da televisão ativam simultaneamente no usuário todo um espectro de atitudes espectatoriais (SOULAGES, 2002, p.274).

As formas que a tela da TV assume se estruturam, segundo Soulages, em torno de quatro figuras dominantes que não são exclusivas em relação uma com as outras, podendo se fundir de maneira a propor o cruzamento de diferentes atitudes do telespectador. Em todos os casos, está em questão o olhar do telespectador diante do texto complexo, composto por palavras e imagens técnicas. As classificações de Soulages podem ser assim sintetizadas:

1.1. Forma da tela	Atitude do telespectador
tela transparente	Observação
tela opaca	Leitura
tela perfurada	Interpelação
tela percurso	Onividência

Para Soulages, a tela transparente corresponde ao modo de construção dominante da narrativa cinematográfica, incorporada pela tevê. Trata-se de uma tela que, ao apagar-se, abre-se para a observação/recomposição de um mundo possível, fundando-se sobre a construção da diegese, garantida pela manutenção de certo ponto de vista do telespectador. A tela opaca, por sua vez, trata da dimensão estritamente tabular da televisão, pois, sem profundidade, tudo se concentra na superfície do vídeo que se dispõe à leitura, de maneira que efeitos de realce e de hierarquização podem ser propostos por meio do agenciamento de elementos sígnicos como, por exemplo, expressões, gráficos, tabelas, etc. Essas incrustações, geralmente verbais, desempenham o papel de aumentar a taxa de redundância e assim assegurar a ancora-

gem referencial de certos elementos que compõem a narrativa. Neste sentido, a tela opaca se constitui como um elemento estruturador do texto telejornalístico, na medida em que oferece marcas de identificação ao telespectador. Segundo Soulages (2002, p.278), a tela opaca constitui o lugar privilegiado da inscrição do discurso do telejornal, uma vez que oferece uma superfície específica de enunciação, um espaço que detém o olhar.

A tela perfurada propõe uma relação que acontece num eixo frontal, entre sujeito que olha e sujeito que é olhado. As informações não estão mais ligadas apenas pela dinâmica diegética, mas são dirigidos ao telespectador e participam dessa habilidade discursiva da televisão que tende a dissolver a mediação, a distância e o cenário. Já a tela percurso institui uma narrativa sem fronteiras por intermédio de uma fragmentação e de uma profusão de informações, que perturba e esvazia o fora de campo, rompendo, assim, com uma unidade do olhar. A fragmentação impede que a narrativa desenvolva uma diegese, pois as ligações entre as cenas são rompidas de maneira que elas se tornam incapazes de representar um encadeamento lógico/temporal do acontecimento. Soulages (2002, p.280) ressalta que a tela percurso rompe com a rigidez da tela transparente. A narrativa linear se dissolve em favor de uma aleatoriedade onidimensional que propõe um olhar que se abre para vários processos ao mesmo tempo, sem, no entanto, focalizar nenhum. Além dessas telas, por fim, Soulages observa ainda a recente emergência de uma quinta, que se constitui a partir da relação da tevê com a *web* e que individualizaria o percurso do olhar do telespectador.

O esforço de Soulages de apreender os enquadramentos narrativos da tevê, como foi dito, indicam a importância da “presença subjacente do espectador”, algo fundamental para o regime escópico televisual e, por que não dizer, da credibilidade da notícia telejornalística. Aliás, segundo Münch (1992, p.97), o telejornalismo desenvolveu sua credibilidade em torno do eixo frontal estabelecido na altura do olhar: a câmera deve capturar os acontecimentos a partir de uma posição externa a eles, assumindo um papel de observadora. Esse posto de observação determina condições de significação por meio da distância sugerida pela

escala de planos: o plano médio e o plano aproximado correspondem à distância pessoal distante e socialmente próxima e o plano geral e o plano panorâmico correspondem à distância social distante e pública.

Umberto Eco, por sua vez, desenvolve a metáfora de “quem fala olhando para a câmara” (ECO, 1984, p.186). De acordo com ele, sujeitos televisivos que olham para a câmera dirigem-se diretamente ao telespectador, sugerindo que há algo de verdadeiro na relação que se estabelece entre eles, independentemente do fato de que aquilo sobre o que ele diz é verdadeiro ou não. Não está mais em questão a verdade do enunciado, mas a verdade da enunciação que diz respeito à cota de realidade daquilo que aconteceu na tela e não daquilo que foi dito através da tela. Este vem a ser o procedimento que, segundo Eliseo Verón (2001), possibilitou a instauração da ordem do contato. Nela, o telejornalismo encontrou o eixo ao redor do qual passou a construir a credibilidade de seus discursos a partir de então, o eixo do falar “olho no olho”, fundado sobre um privilégio da enunciação sobre o enunciado. Este processo promoveu uma transformação no dispositivo enunciativo do telejornalismo, reorganizando as posições ocupadas pelos jornalistas e pelo telespectador, de maneira que a credibilidade do discurso jornalístico depende das reverberações dos corpos significantes no interior do espaço enunciativo criado pela televisão.

Cenas do telejornalismo

Os telejornais tradicionalmente se estruturam em blocos, cada um deles compostos por diversas notícias. Da articulação de sucessivas notícias em blocos, por sua vez, emergiria uma instância enunciativa que a tudo englobaria. Segundo Yvana Fachine (2006, p.140):

o telejornal pode ser tratado como um enunciado englobante (o noticiário como um todo) que resulta da articulação, por meio de um ou mais apresentadores, de um conjunto de outros enunciados englobados (as notícias) que, embora autônomos, mantêm uma interdependência.

As notícias, por sua vez, reproduzem esta mesma estrutura, uma vez que dispõem e organizam imagens técnicas, falas, discursos. Assim, as notícias podem ser definidas como fragmentos do visível construídos por meio de uma ação de moldura e de uma retórica que institui cenas do acontecimento e as articulam em uma realidade discursiva. Estas cenas são organizadas de acordo com formatos pré-estabelecidos, de maneira que possam marcar a identidade do telejornal ao longo de suas edições.

Surge, então, como questão o modo como o telejornalismo institui e organiza essas cenas, de maneira a construir certo regime de visibilidade que constitua uma de suas marcas distintivas em relação aos demais programas da televisão. Um exemplo significativo de como esse regime de visibilidade é construído pelo telejornalismo é o *Jornal Nacional*, da Rede Globo de Televisão. A matéria “PIB brasileiro supera expectativas”, exibida na edição de quarta-feira, 12 de março de 2008, é uma entre inúmeras notícias que se encaixam no formato padrão desenvolvido pelo “Jornal Nacional”, composto por cabeça, *off*, passagem, *off*, conclusão. A matéria tem duração de três minutos e 32 segundos e foi elaborada a partir de dados divulgados pelo IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas) a respeito do crescimento do PIB no ano de 2007. Após a cabeça lida pelo apresentador do telejornal, William Bonner, a matéria segue com a narração, em *off*, realizada pelo repórter Hélder Duarte, cujo corpo só aparece em cena durante a passagem que se realiza entre 01’03” e 01’22”.

Ao longo da notícia são apresentados quatro infográficos que complementam a locução do repórter com dados a respeito do crescimento do PIB, de investimentos no país e da arrecadação de impostos. Em cinco momentos da matéria a narração em *off* dá lugar às sonoras nas quais cinco personagens dão seus respectivos testemunhos: Giovanna Costa, Gerente de Marketing de um Shopping em Bangu, no Rio de Janeiro, a artesã Marine Augusta Paes; Peri Cozer, diretor de uma fábrica de produtos em aço inox; um economista da Fundação Getúlio Vargas, Salomão Quadros; e, por fim, o Presidente Lula, encerrando a matéria.

As imagens técnicas apresentadas na matéria são as mais diversas, vão desde tomadas aéreas de regiões residenciais a qua-

dros informativos. Apesar da diversidade entre elas, é possível perceber que todas são submetidas à enunciação de um sujeito telejornalístico, podendo ele surgir na tela na figura do apresentador ou do repórter ou das personagens. A retórica do telejornalismo se funda sobre uma estrutura de delegação enunciativa na qual o apresentador, responsável por articular as notícias no interior dos blocos, cede a enunciação a um repórter, que por sua vez delega a enunciação às personagens. A cena é assim colocada sob a tutela de um sujeito da enunciação que ao ocupar uma posição em relação aos acontecimentos, constrói, por correspondência, uma posição a ser ocupada pelo telespectador.

A abertura da matéria constitui um tipo de cena que é construída pela imbricação de duas telas: a tela perfurada e a opaca. Na notícia a abertura é realizada pelo apresentador William Bonner, que fala olhando para câmera: sua enunciação funda e individualiza um telespectador, a quem ele fala diretamente. Esta estratégia procura apagar a mediação realizada pelo telejornal, pois perfura a tela da televisão criando um canal de troca entre apresentador e telespectador. Simultaneamente, o cenário, a redação do telejornal, desaparece, dando lugar a um fundo composto por elementos do universo econômico, cuja função é orientar o telespectador na mobilização do repertório necessário para o entendimento da matéria, constituindo-se, assim, como uma marca de identificação temática.

O primeiro *off*, composto por dois planos de três segundos e quatro planos de dois segundos, se inicia com uma tomada aérea de uma região residencial, num movimento que segue em direção um *shopping center* e termina no seu interior. Os planos, bem recortados, não se desenvolvem a ponto constituírem uma cena própria. A cena é instituída pelo plano verbal que os atravessa, dá-lhes coerência e faz deles uma espécie de concretização de si, num exemplo típico do que Soulages chama de tela percurso.

Em outro *off a artesã* Marine é exibida preparando o jantar. Trata-se de uma tela transparente, em que o texto remete a uma realidade que lhe é exterior, algo acentuado pela locução, que faz alusão a uma situação comum a todos os brasileiros. No momento em que dá seu testemunho, porém, Marine não olha para a

câmera, ela olha para o repórter que se encontra ao lado. Se quando as personagens falam para a câmera, elas estabelecem uma relação direta com o telespectador, em situações como essa, elas estabelecem uma relação com alguém que está ao lado do telespectador. Neste sentido, o repórter compartilha com o telespectador da mesma postura frente à cena, de maneira que ambos observam e interpelam Marine.

A passagem pode ser descrita como um tipo de cena na qual o repórter, localizado na arena dos acontecimentos, estabelece uma relação direta com o apresentador do telejornal e com o telespectador. A passagem constitui o instante em que a figura do repórter na arena dos acontecimentos aparece em cena, nela os planos verbal e icônico se encontram de tal maneira articulados que o telejornal se apropria do acontecimento que aparentemente deu origem à notícia. Trata-se de uma cena instituída por meio da mobilização de uma tela perfurada, pois quando o apresentador delega voz ao repórter, ele o convoca para o tempo e espaço do telejornal e é neste momento que toda a notícia se inscreve no interior do noticiário.

Nesta retórica fundada na delegação da palavra, o repórter se constitui como uma espécie de gerente do contato (LEAL; VALLE, 2008): é ele quem dá continuidade à relação com o telespectador estabelecida pelo apresentador e é em relação a ele que as personagens se posicionam no momento em que dão seus testemunhos. Do ponto de vista do sujeito, a ordem do contato privilegia o corpo, que se constitui como uma configuração complexa de reenvios metonímicos que faz dele o operador fundamental de apropriação do espaço televisivo. A voz é um dos elementos que compõem o corpo significante do repórter, permitindo a ele manter uma posição na cena telejornalística, mesmo que sua figura não apareça nesta, mantendo, assim, o contato com os telespectadores.

O último tipo de cena é aquele composto pelos infográficos. Criados sobre uma tela opaca, os infográficos agenciam elementos icônicos em um esquema de progressão lógica. Dizer e mostrar se articulam de maneira que o plano icônico forneça visualidade ao significado sugerido pelo plano verbal. No primeiro infográfico da matéria, por exemplo, a narração do repórter se inicia com a afir-

mação de que o PIB em 2007 cresceu 5,4% e o plano icônico apresenta um gráfico de barras indicando esse crescimento. Em seguida, o repórter ressalta que este foi o segundo maior crescimento em 12 anos; o gráfico, por sua vez, mostra os índices desse período, destacando os anos de 2004 e 2007, momentos em que, conforme será observado pelo repórter, apresentaram os dois maiores índices de aumento do PIB.

Considerações finais

A partir da apreensão dessa matéria – aliás, corriqueira – pode-se observar que notícias se revelam como um modo de ver, um olhar pré-construído sobre o mundo. Esse modo de ver é pré-estabelecido tanto do ponto de vista da “forma”, pois emerge da articulação de cenas cujo formato é anterior a própria construção da notícia, como do ponto de vista do “conteúdo”, uma vez que as condições de produção de sentido são resultado de processos narrativos e sociais instituídos anteriormente e renovados continuamente. A articulação de fragmentos em conjunto de cenas constrói uma imagem do acontecimento cuja autenticidade é resultado, pelo menos em parte, de sua adequação aos formatos telejornalísticos. Formatos esses que propõem ao telespectador uma postura frente aos acontecimentos, um modo de experimentá-los. Neste sentido, parafraseando Silviano Santiago (2002, p.59) poderia se dizer que, se falta ao acontecimento noticiado o respaldo da experiência do narrador, esta, por sua vez passa a ser vinculada ao olhar do telespectador: à experiência que o telespectador tem ao assistir televisão.

Referências

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas, SP: Papirus, 1993.

BACELLAR, Luciana; BISTANE, Luciane. **Jornalismo de TV**. São Paulo: Contexto, 2005.

BARBEIRO, Heródoto; LIMA, Paulo Rodolfo de. **Manual e telejornalismo: os segredos da notícia na TV**. Rio de Janeiro: Campus, 2002.

CASSETTI, Francesco; ODIN, Roger. De la paléo- à la néo-télévision. Approche sémio-pragmatique. **Communications**. n.51, p.09-26, 1990.

ECO, Umberto. Tevê: a transparência perdida. In: ECO, Umberto (Org.). **Viagem na irrealidade cotidiana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p.182-204.

_____. Enredo e Casualidade. **Obra Aberta**: forma e indeterminações nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FAHLE, Oliver. Estética da Televisão: Passos rumo a uma teoria da imagem da televisão. In: GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno S.; MENDONÇA, Carlos C. (Orgs.). **Comunicação e experiência estética**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p.190-208.

FECHINE, Yvana. Tendências, usos e efeitos da transmissão direta no telejornal. In: DUARTE, Elizabeth B.; CASTRO, Maria Lilia Dias de (Orgs.). **Televisão entre o mercado e a academia**. Porto Alegre: Sulina, 2006. p.139 –154.

IMBÉRT, Gerárd. **El zoo visual**. Barcelona: Gedisa, 2003.

KATZ, Elihu. Os acontecimentos mediáticos: o sentido de ocasião. In: TRAQUINA, Nelson (Org.). **Jornalismo: questões, teorias e estórias**. Lisboa: Veja, 1999. p.52-60

LEAL, Bruno Souza; VALLE, Flávio Pinto. A passagem: o telejornalismo entre a paleo e a neotevê. In: **Revista Contemporânea**, vol. 6, nº 1, jun. 2008.

LEAL, Bruno Souza. Reflexões sobre a imagem: um estudo de caso. In: **Revista E-compós**. abril 2006.

MOUILLAUD, Maurice. A informação ou parte da sombra. In: PORTO, Sérgio D. (Org.). **O jornal: da forma ao sentido**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002. p. 37-47.

_____. A crítica do acontecimento ou o fato em questão. In: PORTO, Sérgio D. (Org.). **O jornal: Da forma ao sentido**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002. p. 49-83.

MÜNCH, Beat. **Les constructions référentielles dans les actualités télévisées**: essai de typologie discursive. Berne: Peter Lang, 1992.

PATERNOSTRO, Vera. **O texto na TV**: manual de telejornalismo. São Paulo: Braziliense, 1987.

INFORMAÇÃO E IMAGEM NO TELEJORNAL

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: SANTIAGO, Silviano (Org.). **Nas malhas da letra: ensaios**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p.44-60.

SOULAGES, Jean-Claude. A formatação do olhar. In: MACHADO, Ida Lúcia; MARI, Hugo; MELLO, Renato (Orgs.). **Ensaio em análise do discurso**. Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso - FALE/UFMG, 2002. p.267-281.

TUCHMAN, Gaye. Contando <<estórias>>. In: TRAQUINA, Nelson (Org.). **Jornalismo: questões, teorias e estórias**. Lisboa: Veja, 1999. p.258-262.

VERÓN, Eliseo. El living y sus dobles: arquitecturas de la pantalla chica. In: VERÓN, Eliseo. **El cuerpo de las imágenes**. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2001. p.13-40.