



## Montagem expressiva e auto-reflexividade como configuradores de discurso sincrético no CQC

Juliana Freire Gutmann<sup>1</sup>

### Resumo

Discute-se os usos que o programa televisivo *CQC- Custe o que custar* faz da auto-reflexividade e de elementos da montagem expressiva para promover jogos de sentidos que marcam a experiência televisiva contemporânea, caracterizada pelo sincretismo discursivo. As manipulações gráficas, as associações visuais e sonoras, os enquadramentos que enfatizam o processo de produção, fazendo da enunciação o próprio enunciado, são alguns dos dispositivos usados pelo CQC para articular riso e crítica política. Nessa perspectiva, o produto audiovisual analisado serve como propósito para a discussão de como é possível, justamente através das potencialidades plásticas do audiovisual, normalmente vistas como necessária oposição à racionalização do discurso, convocar efeitos de crítica social e política em sintonia com o humor e a diversão.

Palavras-chave: Discurso. Sincretismo. Audiovisual. CQC.

Nas discussões contemporâneas sobre a cultura midiática pouca atenção tem sido dada às reflexões trazidas por Walter Benjamin (1936) no início do século passado, quando, ironicamente de dentro da chamada Escola de Frankfurt, apontou para a necessidade de rever conceitos da estética clássica, com base nas experiências suscitadas pelas técnicas de reprodução como o cinema e a fotografia. Perduram as considerações dicotômicas entre “cultura” e “entretenimento”, “razão” e “prazer”, oposições que escondem um contraste valorativo ainda mais antigo e profundo, sustentado pelo embate filosófico entre cognição, geralmente relacionado ao discurso racional, e sensibilidade, associada àquilo que seduz, provoca prazer, afeta os nossos sentidos e que, por isso, possuiria um valor menor em relação aos seus “opostos”.

Na televisão, o impasse se materializa no embaralhamento cada vez mais aparente entre as estratégias discursivas e de linguagem do campo da informação e do entretenimento<sup>2</sup>. No que diz respeito aos aspectos audiovisuais, observa-se, por exemplo, que programas ditos

---

<sup>1</sup>Doutoranda em Comunicação pelo Programa de pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia e professora do Curso de Jornalismo da Faculdade Social ([jugutmann@uol.com.br](mailto:jugutmann@uol.com.br)).

<sup>2</sup> Neste artigo, considera-se o termo a partir de uma perspectiva corrente nos estudos sobre comunicação e cultura: entretenimento como um valor das sociedades contemporâneas, traduzido pela primazia do prazer e dos sentidos e, no campo audiovisual, ilustrado pelo que se refere às estratégias de apelo do uso da imagem e do som (GOMES, I., 2008, p.4).



de cunho informativo, como o telejornal, recorrem cada vez mais às potencialidades da montagem expressiva como dispositivos discursivos de convocação da audiência, fenômeno que, em tese, não se articularia aos aspectos indiciais da imagem tão caros ao campo jornalístico. Nessa mesma direção, produções midiáticas contemporâneas mais próximas do campo do entretenimento, como o norte-americano *Daily Show* e o internacional *CQC*, demonstram que, do ponto de vista da configuração da esfera pública, a cultura visual se apresenta como uma importante ferramenta de argumentação política (JACOBS, 2004; BAYM, 2004). Nessa perspectiva, sustenta-se que, para além das disputas baseadas na racionalidade, o prazer e a sedução promovidos por elementos audiovisuais podem, também, ser instrumentos de atuação na esfera pública.

Parte-se dessa inquietação, não explorada neste artigo<sup>3</sup>, para provocar uma reflexão sobre o jogo de sentidos promovido pelos usos de elementos da montagem expressiva e da auto-reflexividade no programa televisivo *CQC- Custe o que Custar*<sup>4</sup>, exibido pela *Band*. Ancorado por Marcelo Tas, pioneiro do “jornalismo escracho” com o personagem-repórter Ernesto Varela, Rafinha Bastos e Marco Luque, conhecidos dos circuitos de comédia *stand-up*, o programa semanal *CQC* recorre a estratégias e tom humorísticos para construir relatos sobre acontecimentos do campo cultural, econômico, social e, principalmente, político. Entre as principais marcas estão as reportagens performáticas, o jogo de sentidos criado por manipulações videográficas, o modo irônico com que discute os fatos cobertos pela grande imprensa, a sátira feita a personalidades públicas e a paródia das produções e processos televisivos, num jogo permanente de intertextualidade. Tendo este produto midiático como objeto, o exercício analítico aqui proposto<sup>5</sup> se volta especificamente para a interpretação dos jogos de sentidos promovidos pelo sincretismo discursivo que articula humor, diversão, serviço público e crítica política em um só tempo, conformado no *CQC*, principalmente, por elementos plásticos do audiovisual, que também se apresentam de modo sincrético.

---

<sup>3</sup> A discussão desse gênero televisivo, tendo o *CQC* como propósito de análise, foi foco do artigo *Eles estão à solta, mas nós estamos correndo atrás. Jornalismo e entretenimento no Custe o que Custar* (GUTMANN, SANTOS, GOMES, 2008).

<sup>4</sup> O programa semanal *Custe o Que Custar* estreou no dia 17 de março de 2008 pela Rede Bandeirantes e é exibido às segundas-feiras, às 22h15. O formato importado pela *Band* da Eyeworks-Cuatro Cabezas e coproduzido no Brasil pelas duas empresas e tem versões no Chile, Argentina, Espanha e Itália.

<sup>5</sup> Este trabalho se baseia na observação contínua do programa entre os meses de março e julho de 2008. De modo a operacionalizar a construção do artigo, a análise terá como corpus as quatro edições do programa exibidas no mês de maio nos dias 05.05.08, 12.05.08, 19.05.08 e 26.05.08.



Nos textos sincréticos, os elementos articulados ao plano da expressão não simplesmente figuram os temas do plano do conteúdo, mas agregam a eles novos significados<sup>6</sup> (BARROS, 1994), o que significa que, na interpretação de tais operações, é preciso entender os elementos verbais, visuais e sonoros de maneira articulada. Nessa perspectiva, ocupar-se dos procedimentos pelos quais se dá a sincretização de discursos nada mais é do que entender como distintas linguagens interagem, sobredeterminam umas às outras, relacionam-se mutuamente em um “todo significante” (FECHINE, 2005, p. 94).

### **Experimentações audiovisuais e abertura de sentidos no *Custe o que Custar***

A produção de sentido no audiovisual envolve procedimentos de articulação de linguagens, que, mesmo antes da captação do som direto no cinema, era objeto de interesse e investigação. Eisenstein (2002), por exemplo, procurou conceber um método de construção de correspondências audiovisuais, buscando relações entre imagens musicais e visuais, entre diferentes enquadramentos, contrastes, luminosidades e contornos da imagem dentro do mesmo plano através do conceito de montagem “vertical” ou “polifônica” (EISENSTEIN, 2002). A montagem que explora a simultaneidade de elementos de diferentes linguagens, cujo sentido estaria justamente na articulação de todos eles, é vista como uma metáfora antecipada do que atualmente é possibilitado pelos meios digitais: a edição dentro do próprio quadro. O termo montagem expressiva contempla justamente as inúmeras possibilidades de intervenções no interior do quadro e de manipulações da imagem, levadas ao extremo pelas tecnologias digitais. Tais formas expressivas reúnem os procedimentos e elementos da construção do discurso audiovisual e televisivo, na ilha de edição, que exploram os recursos disponíveis tanto pelos sistemas lineares – fusões, cortes, *fades*, congelamentos, acelerações e desacelerações – quanto pelo processamento digital da imagem nos sistemas não-lineares - manipulação da cor e da textura da imagem, recortes de todo tipo, seccionamentos de planos, diversidade de intervenções gráficas (FECHINE, 2003, p.104).

No *CQC*, os elementos formais que circunscrevem a enunciação são configurados a partir dessa gramática de escritura múltipla marcada pela saturação de informações visuais e sonoras dispostas num mesmo espaço e num mesmo intervalo temporal de construção discursiva. A circunstância espacial é configurada por uma multiplicidade de

---

<sup>6</sup> Barros (1994) refere-se à definição de Hjelmslev sobre o signo, o qual é entendido a partir de dois planos interdependentes e isomórficos: o plano da expressão e o plano do conteúdo (op. cit. HJELMSLEV, 1978)



enquadramentos, cores, texturas e intervenções gráficas. O programa começa com uma câmera em *plongê* que enquadra o cenário de cima, acentuando a inclusão da bancada dos apresentadores em uma espécie de ringue imerso no auditório, que permanece em contraluz. Interessa mais a atmosfera criada pela presença do público que, através da valorização do áudio (gritos, palmas e assovios), reproduz o clima de arena proposto. Uma voz em off anuncia, em tom eloqüente, o início do programa (“*Começa agora, para todo o Brasil, seu resumo nacional de notícias. Esse é o Custo o que Custar*”), enquanto que a câmera alta faz, rapidamente, um *travelling* para frente, em direção à bancada, com movimentos laterais, como se sobrevoasse o auditório. Neste momento, a intervenção gráfica da figura da mosca<sup>7</sup> atravessa a tela de um lado para o outro, misturando-se às iniciais do programa (CQC) que gira no centro do quadro. Os âncoras Marcelo Tas, Rafinha Bastos e Marco Luque surgem em meio ao jogo de câmeras que revezam planos e movimentos de modo acelerado, música em alto volume, gritos, palmas e assovios da platéia.

Três camadas visuais compõem o ambiente dessa primeira cena: em primeiro plano, aparecem intervenções gráficas da mosca e das iniciais do programa; em segundo, o cenário “real” composto pela bancada, pelos âncoras e pelo nome do programa disposto no painel central; no terceiro plano, há um telão onde são projetados imagens distorcidas. As trocas de câmera também valorizam a estética do excesso; os intervalos de tempo entre um plano e outro são configurados por rápidos cortes e mudanças de câmeras e pelo conseqüente revezamento de enquadramentos. Além disso, camadas de áudio atuam de modo simultâneo: o áudio da platéia, a voz off que anuncia o início do programa e a música disposta em alto volume.



Figura 1 – Manipulações audiovisuais na construção do espaço em três camadas

<sup>7</sup> A marca do programa é a figura de uma mosca numa tentativa de realçar um efeito de “vigilância”. A intervenção gráfica do inseto que voa é usada ao longo de todo o fluxo televisivo: nas vinhetas, na abertura, quando o cenário é visualizado em plano aberto, nas cenas da bancada, espaço principal de enunciação, e durante as reportagens em substituição aos cortes secos.



O programa aposta na sobreposição de instâncias temáticas, discursivas e retóricas durante toda a enunciação quando articula o mundo das celebridades e a esfera política, a cobertura dos acontecimentos da semana e a paródia à cobertura feita pela própria TV desses mesmos acontecimentos. Do ponto de vista audiovisual, observa-se uma aproximação com o que Arlindo Machado (1997) caracteriza como mestiçagem de linguagem. Dentro da concepção de montagem expressiva, anunciada pelo cinema, desenvolvida pelo vídeo e cada vez mais explorada pela televisão, a mestiçagem das imagens é entendida como a sobreposição formal de diferentes suportes: vídeo, fotografia, desenho gráfico, som, que além da reprodução verbal, inclui música e dispositivos de simulação de ruídos. No *CQC*, exploram-se os recursos audiovisuais, principalmente as intervenções videográficas e efeitos sonoros que caracterizam a mestiçagem de imagens, de modo a satirizar as fontes no momento das entrevistas e promover crítica através do riso. Aqui, tanto a sátira quanto a paródia não são necessariamente expressas a partir do apelo verbal (mais usado no programa como meio de ironia), mas, principalmente, através de um divertido jogo de imagens e áudio que, articulados, criam efeito cômico claramente utilizado como meio de intervenção política.

Na edição de 19.05.08, durante a cobertura da inauguração da ponte Otávio Frias de Oliveira na capital paulista, o repórter Rafael Cortez entrevista em tom irônico o deputado Paulo Maluf de modo a provocar, intencionalmente, distância entre a expressão e a intenção (o questionamento das condutas éticas do político). No momento em que o repórter questiona a fonte (“*O senhor fica com inveja quando vê uma ponte dessa dimensão e pensa ‘essa eu não fiz?’*”, “*Imagina se tivesse feito, né? Como seria bom, como ela renderia frutos diversos para a cidade, para o senhor*”), um efeito sonoro de repetição da palavra “senhor” contribui para dar ênfase à verdadeira intenção da expressão e um desenho de notas de R\$ 100 aparece saindo de dentro do paletó do político. Quando o entrevistado responde, “*eu, coitado, sou um brasileiro...*”, Maluf ganha um nariz de palhaço, através novamente de intervenção gráfica, e explora-se, em BG, um efeito sonoro de riso, muito usado em programas de comédia como o sitcom. A ênfase sonora dada ao termo “senhor”, através de um efeito de eco, o som das “gargalhadas”, e as imagens de notas de R\$100 e do nariz vermelho são manipulações audiovisuais usadas para satirizar a figura de Paulo Maluf e sua história política.

O uso de intervenções gráficas é recorrente em todas as reportagens do programa e funciona como um dispositivo de abertura de sentidos, isto é, as imagens associadas sugerem sentidos que não estão explícitos no texto falado e aparecem através do desenho, do texto

produzido em gerador de caracteres e do som. A resposta a uma pergunta embaraçosa ou dura costuma ser configurada por dispositivos gráficos de simulação de contradição como aumento do nariz (em referência ao personagem de história infantil Pinóquio que tem um nariz grande por causa das suas mentiras), gota de suor no rosto, manchas vermelhas nas bochechas e pelo aumento do volume da cabeça, explicitando possível nervosismo e, geralmente, efeito contrário ao que é dito verbalmente. Em 05.05.08, durante a cobertura do evento em comemoração ao dia do trabalho realizado pela CUT, o repórter Rafael Cortez pergunta em tom irônico ao Ministro do Trabalho Carlos Lupi: “*A taxa de desemprego no Brasil é a menor desde 2002, o senhor acha que, já que a gente está falando de trabalho, enfim né, aquelas ONGs estão neste recorde?*”<sup>8</sup>. A resposta é enquadrada por intervenções audiovisuais. Um sinal sonoro de suspense é sucedido pela suspensão do áudio junto ao congelamento da cena, silêncio que potencializa a “saia justa” do entrevistado. Ao mesmo tempo em que se altera, rapidamente, a cor da tela para preto e branco através de um rápido flash, como se o ministro estivesse sendo radiografado, reproduz-se o desenho de uma gota de suor caindo do seu rosto e sua cabeça aumenta de volume e ganha cor vermelha. Isso cria um efeito de contradição em relação à resposta verbal: (“*Eu não sei, porque eu não benefico ninguém*”). O mesmo acontece quando, em 19.05.08, Roberto Jefferson, em entrevista durante o casamento do cantor-deputado Jefferson Aguiar, é creditado como “*dedo-duro federal*” e ganha um nariz de Pinóquio ao falar do noivo; “*é e uma pessoa especial, um amigo querido, sensível, belíssimo compositor e belíssimo cantor*”. As manipulações visuais enquadram de modo escancarado o entrevistado como “mentiroso e dedo-duro”.



Figura 2- Intervenções gráficas marcam as construções de sentido do programa.

Isso explicita a construção de diferentes pontos de vista dentro de um mesmo fragmento espaço-temporal, enquadramentos estes conformados e apreendidos, principalmente, pelas propriedades plásticas e significantes da imagem e do som. Os

<sup>8</sup> Referindo-se à denúncia feita pelos jornais *Folha de São Paulo* e *Estado de São Paulo* sobre ONGs ligadas à Força Sindical que teriam recebido dinheiro diretamente do Ministério do Trabalho.



dispositivos de manipulação digital aproximam a imagem, associada ao valor de documento como evidência de uma preexistência do enunciado e como crédito de verdade, do desenho, da criação e da subjetividade. Qualquer fotografia pode ser completamente alterada através de sobreposições da própria natureza da imagem (digital, pictórica, eletrônica). Assim, as intervenções gráficas relativizam os aspectos indiciais da imagem e, no lugar do efeito de real, funcionam como expressão de um efeito de conhecimento, o que também implica um maior poder de deciframento por parte do espectador, que precisa acionar as possibilidades de sentidos inscritas nas sobreposições audiovisuais.

Nessa mesma direção, as formas expressivas do programa se relacionam claramente a auto-reflexividade, conceito que atravessa o campo cinematográfico, o vídeo e, contemporaneamente, também a televisão. No campo midiático, a noção de reflexividade, cuja origem na filosofia e psicologia refere-se à capacidade de tomar a si próprio como objeto, é usada para metaforizar a idéia da obra que pensa sobre si mesma. A auto-reflexividade pode ser caracterizada como um tipo de discurso que se revela como tal e não procura apagar as marcas de sua condição de discurso. Tal estratégia característica do *CQC* configura toda a enunciação: a câmera torta preponderante nos planos feitos na bancada principal provoca uma ruptura com o realismo, explicitando a própria condição de construção do enquadramento; as imagens feitas dos bastidores das coberturas e as câmeras que gravam as próprias câmeras também acionam esse efeito de desmascaramento dos processos.

Em uma perspectiva política, a capacidade para a auto-reflexão de um produto, meio ou linguagem deve ser vista como sintomática não apenas de um pensamento linguístico contemporâneo, mas também de uma espécie de autoconsciência metodológica, ou melhor, da tendência a investigar os próprios instrumentos (STAM, 2003, p. 174). Especificamente, como uma estratégia estética, a reflexividade fílmica se refere à tendência expressiva de dar ênfase, na configuração formal das narrativas, a produção, autoria, estratégias discursivas e textuais, recepção etc. No *CQC*, essa revelação dos dispositivos que inscrevem e circunscrevem a enunciação está, normalmente, associada à exibição do aparato técnico de gravação e do processo de produção dos relatos.

Durante a apresentação do programa, quatro tipos de enquadramentos se revezam para acentuar tal estratégia. A primeira câmera enquadra o cenário em plano geral e focaliza todo o aparato cênico e técnico, inclusive os próprios cinegrafistas e câmeras, dois deles integram a bancada posicionando-se nas laterais. São eles os responsáveis por promover os desvios de

planos: enquadramentos com angulações oblíquas que marcam os comentários irônicos, paródias e piadas feitas pelos apresentadores. Esse dois enquadramentos laterais e oblíquos focalizam os três apresentadores juntos e enfatizam o sentido de ruptura com o plano sem angulação que produz um sentido mais realista para o recorte uma vez que reproduz a maneira com que vemos o mundo. Mas essa idéia de “desvio” é potencializada justamente pela ênfase dada à “norma”, isto é, o primeiro plano é também bastante explorado no processo de enunciação e marca os momentos em que Marcelo Tass, sozinho, dirige-se ao telespectador. Na cena da enunciação, as trocas de câmeras são feitas de modo abrupto, acentuado o corte proposto com o efeito de realismo, geralmente configurado pelos enquadramentos sem angulação. Assim, ao afirmar visualmente a intencionalidade de seus enquadramentos, o CQC procura explicitar a sua própria condição de construção do real.



Figura 3- Enquadramentos da cena de apresentação

É como se a enunciação virasse o próprio enunciado através da incorporação de referências que dão acesso ao processo de construção de sentido no aspecto da linguagem. Uma possibilidade é interpretar a estratégia como uma maneira de simular um sentido de “transparência” com base na revelação do processo de construção do fato. Nesse aspecto, a inclusão das supostas cenas de bastidores usadas como estratégia central da construção narrativa também reforça essa intencionalidade quando faz do processo de produção dos relatos, e da divertida “estória” que dele se constrói, o próprio enredo da narrativa. No VT sobre a Cúpula de Chefes de Estado realizada em Lima, exibida em 19.05.08, a “estória” é construída numa perspectiva cronológica que começa com a chegada do repórter ao local do evento, tem seu clímax quando ele consegue enganar os seguranças e “invadir” a área proibida e culmina com as abordagens aos líderes políticos. Através da montagem que privilegia as cenas normalmente concebidas como *making off* (conversa do repórter com os seguranças, com o próprio cinegrafista e com os organizadores do evento) e de enquadramentos de câmera mais abertos que acentuam a cobertura midiática (câmeras,



equipamentos, equipes de TV), dá-se ênfase não exatamente aos bastidores da Cúpula, mas aos bastidores da própria reportagem.

### Considerações finais

Este artigo buscou refletir sobre a tendência das produções televisivas contemporâneas de promover sincretismos discursivos tendo como principal dispositivo a mestiçagem de linguagens visuais e sonoras numa tentativa de demonstrar que elementos da cultura audiovisual originados no cinema e desenvolvidos pelas experiências videográficas vêm sendo, cada vez mais, apropriados pela televisão. A partir deste breve exercício analítico, procurou-se exemplificar de que modo um programa televisivo utiliza as estratégias auto-reflexivas e da montagem expressiva como ferramenta para a promoção de sentidos pautados em uma curiosa articulação de discursos em que o riso, a piada e a diversão são explorados com propósito de crítica política e social. Nesse sentido, a tentativa aqui foi argumentar a favor da reflexão sobre as textualidades televisivas, tendo em vista as suas potencialidades sincréticas responsáveis por articular, de maneira legítima, discursos historicamente vistos como antagônicos.

### Referências

- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 1994.
- BAYM, Geoffrey. *The Dauly Show and the reinvention of political journalism*. Paper apresentado no 3<sup>rd</sup> annual pre-APSA conference on political communication. Chicago, Illinois, September 2004.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: LIMA, Luiz Costa. (sel.). **Teoria da Cultura de Massa** São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- BENVENISTE, Émile. **Problemas de lingüística geral II**. Campinas, SP: Pontes, 1989.
- EISENSTEIN, Serguei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- FECHINE, Yvana. *O vídeo como um projeto utópico da televisão*. In: MACHADO, Arlindo (org.) **Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.
- FECHINE, Yvana. Produção de sentido por meio do sincretismo de linguagens: um estudo a partir do filme de Guel Arraes. Niterói: **XIV Compos**, 2005 (GT Produção de Sentido nas Mídias).



- GOMES, Itania Maria Mota. *O embaralhamento de fronteiras entre informação e entretenimento e a consideração do jornalismo como processo cultural e histórico*. In: DUARTE, Elizabeth Bastos & CASTRO, Maria Lília Dias (Org.). **Em torno das Mídias: práticas e ambiências**. Porto Alegre: Sulina, 2008, p. 95-112.
- GUTMANN, J. F. ; FERREIRA, T. E. ; GOMES, Itania M. M. . *Eles estão à solta, mas nós estamos correndo atrás. Jornalismo e entretenimento no Custe o que Custar*. In: **E-Compós** (Brasília), v. 11, p. 1-15, 2008.
- HJELMSLEV, Louis Trolle. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. In: **Os pensadores** (textos selecionados). São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- JACOBS, Ronald N. *On television, and the Death of News (and why I am not in mourning)*. Paper presented at the annual meeting of the **American Sociological Association**, San Francisco, California, aug., 2004.
- MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas, SP: Papyrus, 1997.
- SHUSTERMAN, Richard. *Entertainment: a question for aesthetics*. In: **British Journal of Aesthetics**, vol.43, no. 3, July 2003, 289-307.
- STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2003.