



OUTRAS NOTÍCIAS VIRÃO LOGO MAIS: a serialidade televisiva enquanto articuladora entre o jornalismo e a vida cotidiana

Valéria Maria Sampaio Vilas Bôas Araujo¹

Resumo: Este artigo tem como objetivo discutir o modo como a serialidade televisiva articula os valores e premissas que definem o jornalismo enquanto instituição social e forma cultural, e a vida cotidiana de seus telespectadores. Entendemos a serialidade como um modo de construção da linguagem televisiva e destacamos que, mais do que uma questão de economia produtiva ou um recurso da indústria televisiva para atrair audiência e minimizar custos de produção, essa é uma característica que dialoga, sobretudo, com o modo como a televisão organiza e reorganiza constantemente as suas formas a partir de uma matriz cultural fundada no tempo cotidiano, um tempo que constantemente acaba por recomeçar. Mais do que uma forma de reelaborar a linguagem televisiva, essas construções funcionam como um vínculo entre o tempo da transmissão e o jornalismo no sentido de reforçar um modo social de experiência do tempo cotidiano.

Palavras-chave: Telejornalismo; Serialidade Televisiva; Tempo cotidiano; Jornalismo; Televisão.

1. A serialidade como articulação

¹ Mestra em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia e pesquisadora do Grupo de Pesquisa em Análise de Telejornalismo da mesma universidade.

A questão da serialidade não é nova para os estudos de comunicação. Pelo menos desde os textos dos teóricos da escola de Frankfurt, hoje textos seminais das teorias da comunicação, o problema da reprodutibilidade técnica através da produção seriada e massiva da indústria cultural aparece como uma chave para entender a relação entre o público de massa, seus modos de vida e os produtos consumidos por ele. Nesse sentido a produção em série, padronizada, da indústria cultural identificar-se-ia com a sociedade de consumo, reproduzindo as condições de trabalho mecanizado da fábrica e permitiria que em seus momentos de lazer o trabalhador pudesse se ocupar com uma atividade que não exige esforço, mas que lhe possibilita uma fuga da rotina.

Rejeitando um conceito de cultura que implicasse uma distinção entre alta e baixa cultura e uma relação direta de determinação da classe dominante responsável pela estandardização dos bens culturais como forma de reprodução do sistema capitalista – como a concepção defendida pelos autores da Escola de Frankfurt –, os estudos culturais propõem um olhar que observe como os sentidos do popular são construídos nos produtos da cultura de massa. Uma de suas obras seminais, *The uses of Literacy*, do inglês Richard Hoggart, reconhece a existência dos efeitos da massificação e a força do sistema capitalista e da cultura de massa, mas argumenta que as classes populares tem uma espécie de estoque de “estofo moral” que lhes permitiria resistir à cultura de massa ignorando o que não lhes interessa e negociando a recepção desses produtos a partir da vida cotidiana (HOGGART, 1973, pg. 200). Para Hoggart, os efeitos da massificação só podem ser pensados a partir de uma observação que leve em conta os aspectos que constituem o modo inteiro de vida da classe trabalhadora com seus aspectos sociais, políticos, econômicos, culturais etc.

Em uma análise do processo histórico através do qual as classes populares foram sendo incorporadas à sociedade burguesa, Martín-Barbero (2008) argumenta que a indústria das narrativas ocupa um lugar primordial na história da incorporação das classes populares à cultura hegemônica (p. 175). Para o autor, o surgimento do folhetim, junto

com o surgimento da imprensa no século XIX, marca o estabelecimento de uma nova relação entre literatura e mercado no momento em que a relação assalariada penetra o ritmo dos escritos: o escritor então assalariado passa a escrever contra o relógio. A concepção de leitura que emerge junto com essas novas relações sociais se refere a textos pelos quais perpassam diversas trajetórias de sentido, incluindo as leituras populares, com seu prazer pela repetição e pelo reconhecimento.

O autor argumenta que o prazer na repetição se refere à própria constituição da cotidianidade que é um tempo repetitivo, feito de fragmentos e não de unidades contáveis, como também o é a matriz cultural da televisão – o fragmento e a série articulam e unificam a diversidade do social.

Assim, o tempo do seriado fala a língua do sistema produtivo – a da standardização –, mas por trás dele também se podem ouvir outras linguagens: a do conto popular, a canção com refrão, a narrativa aventuresca, aquela seriedade 'própria de uma estética em que o reconhecimento embasa uma parte importante do prazer e, em consequência, norma de valores dos bens simbólicos' (MARTIN-BARBERO, 2008, p. 298).

A análise de Martín-Barbero pensa os meios de comunicação a partir da vinculação que eles constroem com a cotidianidade e argumenta que é justo aí que está a força da interpelação que propõem, na maneira como esses meios inscrevem a cotidianidade do seu público em suas próprias formas. Escrito em 1974 por Raymond Williams, *Television* insiste no argumento da necessidade de uma análise que leve em conta a totalidade da vida cotidiana para falar do desenvolvimento dos meios de comunicação e, mais especificamente, da televisão enquanto tecnologia e forma cultural. O primeiro esforço de Williams no livro é identificar e discutir uma série de argumentos que configuram um cenário geral de ênfase sobre o determinismo tecnológico nos estudos de televisão e das tecnologias. Esses argumentos, observa Williams, ocupam boa parte das nossas discussões sobre tecnologia e sociedade, mas só são possíveis se abstrairmos a tecnologia da sociedade (WILLIAMS, 2008, pg. 6). O autor propõe então, como parte do esforço intelectual necessário para mudar a ênfase determinista, buscar um tipo diferente de in-

terpretação, uma interpretação que restaura a intenção do processo de pesquisa e desenvolvimento, e nos apresenta uma história social da televisão como tecnologia e uma história social dos usos da tecnologia televisiva.

A questão central para Williams, ao apresentar essas duas histórias é mostrar que “as 'invenções' tecnológicas se dão no interior de relações econômicas e políticas já existentes e correspondem a intenções que determinam as direções e usos das invenções” (CEVASCO, 2001, pg. 230). Nesse sentido, é preciso analisar os usos feitos da televisão na relação com um contexto social anterior em que começaram a surgir uma série de melhorias e facilidades para a casa, o lar. Notícias e entretenimento trazidos para dentro dessa casa através do rádio, em um primeiro momento, e depois da televisão são parte desse contexto: “algumas pessoas falavam das novas máquinas como gadgets, mas eles eram sempre muito mais que isso. Eles eram a tecnologia aplicada de um conjunto de ênfases e de reações no interior das pressões e limites determinantes de uma sociedade capitalista e industrial²” (WILLIAMS, 2008, pg.21).

Assim, Williams esclarece também que o desenvolvimento da televisão enquanto meio majoritariamente comercial não foi um percurso natural. Na Inglaterra, por exemplo, onde prevalece um modelo público de radiodifusão desde a criação da BBC, em 1922, a implementação de tal modelo foi resultado de complicadas negociações entre os Correios, o Comitê das Forças Armadas e os industriais. Williams esclarece que embora o impulso inicial para a formação de um sistema de radiodifusão tenha vindo dos industriais, neste momento as políticas de radiodifusão se tornaram efetivamente um assunto central para a política. Sobre o desenvolvimento do modelo comercial, Williams observa:

A característica 'comercial' da televisão deve, então, ser vista em vários níveis: como a produção de programas para lucro em um mercado conhecido; como canal para publicidade; e como uma forma política e cultural direta-

² No original: Some people spoke of the new machines as gadgets, but they were always much more than this. They were the applied technology of a set of emphasis and responses within the determinism limits and pressures of industrial and capitalist society (tradução nossa).

mente moldada pela e dependente das normas da sociedade capitalista, vendendo ambos bens de consumo e 'um modo de vida' baseado neles, em um ethos que é ao mesmo tempo gerado localmente pelos interesses e autoridades do capitalismo doméstico, e organizado internacionalmente, como um projeto político, pelo poder capitalista dominante³ (WILLIAMS, 2008, pg. 36.).

O aspecto comercial da televisão ganha ênfase nos estudos sobre a serialidade, geralmente qualificada como a característica do meio que tornou possível atrair audiência de modo regular e rotineiro e garantir lucros à indústria televisiva. Nós, contudo, seguimos Raymond Williams e argumentamos que, mais do que uma questão de incorporação dos objetivos da indústria cultural aos aspectos sociais, técnicos e artísticos do texto televisivo, as formas assumidas pela serialidade na tevê são também construções sociais moldadas e dependentes das formas e contextos socioculturais em que se inserem.

2. Informar é dar forma

A questão que se apresenta como central sobre os estudos dos meios de comunicação feitos pelos estudos culturais não são os meios em si mesmos, mas como se estabelecem e o que significam suas vinculações entre os meios e questões de poder, sociedade e cultura. Assumindo esta como a nossa perspectiva consideramos que o telejornalismo se desenvolve e se define enquanto instituição e forma numa dupla vinculação com a instituição social em que o jornalismo se constituiu desde o surgimento da imprensa no século XVIII, e com a televisão enquanto tecnologia e forma cultural e todas as práticas institucionais, tecnológicas, populares e artísticas a ela associadas.

³ No original: The 'commercial' character of television has then to be seen at several levels: as the making of programmes for profit in a known market; as a channel for advertising; and as a cultural and political form directly shaped by and dependent on the norms of a capitalist society, selling both consumer goods and a 'way of life' based on them, in an ethos that is at once locally generated, by domestic capitalist interests and authorities, and internationally organised, as a political project, by the dominant capitalist power (tradução nossa).

A noção de narrativa serial televisiva que conduz a discussão que fazemos neste trabalho refere-se ao modo como os programas – jornalísticos ou não jornalísticos – organizam os eventos relatados no tempo do programa em diferentes blocos e edições. Mas, embora a definição central de narrativa se refira à organização de eventos no tempo através da construção de um relato sobre esses eventos, sejam eles factuais ou ficcionais e embora, também, como vimos acima, a narrativa serial seja considerada uma característica central da forma cultural assumida pela televisão com o seu desenvolvimento, a maior parte da literatura que trata de serialidade da narrativa televisiva – ou serialização como colocam alguns autores – o fazem através de análises da ficção. Assim acontece com o trabalho de Arlindo Machado (2005) quando caracteriza o que considera serem os três tipos básicos de narrativas seriadas na televisão⁴; com Paul Kerr (1982) e o seu estudo sobre as séries clássicas inglesas; com Michael Newman (2006) quando tenta explicar o porquê de as pessoas terem tanto prazer nas histórias televisivas através de uma análise da estrutura narrativa das séries de ficção do *prime time* americano; com Jason Mittell e seu projeto recente sobre as estratégias de complexidade narrativa da televisão americana contemporânea através da análise de *Lost*, *Veronica Mars* e outras séries de sucesso atuais; com Calabrese (1999) quando procura produtos televisivos, como *Colombo* e *Dallas*, que possam exemplificar o que ele chama de “estética da repetição”.

Consideramos que a serialidade é uma característica importante da televisão enquanto forma cultural e, além disso, uma forte matriz cultural das narrativas populares da cultura de massa, portanto, que a serialidade é uma característica também do telejor-

⁴ Machado explica: no primeiro caso temos uma única narrativa (ou várias narrativas entrelaçadas e paralelas) que se sucede(m) mais ou menos linearmente ao longo de todos os capítulos. É o caso dos teledramas, telenovelas e de alguns tipos de séries e minisséries. [...] No segundo caso, cada emissão é uma história completa e autônoma com começo, meio e fim, e o que se repete no episódio são apenas os mesmos personagens principais e uma mesma situação narrativa. [...] Finalmente, temos um terceiro tipo de serialização, em que a única coisa que se preserva nos vários episódios é o espírito geral das histórias ou a temática; porém, em cada unidade, não apenas a história é completa e diferente das outras como também são os personagens, os atores, os cenários e, às vezes, até roteiristas e diretores. (MACHADO, 2005, p. 84)

nalismo. As disputas pela definição do jornalismo enquanto instituição, contudo, desvalorizam as relações existentes entre jornalismo e ficção, valorizando a relação ficcional com a ideia de construção narrativa; e entre jornalismo e entretenimento, cuja lógica desviaria a atenção do que é realmente importante na notícia.

3. O jornalismo como formação discursiva e as disputas que o constituem

A instituição do jornalismo pressupõe a produção de discursos sobre a atividade e a existência de disputas discursivas sobre o que o jornalismo é ou não é, qual sua função social, sua ideologia, suas premissas, sua identidade. A construção de um discurso hegemônico sobre o jornalismo institui parâmetros sobre práticas valorizadas e desvalorizadas, reputação profissional e rotinas. A naturalização deste discurso, muitas vezes, faz com que a atividade seja apresentada como um conjunto de regras e práticas sem relação com uma história, um contexto, e sem possibilidade de mudança, como regras, rotinas e práticas que definem a instituição enquanto sínteses acabadas. Pensamos discurso aqui a partir de Foucault e propomos analisar o jornalismo como uma formação discursiva que “não tem apenas um sentido ou uma verdade, mas uma história, e uma história específica que não o reconduz às leis de um devir estranho” (FOUCAULT, 2009, p.144). Nesses termos, o conceito de discurso nos ajuda a perceber que essa aparente unidade em relação ao jornalismo não significa que ele seja sempre visto como livre de problemas para definição de suas funções sociais, questões de procedimento e de dilemas econômicos, éticos e profissionais (DAHLGREN, 2000, p. 1).

Para nós, considerar o jornalismo na perspectiva dos estudos culturais implica a articulação de suas dimensões técnica, social e cultural além, é claro, de uma concepção de jornalismo como construção. Entendemos, portanto, que o processo de consolidação do modelo hegemônico de jornalismo que conhecemos hoje acompanha o processo de constituição de uma cultura popular massiva, como assinala Martín-Barbero, ao recom-

por a história do surgimento do folhetim. Mas, embora o jornalismo tenha se tornado uma indústria bem-sucedida e legitimada oferecendo uma cobertura diversificada que incluía também aspectos da vida cotidiana e privada além de informações objetivas e factuais, o discurso dominante, de modo quase incoerente com as práticas materiais, silencia as relações que possam significar qualquer risco ao conceito de objetividade como matriz fundadora do jornalismo moderno e referência maior para afirmação de credibilidade.

Nós acompanhamos Itania Gomes e assumimos que o jornalismo é uma instituição social, “é da ordem da cultura e não da natureza do jornalismo ter se desenvolvido deste modo em sociedades específicas” (GOMES, 2007, p.4). Isso implica dizer que consideramos que o jornalismo tem sim uma história e essa história deve ser contada a partir da consideração dos contextos sociais, culturais e históricos em que o jornalismo se desenvolve enquanto instituição, os discursos que lhe constituem e os discursos silenciados para que o discurso naturalizado se sustente.

Nessa perspectiva, entendemos que a ausência de literatura sobre serialidade nos programas telejornalísticos revela, pelo menos, duas disputas importantes na configuração do jornalismo como instituição. A primeira delas é a disputa conceitual entre jornalismo e ficção. Os valores de verdade, realidade e fidelidade aos fatos se constituíram como bases legitimadoras da atividade jornalística enquanto toda e qualquer relação entre jornalismo e ficção é rigorosamente desvalorizada; a ficção é caracterizada como o oposto total ao ideal jornalístico, é a anti-definição da instituição. Josenildo Guerra, por exemplo, destaca que o entendimento inicial do jornalismo como prática de mediação sustenta que o jornalismo produz um conhecimento baseado na rigorosa observação do fato. A relação entre jornalismo, fato, conhecimento e narrativa reforçariam o valor de fidelidade ao fato como fundamento da prática.

Nelson Traquina, por sua vez, coloca a negação da ficção na relação direta com a definição do jornalismo e com o que torna possível a credibilidade jornalística. Ao

apresentar, a partir da definição da ideologia da comunidade de jornalistas, uma identificação direta e sem ressalvas entre jornalismo e realidade, o autor caracteriza a notícia como aquilo que não é ficção, argumentando que os acontecimentos ou personagens das notícias não são invenções dos jornalistas: “o principal produto do jornalismo contemporâneo, a notícia, não é ficção, isto é, os acontecimentos ou personagens das notícias não são invenções dos jornalistas. A transgressão da fronteira entre realidade e ficção é um dos maiores pecados da profissão de jornalista” (TRAQUINA, 2005, p.20). A afirmação de Traquina não considera nenhuma questão de procedimento, de forma de estruturação da linguagem jornalística, de procedimento textual e, novamente, reduz o conceito de ficção à ideia de “mera invenção”. Para admitir certa proximidade entre as formas narrativas jornalísticas e ficcionais a partir da estrutura fragmentada dos acontecimentos que se dão e são apresentados a seu público em série, Traquina reforça a obrigação do jornalista de solucionar os enigmas sobre o real com agilidade e rigor:

no entanto, dever-se-ia acrescentar rapidamente que muitas vezes essa 'realidade' é contada como uma telenovela e, aparece quase sempre em pedaços, em acontecimentos, uma avalanche de acontecimentos perante a qual os jornalistas sentem como primeira obrigação dar resposta com notícias rigorosas e se possível confirmadas, o mais rapidamente possível, perante a tirania do fator tempo. (TRAQUINA, 2005, p. 20)

A forma serial é aceita não como uma convenção, mas como uma imposição dos fatos e do modo como acontecem. Nesse sentido, o único entendimento possível da noção de serialidade no discurso desse modelo de jornalismo ao qual Traquina se refere é a partir do seu valor de acompanhamento dos fatos, porque o jornalismo precisa oferecer respostas através de notícias rigorosas, portanto, completas. Aqui, oferecer suítes que complementem a informação de notícias anteriores assume um valor jornalístico e torna-se critério de noticiabilidade. O autor concebe o jornalismo, contudo, e mais especificamente as formas que ele assume na notícia, não como construção, mas como algo que se refere a uma única verdade, clara e objetiva – a narrativa fragmentada é vista apenas como o melhor modo de contar essa verdade, como possibilidade de contar toda

a verdade, e nunca como uma construção a seu respeito, um modo de organização de eventos no tempo enquadrado por valores e premissas que definem os parâmetros de legitimidade e credibilidade da profissão. Assim, qualquer desvio a esse modelo objetivo deve ser punido e condenado violentamente ou caracterizado como mau jornalismo.

A segunda disputa marca uma distinção entre jornalismo e entretenimento, o que implica um distanciamento do jornalismo de qualquer ideia de envolvimento e emoção e nos leva à valorização do discurso sobre o jornalismo objetivo, hegemônico na sociedade contemporânea. Aqui, o encontro do jornalismo enquanto instituição – com suas definições de procedimentos textuais, valores e normas – com a linguagem televisiva se torna mais clara. Para admitir a existência do jornalismo em um meio que obedece, sobretudo, a lógica da indústria do entretenimento, faz-se necessário reforçar o discurso hegemônico do jornalismo enquanto prática objetiva, livre de qualquer intervenção humana e fiel à realidade.

Em uma abordagem histórica e epistemológica do termo entretenimento, Richard Shusterman (2003) observa que desde os seus primeiros usos, o termo esteve associado à distração, ao lazer e ao prazer. Filósofos como Hegel e Heidegger, no século XVIII, separaram a ideia de racionalidade da de distração. Como no argumento ainda defendido pela Escola de Frankfurt, embora a arte culta pudesse provocar atitudes racionais e estimular a cognição do seu apreciador, a arte popular, especialmente a arte serial, não seria capaz de provocar senão distração. Assim, para reivindicar um lugar entre as esferas sérias da sociedade, o jornalismo constrói seu discurso de legitimação dissociado de qualquer conceito associado ao entretenimento.

Muitos dos problemas com o discurso hegemônico sobre o jornalismo podem ser delineados, como sugere Dahlgren, por uma extensa rigidez de uma perspectiva dualista que o leva a uma postura defensiva na relação com os valores e conceitos que, historicamente, foram definidos antagonicamente a sua instituição, como são os casos da ficção e do entretenimento. Os estudos culturais tem enfatizado a necessidade de pensar-

mos a constituição dos cidadãos – sujeitos implicados diretamente na concepção política que concebe o jornalismo a partir da teoria do conhecimento – enquanto públicos e mais do que consumidores midiáticos anômicos, isolados em suas casas, eles exigirão quadros de experiência partilhados e materiais simbólicos em estado natural para moldar as suas identidades coletivas, mesmo se impermanentes. Em outras palavras, um pré-requisito para o funcionamento dos públicos é algum sentido subjetivo de comunidade (DAHLGREN, 2000, p.17).

A narrativa, destaca Dahlgren (2000), é um elo fundamental entre o jornalismo e a cultura popular e também uma forma de conhecer o mundo. Ao aproximar os modos de construção do texto narrativo e jornalístico pela reiteração do argumento de que não há linguagem puramente instrumental como reivindicam alguns autores das teorias do jornalismo, e de que as narrativas podem também transmitir informações explícitas, Dahlgren abre uma perspectiva de contestação contra “as reivindicações do jornalismo para ancorar em si, plenamente, o domínio racional e ser algo completamente distinto do, digamos, 'entretenimento'⁵” (DAHLGREN, 2000, p.16).

4. O jornalismo como reforço da construção do tempo presente

Entendemos que pensar os modos e estratégias de construção de serialidade no telejornalismo não quer dizer entender como o jornalismo televisivo se ficcionaliza, ou como usa estratégias de ficção para contar suas histórias, mas como, na construção de uma unidade a partir dos seus fragmentos, ele usa estratégias que podem ou não ser as mesmas das narrativas ficcionais sem, necessariamente, deixar de lado os fundamentos básicos do jornalismo, os seus valores definidores e legitimadores. Acreditamos que é necessário entender como o jornalismo televisivo, definindo-se na relação com as carac-

⁵ No original: the claims of journalism to anchor itself fully in the rational domain and be something wholly distinct from, say, 'entertainment'. (tradução nossa).

terísticas narrativas do meio, mais especificamente àquela que se foi definindo como, talvez, a sua principal característica – a serialidade – faz dialogar sua ideologia profissional e as expectativas em relação àquelas que se definiram historicamente como suas funções sociais como vigilância, interesse público, estabelecimento de uma agenda pública, promoção do debate entre diferentes pontos de vista, serviço público etc. E como ao fazer isso, o jornalismo se relaciona com o cotidiano do seu público, com seu tempo fragmentado, como ele se apresenta com um sentido de presença continuada e se torna próximo, familiar, como relata Carlos Eduardo Franciscato,

o uso que fazemos do termo cotidiano no jornalismo tem a intenção de demarcar um espaço de relações de proximidade, familiaridade e continuidade com objetos, situações e práticas. O cotidiano e o jornalismo são dois modos particulares (e muitas vezes complementares) de vivenciar um tipo de experiência humana que nos é próxima tanto no espaço das nossas relações comuns quanto no tempo em que fazemos as ações. Ambos são modos de experimentar relações no tempo presente (2005, p. 152).

Para Franciscato, o tempo presente do jornalismo é uma construção convencional, apoiada por “pelo menos cinco tipos de fenômenos temporais imbricados na atividade jornalística” (FRANCISCATO, 2005, p.112). Esses fenômenos ou categorias se constituíram historicamente como parte mesmo do processo de institucionalização do jornalismo e se referem ao que conhecemos como a noção de atualidade. Assim, instantaneidade, simultaneidade, periodicidade, novidade e revelação pública são categorias interligadas e inseridas em movimentos históricos amplos que criaram “condições, processos e sentidos para o surgimento e a consolidação do jornalismo” (FRANCISCATO, 2005, p.23). A análise de Franciscato leva em conta a formação de uma cultura de mercado no jornalismo, a instituição de hábitos de leitura nas sociedades europeias nos séculos XVIII e XIX, o impacto do surgimento de novas tecnologias na transformação da experiência do tempo, das cidades e do movimento. A institucionalização e a profissionalização do jornalismo vão, aos poucos, formatando características, rotinas, normas, valores e práticas com força para afirmar-se socialmente e influenciar a consolidação e a

transformação do social. A relação do jornalismo com o tempo é parte desse processo e a fragmentação, o corte temporal, mais ou menos como a serialidade na televisão, se afirma como característica necessária tanto à construção de rotinas periódicas quanto como forma de dar acabamento ao evento, de formatá-lo como notícia. Mas ao mesmo tempo em que essa fragmentação discursiva dos eventos, produzida pela atividade jornalística, gera uma tensão, a própria instituição jornalística mostra-se capaz de resolvê-la enquanto produtora de unidade na notícia, que tem um sentido de completude temporal:

Isto ocorre porque a atividade executa um trabalho de fragmentação do evento (em termos temporais, mas não somente neste aspecto) para construir uma notícia enquanto recorte com uma marcação temporal precisa, um sentido de início-fim do evento e sua localização num contexto temporal que é referência para o seu público-leitor. É um exercício de fragmentação que permite a compreensão do tempo desta forma, embora não queiramos atribuir exclusivamente à instituição jornalística a origem e a execução de cortes temporais. Estes cortes são, em grande medida, originados socialmente. (...) Ao se consolidar socialmente, o que a instituição jornalística faz é operar, de um modo particular e inovador, estas pré-condições temporais de vivência social, trabalhando em busca de uma convergência própria de recursos, princípios e valores para produzir um objeto (notícia) apresentado publicamente como a superação deste desencaixe temporal (FRANCISCATO, 2005, p.100).

É a organização do tempo fragmentado pelos cortes temporais das rotinas jornalísticas e de outras origens, não só sociais, como assinala Franciscato, mas também culturais, tecnológicas, econômicas que permite a compreensão das histórias apresentadas, como nos enredos. É a ordenação dos fatos que constrói o tempo do jornalismo, o tempo presente construído através da narração dos fatos, e o tempo da leitura partilhado pelos leitores.

Assim como na tevê a serialidade é um modo de organização do meio a partir das necessidades materiais de seu desenvolvimento, que é também pontuado por fatores históricos, sociais, etc., no jornalismo, a periodicidade se delinea a partir da relação entre texto e contexto, jornal, leitores, sociedade e história:

A periodicidade tornou-se um modo de ordenar o meio social com capacidade não apenas de controle e normatização, mas de criação de formas, práticas

e processos sociais materiais ou simbólicos – parte de um processo mais amplo de experiência social do tempo (a atualidade jornalística) constituído na lógica interna que estrutura o jornalismo e nas suas relações, vínculos e articulações externas. (FRANCISCATO, 2005, p. 142)

Produzir notícias em períodos regulares de tempo demanda organização da forma jornalística. O autor argumenta que enquanto produtor de relatos sobre o tempo presente, o jornalismo “atua de forma privilegiada como reforço de uma temporalidade social, enquanto produtor de formas específicas de sociabilidade” (FRANCISCATO, 2005, p.15) e mesmo a noção de tempo presente seria um “fenômeno social composto por práticas sociais, relações de sentido e atributos inscritos em produtos culturais” (FRANCISCATO, 2005, p.15) e são eles que tornam a vivência do tempo presente uma experiência concreta.

Os eventos jornalísticos não são apenas marcadores simbólicos sobre o tempo presente, mas são definições temporais sobre modos de viver o presente. Como produções sociais surgem de convenções sociais estabelecidas historicamente [...]. O jornalismo parte destas convenções e modos de organizar os ritmos de vida cotidiana para produzir um acontecimento jornalístico (Molotch e Lester, 1993) recortado de um movimento do fluxo temporal, fazendo-o ter sentido isoladamente e dar, à sociedade, um horizonte temporal de vivência dos acontecimentos públicos (FRANCISCATO, 2005, p. 21).

O jornalismo aparece, em Franciscato, como um elemento capaz de reelaborar e reforçar o modo como experienciamos o tempo socialmente, e mesmo o sentimento de pertencimento a uma comunidade pela vivência de um tempo presente comum. A nossa relação com o tempo presente, fundamental para a definição do jornalismo enquanto prática, se dá também através das narrativas televisivas com a sua matriz cultural fundada no tempo fragmentado do cotidiano. Jesus Martín-Barbero sugere que a cotidianidade familiar, uma das mediações que aparecem em um primeiro momento da construção do seu mapa noturno para explorar o campo das mediações – o lugar onde a relação entre os receptores e os meios acontece – , além de configurar a relação cotidiana que os receptores estabelecem com a tevê pelo local ocupado pelo aparelho de tevê no espaço doméstico, a legitimidade que as emissões televisivas possuem no seio da família, os

horários e programações preferidas, o grau de atenção/dispersão com que se assiste TV, inscreve suas marcas no próprio discurso televisivo através de dispositivos como a simulação do contato e a retórica do direto inscrevendo-se em um espaço de proximidade com o seu interlocutor.

A discussão sobre o modo como os programas de jornalismo televisivo colocam em diálogo os valores e premissas do jornalismo e as formas específicas através das quais a linguagem televisiva se apresenta concretamente na construção de estratégias de serialidade televisiva, se revelaram como uma chave importante para entender as relações construídas entre a televisão – tecnologia e forma cultural – e a vida cotidiana de seus telespectadores. A relação que construímos com o tempo presente, fundamental para a definição do jornalismo enquanto atividade, instituição e prática, se apresenta como basilar também para construção das narrativas televisivas, com a sua matriz cultural fundada no tempo fragmentado. A serialidade televisiva se apresenta no telejornalismo, então, como um vínculo entre o tempo da transmissão e o jornalismo no sentido de reforçar um modo social de experiência do tempo cotidiano.

Referências

- ADORNO, Theodor W. **Sobre música popular**. In: COHN, Gabriel (org). Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo:, 1986, p.115-146.
- _____. **Televisão, Consciência e Indústria Cultural**. In: COHN, Gabriel (org). **Comunicação e Indústria Cultural**. 5ed., São Paulo: T.A.Queiroz, 1987, p.346-354.
- CALABRESE, Omar. **A idade Neobarroca**. Lisboa: Edições 70, 1999.
- CEVASCO, Maria Elisa. **Para ler Raymond Williams**. Paz e Terra, 2001.
- DALHGREN, Peter. Journalism as popular culture. In: **Journalism and popular culture**. London, Sage, 2000, p. 1-23.

FRANCISCATO, Carlos Eduardo. **A Fabricação do presente:** como o jornalismo reformulou a experiência do tempo nas sociedades ocidentais. São Cristóvão: Editora UFS; Aracaju: Fundação Oviêdo Teixeira, 2005;

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**, 7ª, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2009;

GOMES, Itania Maria Mota. **Efeito e Recepção:** a interpretação do processo receptivo em duas tradições de investigação sobre os media. Rio de Janeiro: e-papers, 2004.

_____. Questões de método na análise do telejornalismo: premissas, conceitos, operadores de análise. In: **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**, abr. 2007. Disponível em: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/ecompos/article/viewFile/126/126>, acesso em 4 de nov. 2009.

HOGGART, Richard. **As utilizações da cultura:** aspectos da vida cultural da classe trabalhadora. Lisboa: Editorial Presença, 1973.

KERR, Paul. Classic Serials - To Be Continued. In: **Screen**. Volume 23, Issue 1, p. 6-19, 1982.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**, São Paulo, Editora SENAC, 2005;

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações:** Comunicação, cultura e hegemonia. 5 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

MEAD, George H. The Nature of Aesthetic Experience. In: **International Journal of Ethics**, Vol. 36, No. 4, (Jul., 1926), pp. 382-393.

MITTELL, Jason. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. In: **Revista Matrizes**. Ano 5, n° 2, jan. / jun. 2012. São Paulo. p. 29-52.

NEWMAN, Michael Z. From Beats to Arcs: Toward a Poetics of Television Narrative. In: **The Velvet Light Trap**, Number 58, Fall 2006.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do Jornalismo:** porque as notícias são como são. Volume 1, 2ª edição. Florianópolis, Editora Insular: 2005.

SHUSTERMAN, Richard. Entertainment: a question for aesthetics. In: **British Journal of Aesthetics**, vol.43, no. 3, July 2003, 289-307.

WILLIAMS, Raymond. Culture is ordinary. In: HIGHMORE, Ben. **The everyday life reader**. New York: Routledge, 2002.

_____. **Television: technology and cultural form.** London; New York: Routledge, [1974] 2008.