



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
COMUNICAÇÃO E CULTURA CONTEMPORÂNEAS**

**VALÉRIA MARIA SAMPAIO VILAS BÔAS ARAÚJO**

**OUTRAS NOTÍCIAS VIRÃO LOGO MAIS:  
A construção da serialidade nos telejornais diários da TV Globo.**

Salvador

2012

**VALÉRIA MARIA SAMPAIO VILAS BÔAS ARAÚJO**

**OUTRAS NOTÍCIAS VIRÃO LOGO MAIS:  
A construção da serialidade nos telejornais diários da TV Globo.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Faculdade de Comunicação – Universidade Federal da Bahia – como requisito parcial para obtenção do grau de Mestra em Comunicação e Cultura Contemporâneas.

Orientadora: Itania Maria Mota Gomes

Salvador

2012

Sistema de Bibliotecas - UFBA

Araújo, Valéria Maria Sampaio Vilas Bôas.

Outras notícias virão logo mais : a construção da serialidade nos telejornais diários da TV Globo / Valéria Maria Sampaio Vilas Boas Araújo. - 2013.  
178 f. : il.

Inclui anexos.

Orientadora: Profª Drª Itania Maria Mota Gomes.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, Salvador, 2013.

1. Rede Globo de Televisão. 2. Telejornalismo. 3. Telejornalismo - Linguagem. 4. Análise do discurso narrativo. 5. Serialidade. I. Gomes, Itania Maria Mota. II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Comunicação. III. Título.

CDD - 070.195  
CDU - 070

À memória da minha avó Gildete  
que me ensinou a costurar os fragmentos do dia com as linhas da televisão.

À memória de Tia Zélia  
que nutria profunda curiosidade sobre este trabalho e sobre tudo na vida.

Aos amigos que a Facom me deu de presente.

Com todo amor.

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais, que nunca quiseram que eu fosse nada além do que eu queria ser, são os maiores responsáveis por eu ter chegado até aqui. Aos meus irmãos, Giovana e Rodolfo, por fazerem de mim uma pessoa melhor. A Tia Risete pela presença constante. A Caio Tavares, Laís Furtado e Larissa Paim por terem sido força mesmo nos momentos mais tensos.

A Itania Maria, a orientadora mais atenta, confiante e corajosa. Obrigada pela presença como guia, orientadora e inspiração, mas sobretudo por ter sido sempre muito mais que isso. O tal momento da raiva da orientadora nunca chegou. Eu nunca poderei traduzir minha gratidão, minha admiração e o meu carinho em palavras.

Aos mais que queridos colegas do Grupo de Pesquisa em Análise de Telejornalismo, pela leitura atenta e preciosa deste trabalho e pelos anos de companhia e colaboração com a minha formação enquanto aluna, pesquisadora, cidadã e pessoa - são, certamente, coautores desse trabalho e os melhores interlocutores que já tive. Especialmente a Juliana Gutmann, Jussara Maia e Fernanda Mauricio que mais do que referências acadêmicas foram colegas e amigas generosas na partilha de conhecimento, experiências, leituras, tensões e alívios. A Raíza Rocha pela amizade, Manuca e Cocada pelo companheirismo e pelas risadas, a Verena Paranhos pela trilha que me ajudou a recomeçar e a Ítalo Oliveira pelas conversas intermináveis e acalentadoras. Serão sempre parte de mim aonde quer que eu vá.

À turma de 2010 do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas por me fazerem sentir em casa novamente na Facom. Pela amizade, companheirismo e pela partilha de angústias até os últimos minutos do último tempo. Foram dois anos muito melhores com vocês, #todoscombob.

A Maria Carmem pelos sorrisos reconfortantes, a Michelle Almeida pelo cuidado e atenção e a todos os professores e colegas do Programa, especialmente àqueles que fizeram parte da minha vida acadêmica diretamente. À Capes, que me concedeu uma bolsa para realização desta pesquisa. Aos amigos do PETCOM e ao nosso tutor Jéder Janotti, por terem sido meus primeiros e valiosos interlocutores acadêmicos, pessoas por quem tenho profunda admiração e carinho.

Aos alunos da COM 106 | Comunicação e Cultura Contemporâneas no semestre 2010.2, que me tornaram professora.

“Não se iludam  
Não me iludo  
Tudo agora mesmo  
Pode estar por um segundo.”

**Gilberto Gil. Tempo Rei.**

“Era o mundo, o mundo em si, que estava além do seu alcance, todo esse absurdamente vasto, complexo, aleatório, incomensurável construto, essa incessante sucessão de marés das relações sociais, relações políticas, culturas, histórias... Como é que alguém podia ter esperança de compreender isso tudo?”

**Jonathan Coe. Bem Vindo ao Clube**

ARAÚJO, Valéria Maria Sampaio Vilas Bôas. Outras notícias virão logo mais: A construção da serialidade nos telejornais diários da TV Globo. 178 fls. 2012. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

## RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo analisar os modos de construção da serialidade televisiva em programas de jornalismo televisivo a partir da análise de modo de endereçamento dos quatro telejornais diários da tevê Globo. 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. A primeira parte desta dissertação concentra o nosso esforço por mapear as definições e disputas que se organizam em torno da noção de serialidade e um dos resultados mais relevantes que esse mapeamento nos revela é que há uma espécie de silenciamento sobre a construção de estratégias seriais no telejornalismo, e que as relações entre jornalismo e ficção, e jornalismo e entretenimento, são contra-hegemônicas ao discurso dominantes sobre essa prática. A identificação dessas disputas e do discurso que as acolhe nos permite reivindicar a possibilidade de uma análise que ponha em diálogo as questões de construção da serialidade televisiva no telejornalismo e suas vinculações com os valores e premissas da atividade. Essa análise é feita na segunda parte deste trabalho, a partir da Metodologia de Análise de Telejornalismo desenvolvida no Grupo de Pesquisa em Análise de Telejornalismo da Facom/UFBA, com resultados que nos permitem afirmar que os programas jornalísticos televisivos recorrem a uma série de estratégias e recursos de construção de serialidade para afirmar e reforçar seus valores e premissas e estabelecer um modo específico de convocação de sua audiência. O trabalho de análise dos quatro telejornais que compõem a nossa amostra – a saber, Bom Dia Brasil, Jornal Hoje, Jornal Nacional e Jornal da Globo – identificou seis tipos de recursos e estratégias de construção de linguagem que se revelaram fundamentais para a construção da arquitetura da organização de cada um deles: o papel dos mediadores no encadeamento das sequências; a transmissão direta como ancoragem narrativa; a utilização de temas prioritários e editoriais; a organização sequencial a partir de formatos; a construção de continuidade, aprofundamento e acúmulo; a manutenção de quadros, colunas e séries. 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. Assim, entendemos, finalmente, que 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.

**Palavras-chave:** serialidade; telejornalismo; modo de endereçamento; discurso; Rede Globo.

ARAÚJO, Valéria Maria Sampaio Vilas Bôas. More news to follow shortly: The construction of seriality in the daily television news of Globo TV. 178 pp. 2012. Thesis (Masters) – Post-Graduate Program in Communication and Contemporary Culture, Federal University of Bahia (UFBA), Salvador, 2012.

## ABSTRACT

The object of this thesis is to analyse the types of constructions of seriality in journalistic television programs based upon an analysis of the modes of address of the four daily news broadcasts on the Globo television channel. Seriality is understood to be a type of construct of the language of television and I emphasize that, more than a matter of productivity and economy or a way for the television industry to attract a wider audience and minimize production costs, this is a characteristic which interacts, above all, with the way in which television constantly organizes and re-organizes its form according to a cultural matrix founded upon day-to-day time, a time which is constantly only just beginning. The first part of this thesis focuses upon mapping the definitions and disputes which revolve around the notion of seriality. One of the most relevant results which this mapping reveals is that there is a kind of hush surrounding the construction of serial strategies in television journalism, and that the relations between journalism and fiction, and journalism and entertainment, are counter-hegemonic to the dominant discourse about this practice. The identification of these disputes and of the accompanying discourse allows us to assert the possibility of an analysis which interrelates with the issues of construction of television seriality in TV journalism and its links with the values and premises involved. This analysis is made in the second part of the work, starting with the Methodology of Analysis of Television Journalism developed in the Analysis of Television Journalism Research Group at Facom/UFBA, with results which permit the claim that journalistic television programs resort to a series of strategies and resources for construction of seriality in order to to affirm and reinforce their values and premises and establish a specific means of convening its audience. The analysis of the four TV news programs which comprise the sample – specifically, Bom Dia Brasil, Jornal Hoje, Jornal Nacional and Jornal da Globo – identified six kinds of resources and strategies of linguistic construction which are revealed to be fundamental for the building of an organizational structure of each one of them: the role of mediators in the linking of sequences; direct transmission as a means of anchoring the narrative; the use of editorials and prioritizing topics; sequential organization based on formats; the construction of continuity, elaboration and buildup; the steady use of segments, talking heads and serial reports. More than a way of refashioning the language of television, these constructions act as a link between the time of transmission and journalism in the sense of reinforcing a social form of experiencing the day-to-day. Thus, we understand, finally, that our relation with the present, which is fundamental for the definition of journalism as it is practiced, also shows itself by means of the television narratives with its cultural matrix based upon fragmented time.

**Keywords:** seriality; television journalism; modes of address; discourse; Globo network

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero.....	26
Figura 2	Sequência de imagens da abertura do Bom Dia Brasil em 1983.....	79
Figura 3	Sequência de imagens da abertura de 1987.....	80
Figura 4	Sequência de imagens da abertura de 1998.....	80
Figura 5	Sequência de imagens da abertura de 2007.....	80
Figura 6	Disposição do telão no cenário atual do Bom Dia Brasil. Setembro de 2011....	82
Figura 7	Composição do cenário do Jornal Hoje.....	101
Figura 8	Dona de casa ensina como usar a panela de pressão.....	104
Figura 9	Identidade gráfica dos blocos O Mundo em 1 Minuto e Outras Notícias do Dia.....	111
Figura 10	Arte de apoio ao quadro Mercado de Trabalho de 04 de julho de 2011.....	113
Figura 11	Renata Capucci interage com populares na Cabine JH de 16 de julho de 2011.....	114
Figura 12	Hoje em casa.com de 09 de julho de 2011.....	115
Figura 13	Mudanças na logomarca do Jornal Nacional.....	122
Figura 14	Passagem feita entre os dois apresentadores na escalada no JG é feita com corte de câmera.....	146
Figura 15	Imagens usadas para ilustrar OFF da matéria de Renato Cecília Malan.....	151
Figura 16	Imagens usadas para ilustrar OFF da coluna de Renato Machado.....	151
Figura 17	Imagens do Shard encerram a matéria de Cecília Malan e a coluna de Renato Machado.....	151
Figura 18	Imagens de arquivo ilustram coluna de Nelson Mota.....	155
Figura 19	Os recursos de arte são usados com frequência na edição da coluna de Nelson Mota como na legenda inclinada ou na passagem entre a foto de Bethânia e a imagem do colunista.....	156
Figura 20	Comentarista de economia usa telões como apoio.....	158
Figura 21	Vinheta é convocada a partir de participação do comentarista no estúdio.....	159
Figura 22	Presença dos comentaristas permitem enquadramentos mais gerais.....	160

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>2</b>	<b>QUADRO TEÓRICO-METODOLÓGICO.....</b>	<b>19</b>
2.1	LUGARES DE PARTIDA.....	19
2.1.1	A comunicação a partir da cultura.....	21
2.1.2	Aquele poder do qual a gente quer se apoderar.....	27
2.2	A SERIALIDADE ENQUANTO ARTICULADORA ENTRE O JORNALISMO E A VIDA COTIDIANA.....	30
2.2.1	Narrativa Serial Televisiva.....	35
2.2.2	O jornalismo como formação discursiva e as disputas que o constituem.....	44
2.2.3	Informar é dar forma.....	55
2.3.	PARA QUEM O TELEJORNAL CONTA SUAS HISTÓRIAS: o modo de endereçamento do telejornal e as estratégias de construção de serialidade.....	60
2.3.1	METODOLOGIA DE ANÁLISE DE TELEJORNALISMO.....	60
2.3.2	OPERADORES DE ANÁLISE DE TELEJORNALISMO.....	63
<b>3</b>	<b>ANÁLISES.....</b>	<b>70</b>
3.1	BOM DIA BRASIL.....	77
3.2	JORNAL HOJE.....	95
3.3	JORNAL NACIONAL.....	119
3.4	JORNAL DA GLOBO.....	141
<b>4</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>163</b>
<b>5</b>	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>171</b>
	<b>ANEXO.....</b>	<b>176</b>

## 1. INTRODUÇÃO

---

A frase que dá título a este trabalho – “Outras notícias virão logo mais” – é velha conhecida dos telespectadores da Tevê Globo. Em uma programação que leva ao ar 4 telejornais por dia de segunda a sexta-feira e dois desses ainda aos sábados, esta é a frase responsável por anunciar sutilmente a promessa de oferecer informação de forma contínua, embora fragmentada em blocos, edições e grade, serializada. Entendida como um modo de organização da construção de linguagem, a serialidade é vista, a princípio, como um recurso da indústria televisiva para atrair audiência e minimizar custos seja através do que é considerada uma simplificação no uso do potencial de linguagem pela simplificação que a repetição – um dos recursos de construção de séries – representa, seja pela economia produtiva que a serialidade significa a partir do momento em que se molda a partir de certos padrões e estratégias repetitivas. Essa pesquisa destaca, contudo, que o modo como a televisão organiza e reorganiza constantemente as suas formas, não é resultado, simplesmente, de uma determinação econômica, capitalista, da exploração do lucro obtido com os bens culturais. O tempo repetitivo da tevê carrega em si a matriz cultural do tempo cotidiano, um tempo que constantemente acaba por recomeçar.

O interesse sobre a televisão como objeto sempre fez parte da minha vida, inicialmente, enquanto espectadora: o lugar de centralidade que a televisão ocupa na vida de alguns de nós sempre me pareceu perfeitamente simbolizado no fato de que para a minha avó não importava a hora do relógio, mas a hora do jornal ou da novela. Para ela, era assim que se encadeava a vida, seguindo o ritmo do fluxo televisivo. Cito o exemplo desse modo de relacionar-se com o meio televisivo porque, como pesquisadora, acredito que os meios de comunicação são parte constitutiva da nossa cultura, do nosso cotidiano e entender a relação construída entre a televisão e o tempo da cotidianidade implica observar especialmente as relações dos seus programas com a cultura brasileira, com a construção dos gêneros televisivos e, de modo mais amplo, com a própria televisão enquanto forma cultural e tecnologia.

Esse modo específico de pensar a televisão é ponto de partida para o interesse pela questão de análise que propusemos desenvolver aqui. Mais do que uma característica que permite a construção de uma narrativa fragmentada, a serialidade é antes uma característica que ancora o tempo da televisão no cotidiano, no tempo contínuo da vida diária. Mas embora

muitos autores considerem a serialidade como característica definidora da televisão, as análises e referências sobre este modo de construção são, em sua maioria, relativas à ficção televisiva, com raras citações sobre a possibilidade de construção serial também no telejornalismo. Essa pesquisa surgiu, então, do que em um primeiro momento se configurou como uma curiosidade sobre o porque desta ausência de trabalhos sobre a construção de serialidade no jornalismo televisivo e de uma inquietação sobre a possibilidade de realização de uma análise disso.

Com o desenvolvimento da reunião e leitura da bibliografia sobre o tema, constatamos que mais do que uma curiosidade, o fato de que não haviam análises de serialidade ou mesmo menções sobre o assunto referentes ao jornalismo praticado em televisão, era uma pista importante sobre o modo como se discute a relação entre televisão, entretenimento, indústria cultural e jornalismo nos estudos de comunicação. Caracterizada, sobretudo, como um modo de sustentar o modelo da televisão comercial garantindo públicos regulares para acompanhar histórias ofertadas com continuidade, a serialidade é discutida, majoritariamente, do ponto de vista da sua relação com a racionalização da produção nas indústrias televisivas. A nossa perspectiva, contudo, é a de entender que o modo como a televisão organiza e reorganiza constantemente as suas formas, não é resultado, simplesmente, de uma determinação econômica, capitalista, da exploração do lucro obtido com os bens culturais. O tempo repetitivo da tevê carrega em si a matriz cultural do tempo cotidiano, e a televisão, ao se inserir no e se apropriar do tempo do ritual e da rotina insere a cotidianidade no mercado.

A referência teórica e metodológica que guia este trabalho, os estudos culturais, nos alerta para a necessidade de estar atentos a duas coisas que se revelaram fundamentais para a observação da nossa questão. A primeira delas é a importância do cotidiano enquanto espaço de luta pela hegemonia e não apenas o espaço em que se reproduzem as imposições do capitalismo. O cotidiano é espaço de resistência, de observação do modo como os valores hegemônicos são apropriados e se transformam em práticas. Na tentativa de se aproximar do seu público, a indústria cultural incorpora o tempo e as linguagens desse cotidiano nos seus produtos e assim sendo, o tempo do seriado fala a língua do sistema produtivo, mas não só isso. Mais do que a questão da dominação econômica e cultural imposta pelo sistema capitalista e seus braços produtivos – produção de bens de consumo, bens materiais e culturais –, importa-nos, como a Jesús Martín Barbero, perguntar de que modos o popular se articula na

cultura de massa e como configura suas resistências.

Nesse sentido, pensar a serialidade televisiva se apresenta como uma questão importante para nós se considerarmos que ao se inserir no cotidiano dos telespectadores a televisão se configura não só a partir de relações de mercado, mas dialoga com as tradições culturais constitutivas da cotidianidade em uma relação na qual é constituinte e constituidora, porque a tevê se apropria do tempo repetitivo e fragmentado do cotidiano ao mesmo tempo em que o rearranja. Seguindo Raymond Williams, defendemos que as formas televisivas são resultado de um processo de construção dependente dos contextos sócio-culturais em que essas formas se desenvolvem e se inscrevem mais do que simples resultados dos objetivos das indústrias culturais. Nesse sentido, observamos as relações entre serialidade e cotidianidade, por exemplo, tanto do ponto de vista da inscrição de elementos que remetem ao tempo cotidiano da audiência na linguagem dos programas televisivos, quanto daquele que reconhece o modo como a televisão foi desenvolvendo suas próprias formas de estruturação da narrativa serializada a partir da experiência de formas mais antigas como o folhetim ou o rádio.

A primeira parte deste trabalho se estrutura a partir de um esforço por mapear as definições e disputas que se organizam em torno da noção de serialidade na bibliografia específica sobre televisão. Nós destacamos que essa é uma característica importante da televisão enquanto forma cultural e, além disso, por ser uma forte matriz cultural das narrativas populares da cultura de massa e do próprio jornalismo enquanto atividade, que, cotidianamente, se define e redefine enquanto uma instituição social de certa forma em sociedades e culturas específicas, a serialidade é uma característica também do telejornalismo. Nesse ponto, um segundo alerta dado pelos estudos culturais se revela fundamental no desenvolvimento deste trabalho: é preciso estar atento para as relações construídas entre cultura e poder e implicadas nas práticas da cultura popular de massa. Também o jornalismo é uma prática localizada entre disputas e práticas de legitimação e definição.

Embora exista uma aparente unidade na definição da instituição, é preciso reconhecer que ela não está livre de problemas e controvérsias internas (DAHLGREN, 2000, p. 1). A naturalização deste que se apresenta como um discurso único sobre o que o jornalismo é ou não é pressupõe, na maior parte das vezes, uma apresentação da atividade enquanto um conjunto de regras e práticas fixas, sem passado ou futuro, sem contexto. 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.

Um dos resultados mais relevantes que o mapeamento da noção de serialidade na literatura sobre televisão nos revela é que parte do silenciamento sobre a construção de estratégias seriais no telejornalismo diz do modo como as relações entre jornalismo e ficção, e jornalismo e entretenimento, são contra-hegemônicas ao discurso dominantes sobre essa prática. O processo de consolidação do modelo hegemônico de jornalismo que conhecemos hoje ora silencia, ora marca território com relação às noções de ficção e entretenimento - há uma série de discursos, inclusive acadêmicos, que enfaticamente colocam ficção e entretenimento como “outra coisa”, fazendo parte de outro mundo ou depreciando o bom jornalismo. Esses valores são desmerecidos justamente porque colocam em disputa os valores centrais da instituição, especialmente àqueles ligados à verdade e à razão. Embora o jornalismo tenha se tornado uma indústria bem sucedida e legitimada oferecendo uma cobertura diversificada que inclui também aspectos da vida cotidiana e privada além de informações objetivas e factuais, o discurso dominante, de modo quase incoerente com as práticas materiais, exclui as relação que possam significar qualquer risco ao conceito de objetividade como matriz fundadora do jornalismo moderno e referência maior para afirmação de credibilidade.

A identificação dessas disputas discursivas e do discurso que as acolhe nos permite reivindicar a possibilidade de uma análise que ponha em diálogo as questões de construção da serialidade televisiva no telejornalismo e suas vinculações com os valores e premissas da atividade. Entendemos que a construção da linguagem dos programas telejornalísticos se apoia nos modos de construção da narrativa televisiva e obedece também aos padrões de apresentação fragmentada e serial e que, além disso, também produto da sociedade de massa e dos processos históricos que a constituíram, o jornalismo, enquanto instituição social e forma cultural, apresenta na sua forma de organização, a marca da serialidade que ordena uma economia produtiva e gera rotinas de trabalho.

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. Assim, o objetivo desse trabalho não é pensar a narrativa televisiva para 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. O que procuramos entender é como o jornalismo televisivo, definindo-se na relação com as características narrativas do meio, mais especificamente àquela que foi-se delineando como, talvez, a sua principal característica – a serialidade, a divisão do programa por blocos, da grade em programas, a construção de unidades narrativas – 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 etc.

Essa análise se concretiza na segunda parte desta dissertação, a partir da Metodologia de Análise de Telejornalismo desenvolvido no Grupo de Pesquisa em Análise de Telejornalismo da Facom/UFBA, com resultados que nos permitem afirmar que os programas jornalísticos televisivos recorrem a uma série de estratégias e recursos de construção de serialidade para afirmar e reforçar seus valores e premissas e estabelecer um modo específico de convocação de sua audiência. A proposta metodológica articula os conceitos de modo de endereçamento, gênero televisivo e estrutura de sentimento como conceitos analíticos que nos permitem analisar os programas concretamente. O conceito de estrutura de sentimento, forjado por Raymond Williams, foi fundamental para a compreensão do jornalismo enquanto instituição, pensando, sobretudo, no modo como suas normas e convenções são socialmente e historicamente constituídas. Através deste conceito, Williams nos inspira a estar atentos a um senso de movimento, de processo histórico, ao modo como a instituição do jornalismo é construção e como as expectativas e limites que configuram os gêneros televisivos são, também, parte de um processo. Nesse sentido as formas televisivas são produto de um modo de desenvolvimento específico de linguagem. Gênero, então, é uma noção que orienta a observação de marcas textuais do subgênero no qual os telejornais aqui analisados se inserem e nos ajudam a observar e analisar com quais definições de gênero a serialidade dialoga nos programas estudados.

O último conceito, modo de endereçamento, se revelou uma ferramenta muito

importante para a análise dos modos de construção de serialidade nos programas e sobre como essas estratégias construídas ajudam a definir o estilo de cada um. A partir de Omar Calabrese (1999), fazemos uma distinção entre duas formas resultantes de modos distintos de organização sequencial de eventos em uma narrativa – acumulação e prossecução. O autor argumenta que construções sequenciais podem se estruturar a partir da acumulação de informação fornecida em segmentos episódicos, ou em um modelo mais complexo em que uma sequência de eventos levam a um objetivo final.

Essa distinção se revelou muito produtiva na análise dos telejornais tomados como corpus deste trabalho - esses dois modelos sofrem variações de composição entre estruturas mais episódicas ou mais complexas de acordo com o pacto que propõem a seu telespectador sobre o tipo de jornalismo que oferecem: Em geral, estruturas mais episódicas valorizam a objetividade e o acúmulo de informação, enquanto as estruturas mais complexas se apoiam na força de seus mediadores e dos enquadramentos construídos enquanto elos para o desenvolvimento de um encadeamento entre notícias, análises e comentários que prolongam a discussão de temas durante uma ou mais edições e constroem um sentido de profundidade no tratamento do tema. A construção de um estilo, contudo, pode recorrer a diversas combinações entre segmentos pontuais e construção de sequências na formatação de blocos e na estruturação de uma edição completa. A combinação dessas estratégias ajuda a construir o modo de endereçamento de cada telejornal, o modo específico com que cada programa busca se relacionar com sua audiência.

A escolha por analisar os telejornais que compõem a grade diária de uma mesma emissora foi uma aposta de que isso nos permitiria, além de perceber o modo como cada programa articula a construção de estratégias de serialidade e a construção do seu modo endereçamento, perceber como, no telejornalismo, essa aposta que o programa faz em certas competência do público recorrendo também à serialidade para definir seu estilo diz da relação entre programas específicos com a programação, o fluxo televisivo e o cotidiano dos espectadores. A nossa aposta se revelou produtiva e nos ajudou a entender que, de modo geral, há um sentido amplo de continuidade construído pela existência e permanência de quadros de significação que ganham sentidos específicos a partir do como cada programa o aborda construindo enquadramentos diferentes a partir das mesmas imagens, repórteres ou pautas.

A construção do estilo de cada programa se revela através da grande narrativa que compõe sobre o que considera ser importante para a sua audiência e o modo como cada um

organiza os fragmentos de notícias de que leva ao ar – seja por edição, seja ao longo do dia – dá pistas sobre as apostas que cada programa faz a respeito dos interesses e competências de seu público. Ao mesmo tempo, esse modo de organização contribui para que cada telejornal alcance uma unidade através de estratégias que façam a narrativa evoluir e, ao mesmo tempo, mantenham e recuperem a memória e compreensão do telespectador a respeito das tramas e eventos noticiados. Nesse sentido, esta dissertação identificou seis modos de construção que se revelaram centrais na organização temática destes programas e, acreditamos, são uma importante contribuição deste trabalho para o desenvolvimento da metodologia que aplicamos. A primeira delas diz da responsabilidade dos apresentadores sobre o enquadramento sequencial das notícias através da interação que desenvolvem durante o telejornal ora privilegiando a passagem entre temas de modo sutil e informal em um encadeamento que constrói um sentido de sequência, ora enfatizando, através do texto e de recursos de edição, os cortes entre cada fragmento e a construção de um sentido de acúmulo. No Jornal Nacional, por exemplo, os cortes e passagens feitos pelos apresentadores são perfeitamente sincronizados com os recursos de edição do programa para reforçar a construção do sentido de acumulação de notícias e de capacidade de cobertura do programa, que oferece ao seu público um cardápio amplo e variado de assuntos e notícias.

Outra estratégia comum aos programas analisados é a utilização da transmissão direta como modo de ancorar emissão e recepção em um mesmo tempo e espaço criando um sentido de unidade territorial e de partilha simultânea do tempo presente, do tempo de enunciação da notícia. Essa estratégia se revela com extrema força na construção do estilo do Bom Dia Brasil, cuja transmissão é feita a partir um estúdio principal localizado no Rio de Janeiro, com a participação constante, e em todas as edições, de mais duas praças fixas – Brasília e São Paulo, além de entradas ao vivo de repórteres localizados em várias partes do país.

Um terceiro recurso identificado é a ênfase em determinados temas e editorias como critério determinante na construção de enquadramentos temáticos das notícias apresentadas. O Jornal da Globo e o Jornal Hoje, entre os telejornais presentes na nossa análise, recorrem de modo mais frequente a essa construção especialmente porque são os telejornais que fazem maiores apostas temáticas. Enquanto o Jornal da Globo privilegia temas como tecnologia e política na composição do seu cardápio de notícias, o Jornal Hoje, frequentemente, enquadra suas notícias a partir de temas como o doméstico ou a juventude. Além dos enquadramentos temáticos, os formatos de construção da notícia também aparecem como elementos

organizadores das sequências apresentadas pelos telejornais – alguns blocos do Jornal Nacional são construídos unicamente por notas, por exemplo.

Uma quinta estratégia que se apresenta com força na construção dos programas é a continuidade de cobertura a partir de um enquadramento inicialmente construído que localiza o espectador a partir de uma compreensão inicial sobre o assunto. Essa compreensão é partilhada pela audiência por conta da permanência da pauta e é explorada, sobretudo, nos programas que apostam em construções menos episódicas. Associado a isso, o valor de vigilância, tão caro à instituição jornalística, ganha força como principal atributo deste tipo de estratégia. A utilização do comentários, por sua vez, é utilizada quase sempre associada a um sentido de acumulação, como complementação às notícias, e ajudam os programas a construir para si um lugar de debatedores especializados dos assuntos em pauta.

Finalmente, a manutenção de quadros colunas e séries de reportagem funcionam tanto como uma estratégia de economia produtiva facilitando e organizando a pauta a partir de um conjunto de decisões editoriais e de linguagem definidas previamente e colocadas em prática em bloco, quanto organizam as expectativas da audiência sobre certos modos de organização semanais e de cada edição dos telejornais.

A discussão e análise sobre o modo como os programas de jornalismo televisivo – mais especificamente os quatro telejornais que compõem nosso corpus – 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. Acreditamos que esta dissertação oferece uma investigação concreta dos modos como os programas telejornalísticos utilizam e constroem estratégias de serialidade através de recursos que legitimam os valores jornalísticos com os quais dialogam. A relação que construímos com o tempo presente, fundamental para a definição do jornalismo enquanto atividade, instituição e prática, se mostra 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.

## 2. QUADRO TEÓRICO-METODOLÓGICO

---

### 2.1 LUGARES DE PARTIDA: estudos culturais, popular massivo e formação discursiva.

E assim, já não resulta tão desconcertante descobrir que a constituição histórica do massivo, mais que a degradação da cultura pelos meios, acha-se ligada ao longo e lento processo de gestação do mercado, do Estado e das culturas nacionais, e aos dispositivos que nesse processo fizeram a memória popular tornar-se cúmplice com o imaginário de massa.

(Martín-Barbero, 2008, p.132)

A definição e legitimação de campos científicos, instituições sociais e conceitos não se dá sem que haja disputas e tensões. A chegada de uma nova tecnologia, o surgimento de novos campos de estudo, a consolidação de um conceito são sempre processos que colocam em diálogo as tradições e formações que lhes dão origem, que formam o contexto sociocultural em que se inserem, as demandas teóricas e políticas que lhes cercam. A chegada da televisão e o início dos estudos interessados nesse objeto, por exemplo, foram responsáveis por contribuir para um alargamento do debate que se dava, sobretudo, em torno do determinismo tecnológico que coloca ênfase na criação tecnológica em si mesma considerando-a como algo inventado em uma esfera independente e capaz de criar novas sociedades e novas condições humanas (WILLIAMS, 2008, p. 4).

Além disso, em outro plano, o reconhecimento da validade da televisão enquanto objeto de estudo das teorias da/ comunicação e enquanto objeto da cultura de massa passa por um debate que coloca, de um lado, os críticos que a querem encarar a partir do paradigma da arte que, segundo Jesús Martín-Barbero, seria para eles a única coisa que valeria a pena chamar de cultura; e do outro lado os folclóricos que situam a cultura no “povo-povo”, “naquele que conserva a verdade sem contaminações e mestiçagens, quer dizer, sem história” (MARTÍN-BARBERO, 2008, pg. 299). Implicada nesse debate, a televisão é pensada ou como degeneração e baixa cultura ou como um meio que deveria servir para difundir o patrimônio de danças, canções, indumentárias e iconografias nacionais.

Essas tensões se encontram implicadas no debate sobre a validade dos estudos de televisão e na formação inicial do conjunto de abordagens sobre o meio, mas dizem,

sobretudo, de um debate mais amplo sobre o próprio modo como definimos e analisamos a relação entre comunicação e cultura. Na tradição dos estudos da teoria da comunicação se destacam dois modos distintos de pensar essa relação. Em uma dessas perspectivas, os meios de comunicação são entendidos como produtores de efeitos em seus receptores, responsáveis pela criação do ambiente simbólico e cognitivo em que os indivíduos vivem (GOMES, 2004, p. 225); na segunda perspectiva, que nos parece mais interessante, são entendidos enquanto parte da cultura que, de modo mais geral, é vista como algo que se constrói no nosso modo de vida, que diz de “como cada sociedade humana tem sua própria forma, seus próprios propósitos, seus próprios significados” (WILLIAMS, 1958, p.92). Essa concepção singular de cultura está na origem do projeto dos estudos culturais e no seu enfoque sobre a cultura contemporânea.

É a partir desse marco teórico que se desenvolve o nosso trabalho. Pensar a serialidade televisiva se apresenta para nós como uma questão importante se considerarmos, a partir dos estudos culturais, que ao se inserir no cotidiano dos telespectadores a televisão se configura não só a partir de relações de mercado, mas dialoga com as tradições culturais constitutivas da cotidianidade em uma relação na qual é constituinte e constituidora, porque a tevê se apropria do tempo repetitivo e fragmentado do cotidiano ao mesmo tempo em que o rearranja. Assim também, cotidianamente, o jornalismo se define e redefine enquanto uma instituição social de certa forma em sociedades e culturas específicas.

Embora exista uma aparente unidade na definição da instituição, é preciso reconhecer que ela não está livre de problemas e controvérsias internas (DAHLGREN, 2000, p. 1). A naturalização deste que se apresenta como um discurso único sobre o que o jornalismo é ou não é pressupõe, na maior parte das vezes, uma apresentação da atividade enquanto um conjunto de regras e práticas fixas, sem passado ou futuro, sem contexto. 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 primeira parte do capítulo, apresentamos uma espécie de marco teórico a partir do qual este trabalho se desenvolve. Destacamos, especialmente, os estudos culturais

enquanto lugar de fala a partir do qual pensamos as relações entre televisão, tempo cotidiano, jornalismo e cultura popular e a partir do qual também propomos uma aproximação com o conceito de formação discursiva de Michel Foucault. Os conceitos de discurso e formação discursiva nos interessam aqui porque nos permitem analisar as relação de poder e autoridade implicadas naquilo que se diz sobre as práticas e valores legitimados na atividade jornalística e observar, por outro lado, que práticas e valores são silenciados, não expostos, não discutidos e não valorizados, ainda que sejam constituintes da atividade.

### **A comunicação a partir da cultura**

Antes mesmo dos estudos de comunicação se constituírem enquanto um campo específico, o conceito de “cultura de massa” surgia nas teorias sociais para dar conta das transformações ligadas à industrialização capitalista da Europa no século XIX. Mais do que um rearranjo dos sistemas produtivos e econômicos, a Revolução Industrial, provoca importantes transformações na divisão entre campo e cidade, tempo de lazer e tempo de trabalho, além de ser fundamental para o surgimento e consolidação de uma classe burguesa e, conseqüentemente, uma classe trabalhadora. É para falar da cultura que surge com a ampliação do tempo livre e o enriquecimento da classe trabalhadora (GOMES, 2004, p. 25), portanto, dos bens culturais de consumo dessa classe trabalhadora – pensados neste momento como de produção maciça e padrões estéticos nivelados – que o conceito de “massa” é definido nas sociologias americana e europeia. Implicadas na ideia de massa estão as ideias de multidão e manipulação, tão caras às primeiras teorias dos efeitos que começam a caracterizar o campo da comunicação a partir da sociologia e entendem os meios de comunicação como causas de efeitos intencionados e objetivos sobre os seus públicos.

De um modo geral, a massa é entendida de modo muito próximo do que se define como multidão no sentido de um ajuntamento social em que os indivíduos – pensados aqui como no liberalismo: racionais, honestos, autoconscientes – dão lugar a um organismo que age de modo impulsivo e controlado por uma força maior ou mesmo pela força do anonimato protegido pelo todo. Nesse mesmo sentido, o conceito de “cultura de massa” aparece como uma crítica e uma distinção que coloca em lugares diferentes os homens então considerados racionais, cultos e apreciadores da arte; e do outro os homens considerados alienados pelos mecanismos de produção em massa, consumidores de uma cultura baseada na

estandardização, na produção em série.

o conceito de cultura de massa se torna o fenômeno mais evidente de um contexto histórico e torna-se o sinal de uma queda irrecuperável, ante a qual o homem culto se apavora. As massas surgem como uma ameaça real ou potencial para a sociedade no seu conjunto. É essa ameaça implícita que irá justificar os dispositivos de controle estatísticos que estão na origem dos estudos dos efeitos (GOMES, 2004, p. 25).

Em um trabalho que parte do movimento de olhar os produtos da cultura de massa a partir da recepção, Jésus Martín Barbero defende que as massas contém o popular em um duplo sentido, “de controlar, mas também de trazer de dentro, o povo” (MARTÍN-BARBERO, 2008, p.28) apostando na possibilidade de tornar investigáveis os processos de constituição do massivo levando em conta os movimentos que, antes mesmo que surgissem os meios eletrônicos, formaram as matrizes culturais populares através das relações estabelecidas em uma trama de cumplicidades entre discursos hegemônicos e subalternos. Essas matrizes se sedimentam em saberes narrativos, hábitos e técnicas expressivas. Olhar a recepção, para Martín-Barbero, permite rever o processo todo da comunicação a partir do outro lado reconhecendo assim as apropriações e as resistências que se configuram a partir dos usos.

O movimento feito por Martín-Barbero pode ser entendido a partir de um quadro maior de significação: aquele do esforço feito pelos estudos culturais para compreender o que chamam de “culturas vivas”, as práticas e instituições culturais e suas relações com a sociedade e as transformações sociais. Entendendo que a noção de cultura deve ser pensada como “ocorrência dinâmica em processos comunicativos e sistemas de significação” (GOMES, 2004, p.103), os autores fundadores dos estudos culturais adotam uma perspectiva que enfatiza a atividade humana na produção ativa da cultura. Pensar a cultura como modo de vida como Raymond Williams, ou como expressão dos processos sociais como Richard Hoggart, significa admitir que a análise da cultura de uma sociedade pode ser feita através das formas textuais e práticas documentadas que ela produz porque vida material e vida cultural são interligadas.

Para os estudos culturais, é no terreno da cultura que as desigualdades sociais se manifestam e se naturalizam, mas é também “o meio pelo qual os diferentes grupos subordinados vivem e opõem resistência a essa subordinação. Assim, a cultura é o terreno onde se desenvolve a luta pela hegemonia” (GOMES, 2004, p.104). É preciso ir além de um conceito de cultura como cultura erudita e considerar o lastro popular com suas narrativas

fragmentadas, seu prazer pela repetição para entender as relações de resistência que o popular configura no sistema capitalista. Em seu *The uses of Literacy*, Hoggart chama atenção, por exemplo, para as habilidades da indústria do entretenimento ao usar a importância dada pelas culturas populares ao concreto quando seus seriados “refletem diretamente os pormenores da vida cotidiana” (GOMES, 2004, p.110) como forma de captura de audiência assumindo que a vida cotidiana é extremamente interessante e evidencia um movimento através do qual os textos da cultura popular dialogam com as práticas e instituições da vida cultural inglesa naquele momento.

É avaliando as relações entre marxismo e cultura que Williams vai buscar um modo de pensar uma contribuição para as transformações no conceito propondo uma análise cultural a partir da revisão do pressuposto básico da teoria marxista de que uma infraestrutura determinante resultaria diretamente em uma superestrutura determinada. O autor insiste que a separação entre as áreas de pensamento e atividade contraria a crítica original de Marx, cuja proposta era de pensar a relação entre as áreas. Williams entende, então, essa relação entre elas como relações de superdeterminação, ou seja, como uma relação que coloca limites e pressões sociais na realização social e individual (GOMES, 2004, p.136). Esse revisão do processo permite a Williams e aos estudos culturais pensar a possibilidade de transformação social analisando os processos de incorporação fundamentais para entender “como os valores e sentidos do hegemônico são vividos e configuram práticas e expectativas de sujeitos sociais em situações sociais concretas e, assim, constroem uma cultura como uma cultura hegemônica” (GOMES, 2011, p. 44).

Os estudos culturais são nosso marco teórico. Trabalhamos a partir deles porque entendemos que a cultura é o espaço em que se desenvolve a luta pela hegemonia, mas também as manifestações do cotidiano nas práticas da cultura popular e, portanto, no nosso objeto de estudo, o telejornal. Foi Jesús Martín-Barbero o primeiro autor a nos dar pistas para a questão que aqui se delinea e se investiga: como a serialidade, que é uma característica não só da linguagem televisiva mas também das matrizes culturais com as quais esta dialoga e que lhe servem de lastro, se configura no jornalismo de televisão? Ao chamar atenção para o fato de que, repetição e fragmento são características essenciais do tempo cotidiano, que acaba por recomeçar, Martín-Barbero nos alerta para o fato de que além de ser uma característica do modo como a linguagem televisiva se desenvolveu, a serialidade é uma característica anterior, é ela que organiza o nosso tempo, nossa rotina cotidiana.

“Enquanto em nossa sociedade o tempo produtivo , valorizado pelo capital, é o tempo que transcorre e é medido, o outro, constituinte da cotidianidade , é um tempo repetitivo, que começa e acaba para recomeçar, um tempo não feito de unidades contáveis, mas sim de fragmentos” (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 297)

Mais do que uma característica que permite a construção de uma narrativa ficcional fragmentada, a serialidade é antes uma característica que ancora o tempo da televisão no cotidiano, no tempo contínuo da vida diária. A televisão, ao se inserir no e se apropriar do tempo do ritual e da rotina, insere a cotidianidade no mercado. Assim sendo, o tempo do seriado fala a língua do sistema produtivo, mas não só isso. Mais do que a questão da dominação econômica e cultural imposta pelo sistema capitalista e seus braços produtivos (produção de bens de consumo, bens materiais e culturais), importa a Martín-Barbero, como importa aos estudos culturais, perguntar de que modos o popular se articula na cultura de massa e como configura suas resistências (MARTÍN-BARBERO, 2008, p.312)

A principal questão para Martín-Barbero em “Dos Meios às Mediações”, sua obra mais conhecida, de 1987, é argumentar em razão de um entendimento do processo comunicativo mais centrado nos modos como os meios se articulam com as práticas sociais em oposição a um modo tecnologicamente determinista de pensar a comunicação. Daí o título do livro: a proposta do autor é deslocar o olhar da pesquisa, literalmente, dos meios para as mediações. A comunicação aqui é entendida como parte constitutiva da sociedade e da cultura, como prática. O autor justifica a sua proposta:

em vez de fazer a pesquisa a partir da análise das lógicas de produção e recepção, para depois procurar as suas relações de imbricação ou enfrentamento, propomos partir das mediações, isto é, dos lugares dos quais provêm as construções que delimitam e configuram a materialidade social e a expressividade cultural da televisão. À guisa de hipótese, (...) propõe-se três lugares de mediação: a cotidianidade familiar, a temporalidade social e a competência cultural. (MARTÍN-BARBERO, 2008, pg. 294).

Para Martín-Barbero, deslocar o eixo do entendimento da comunicação dos meios para as mediações significa dizer que a comunicação se tornou questão de cultura e, portanto, de reconhecimento. Partindo do entendimento das culturas populares como parte constitutiva da massa, ele destaca a recepção como um lugar também de resistência:

não podemos continuar construindo uma crítica que separa a massificação da cultura do fato político que gera a emergência histórica das massas e do contraditório movimento que ali produz a não exterioridade do massivo ao popular, seu constituir-se em um de seus modos de existência (MARTÍN-BARBERO, 2008, pg. 29).

Afinado aos estudos culturais e às propostas de revisão do conceito de cultura feita por Williams, Martín-Barbero argumenta que já não faz sentido a separação entre os conceitos de cultura, que se tinha até pouco tempo atrás na antropologia e na sociologia – enquanto para a primeira tudo era cultura, para a segunda, a cultura tinha um conceito próximo daquele de alta cultura. “Hoje são sujeito/objeto de cultura tanto a arte quanto a saúde, o trabalho ou a violência e há também cultura política, do narcotráfico, cultura organizacional, urbana, juvenil, de gênero (...)” (MARTÍN-BARBERO, 2008, pg. 14). A partir dessa perspectiva de cultura como um modo inteiro de vida, Martín-Barbero vai entender que a comunicação e a cultura constituem hoje um campo primordial da batalha política. O que ele defende é que, ao contrário do que creem os mais pessimistas, a política não está se dissolvendo mas se reconfigurando, há uma reconfiguração das mediações em que se constituem os novos modos de interpelação dos sujeitos e dos vínculos que dão coesão à sociedade. “Mais do que substituí-la, a mediação televisiva ou radiofônica passou a constituir, a fazer parte da trama dos discursos e da própria ação política. Pois essa mediação é socialmente produtiva, o que ela produz é a densificação das dimensões rituais e teatrais da política” (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 14). O autor argumenta ainda que a comunicação e a cultura representam o “estratégico cenário que exige que a política recupere sua dimensão simbólica - sua capacidade de representar os cidadãos, o sentimento de pertencer a uma comunidade - para enfrentar a erosão da ordem coletiva”(MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 15).

Martín-Barbero defende que há uma lógica de diálogo entre a apropriação social que fazemos dos meios e as lógicas de mercado. O mercado não pode, por exemplo, representar os vínculos sociais, nem sedimentar tradições ou engendrar inovação social, porque a sua lógica é a do lucro. Mas os produtos dos meios, ainda que regidos pela lógica do mercado, são resultado de mediações sociais complexas “nas relações constitutivas entre comunicação, cultura e política” (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 15). É a partir desse raciocínio que ele propõe um novo mapa das mediações.

O esquema do mapa (figura 01) move-se em dois eixos, um primeiro que é histórico, entre matrizes culturais e formatos industriais, e um outro sincrônico, entre lógicas de produção e competências de recepção e consumo, mas cada uma das relações está mediada por diferentes regimes e seu principal objetivo é afastar a ideia de que a tecnologia é a grande mediadora das relações das pessoas com o mundo, porque o que importa é a apropriação feita

dela. E essa apropriação é mediada por aspectos históricos, sociais, culturais, políticos, por lutas de poder, e essas mediações estão materializadas nesse mapa através dos conceitos que estão em cada uma das pontas ou dos regimes que constituem as relações entre eles.

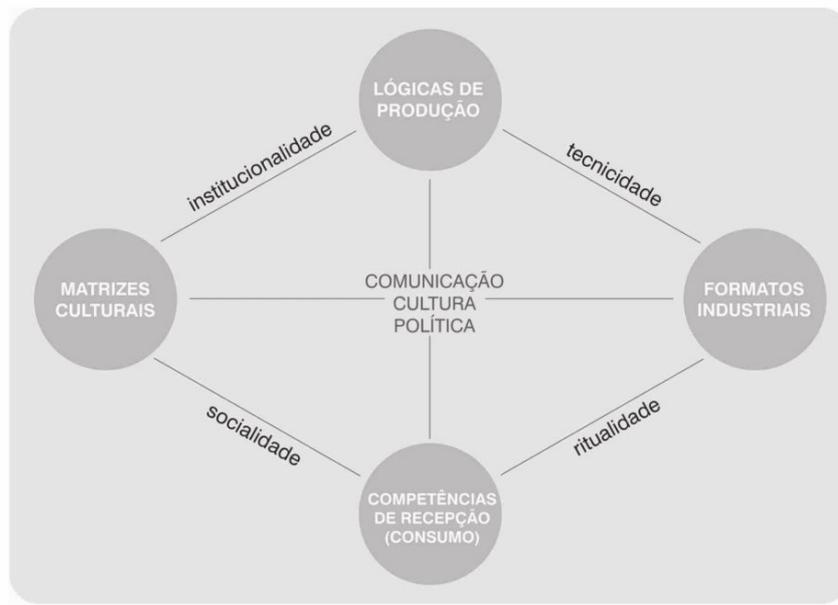


Figura 1: Mapa das mediações de Jesus Martín-Barbero

Na relação entre matrizes culturais e formatos industriais, Martín-Barbero chama atenção para o seu aspecto histórico. O que tem destaque aqui é uma relação de disputa na produção simbólica - é nas matrizes culturais que estão as referências que geram formatos industriais, um processo de luta pela hegemonia simbólica. É nesse eixo que podemos observar as transformações históricas que geram novos formatos, as diversas temporalidades que atuam no processo histórico, como descreve Williams a partir do seu conceito de estrutura de sentimento. Se observamos a telenovela brasileira, ou mesmo as séries televisivas brasileiras, é possível observar como há elementos que são residuais, emergentes e dominantes que dizem da nossa cultura, do modo como nos entendemos enquanto povo, ou enquanto juventude e de como esse modo de nos entender no mundo muda ao longo do tempo. É nesse eixo que Martín-Barbero fala da intertextualidade e intermedialidade que alimentam os diferentes gêneros e os diferentes meios. A relação de matrizes culturais com lógicas de produção e competências de recepção é mediada de um lado pela sociabilidade e do outro pela institucionalidade. A sociabilidade diz das nossas práticas coletivas, do nosso habitus de recepção, a cotidianidade familiar, por exemplo, enquanto a institucionalidade diz

dos modos de regulação dos sistemas produtivos. Essas relações evidenciam, por exemplo, como a nossa televisão ter nascido comercial durante um regime militar que buscava um modo de integração nacional foi fundamental para a existência do Jornal Nacional, o nosso primeiro jornal de rede, que ainda hoje tem como discurso principal o fortalecimento do Brasil como nação.

Entre formatos industriais e lógicas de produção, Martín-Barbero descreve uma mediação da tecnicidade e não da tecnologia. A lógica aqui é de que confundir comunicação com os meios é tão deformador quanto acreditar que eles são meros acessórios. A tecnicidade envolveria estrutura empresarial, competência comunicativa e competitividade tecnológica que se expressam através de operadores perceptivos. Por fim, há entre formatos industriais e competências de recepção uma mediação das ritualidades. Essas ritualidades nos remetem, segundo o autor, “ao nexo simbólico que sustenta toda comunicação”. Essas ritualidades constituem gramáticas de ação. Basta pensar na diferença de ritual que rege a nossa apreciação de um telejornal e de um programa de auditório, ou mesmo a apreciação de música via álbum ou via faixa individual baixada na internet. No caso da música, por exemplo, o consumo individual de faixas baixadas da internet mudou o formato de produção de álbum, e há interferências mesmo no produto.

O mapa das mediações de Martín-Barbero se apresenta para nós como uma referência importante para pensar o processo comunicativo. Entendendo o mapa como um todo, observamos que não há mudança possível nos modos de consumo que não implique mudança nas lógicas de produção, nos formatos industriais e que não provoquem mudanças nas nossas matrizes culturais, não transformem os nossos modos de nos entendermos enquanto comunidade que partilha sentidos e vínculos sociais. Assim, os estudos culturais se apresentam não só como uma referência fundamental para olhar nossa questão, mas a referência que nos permite configurá-la e a partir da qual a nossa reflexão se desenvolve.

### **Aquele poder do qual a gente quer se apoderar**

O modo como se constrói a dominação, questão tão cara aos debates e construções dos estudos culturais, aparecem também, embora de outro modo, como uma construção importante na obra de Michel Foucault. Em seu *Ofício de Cartógrafo* (2004), é no filósofo francês que Martín-Barbero busca um modo de pensar as questões de poder: “O poder é algo

obsuro, algo que escapa aos esquemas. Daí que tenham sido os poetas e os filósofos os que tem se atrevido a abordar a relação do discurso com o poder que é discurso” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 70).

A partir de Foucault, Martín-Barbero chama atenção para o fato de que o discurso é poder, é lugar de uma luta específica por ele. Perceber, por exemplo, que nem todos tem o direito de falar ou perguntar é um modo de entender como essas relações se estabelecem porque estudar as regras de organização do discurso é estudar regras e relações de controle e poder. Nesse sentido, o controle da linguagem e dos discursos está diretamente ligada à legitimação da dominação que possibilita um aparente equilíbrio e organização. Os discursos revelam, de modo contundente, as práticas e valores legitimados em um espaço social “em que se fundamenta toda uma série de hierarquizações na organização da autoridade” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 71).

Por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder. [...] o discurso não é simplesmente, aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo porque, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar (FOUCAULT, 2008, p. 10).

Olhar para os ditos e não ditos na busca de respostas sobre o que é permitido dizer, o que é legitimado pelo discurso, aparece como uma chave analítica importante porque permitem ver as contradições, o “emprego, na própria origem do sistema, de postulados incompatíveis, entrecruzamento de influências que não se podem conciliar” (FOUCAULT, 2009, p.170). Para Foucault, analisar as contradições dos discursos é um modo de chegar a um entendimento sobre as relações de poder ali encerradas – “analisar o discurso é fazer com que desapareçam e reapareçam as contradições; é mostrar o jogo que nele elas desempenham; é manifestar como ele pode exprimi-las, dar-lhes corpo, ou emprestar-lhes uma fugidia aparência” (FOUCAULT, 2009, p.171). Descrever essas contradições é um dos caminhos para dar um corpo observável às lutas que se estabelecem através dos discursos:

Uma formação discursiva não é, pois, o texto ideal, contínuo e sem aspereza, que corre sob a multiplicidade das contradições e as resolve na unidade calma de um pensamento coerente; não é, tampouco, a superfície em que se vem refletir, sob mil aspectos diferentes, uma contradição que estaria sempre em segundo plano, mas dominante. É antes um espaço de dissensões múltiplas; um conjunto de oposições diferentes cujos níveis e papéis devem ser descritos (FOUCAULT, 2009, p.175).

Ao esclarecer o que, para ele, significa uma teoria crítica do discurso, Martín-Barbero

argumenta que o procedimento analítico não é aquele de reduzir a história a discurso, “mas de ler o discurso, o discurso dos meios maciços, como acontecimentos de poder” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 66). A construção teórica sobre os estudos de serialidade televisiva que apresentaremos a seguir se revelou para nós como uma questão que deixava ver, de modo bastante claro, contradições importantes no discurso sobre o jornalismo, especialmente aquele praticado na televisão. Longe de ser uma prática com definições “autoevidentes”, como salienta Peter Dahlgren (2000), o jornalismo se legitima como instituição a partir de disputas de definições e limites que são, geralmente excluídas do discurso hegemônico sobre a atividade: “em outras palavras, jornalismo e professores de jornalismo, normalmente, se esforçam para manter o controle sobre essas turbulências discursivas”<sup>1</sup> (DAHLGREN, 2000, p.2).

---

<sup>1</sup> No original: In other words, journalism and journalism educators usually strive to maintain discursive control over such turmoil.

## 2.2 A SERIALIDADE ENQUANTO ARTICULADORA ENTRE O JORNALISMO E A VIDA COTIDIANA

---

A história da ciência não é uma história intelectual autônoma. Em vez disso, é a história da transmissão de um modo de ver o mundo, uma série de ideias e instituições que impulsionam o modo de ver e as condições sociais que conduzem ou reprimem esse modo de ver.

Michael Schudson, 2010

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, falar em produção em série significa, sobretudo, falar em standardização, em produção em larga escala que otimiza a relação entre produção e lucro numa formatação da indústria cultural a partir do modelo de mercado surgido com a revolução industrial. A produção em série, padronizada, da indústria cultural identificaria-se com a sociedade de consumo, reproduzindo as condições de trabalho mecanizado da fábrica e cumpre uma função específica nessa sociedade, permitindo que em seus momentos de lazer o trabalhador possa se ocupar com uma atividade que não exige esforço, mas que lhe possibilita uma fuga da rotina.

Para Walter Benjamin, a dissolução da aura – do aqui e agora da obra, sua existência única, a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja – atinge dimensões sociais a partir do momento em que a obra deixa de ser uma coisa para poucos e um objeto de culto, em que sua existência única é substituída por uma existência serial: “com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual” (BENJAMIN, 1985, p.171). A transformação da função social da arte é, então, resultado da relação entre as transformações técnicas e as modificações da percepção estética. Benjamin acredita que este processo poderia ser positivo por possibilitar um novo modo de relacionamento das massas com a arte uma vez que “em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política”. Para Adorno e Horkheimer, ao contrário, a racionalidade da técnica identificar-se-ia com a racionalidade do próprio domínio – a diversão é buscada como escape ao processo de trabalho mecanizado

para que o trabalhador esteja outra vez em condições de submeter-se a ele: “Ao processo de trabalho na fábrica e no escritório só se pode escapar adaptando-se a ele durante o ócio” (ADORNO; HORKHEIMER, 1991, p.128).

Há três dimensões fundamentais no pensamento da teoria crítica, especialmente nos trabalhos de Adorno e Horkheimer, sobre a standardização e a produção em série. Em primeiro lugar, o argumento econômico sugere que a indústria cultural estaria interessada nos homens apenas enquanto consumidores ou empregados e reduz sua humanidade falsificando a relação entre os homens, e entre eles e a natureza. Em um ensaio sobre música popular, Adorno sugere que a passividade e o alinhamento não são as únicas condições necessárias para que o homem seja inserido na lógica da indústria cultural através do que chama de “prazer controlado”, mas é necessário que coloque em estado passivo também a sua força de reação ao sistema, aquela “energia que eventualmente poderia efetuar a sua transformação em homem” (ADORNO, 1986, pg. 146). O envolvimento da produção de bens considerados culturais com as leis de comércio esconderia e justificaria a standardização. Aos bens da indústria cultural, o fato de não serem mais que negócios lhes serviria e bastaria como ideologia. O que nos leva a caracterizar um segundo grupo de argumentos – o da dimensão artística e estética da reprodução técnica.

Ao explorar os bens considerados culturais enquanto negócios com fins comerciais e reproduzi-los tecnicamente, a produção em série visa à homogeneização sacrificando a distinção entre o caráter da própria obra de arte e do sistema social. A música popular, por exemplo, mais do que standardizada em termos estruturais pelas formas musicais que obedecem a padrões específicos de construção do texto musical, assumiria a industrialização simulando a divisão de trabalho no seu processo de produção. A televisão, ela própria e seus aspectos sociais, técnicos e artísticos, inserir-se-ia “no âmbito do esquema abrangente da indústria cultural” (ADORNO, 1987, p. 346). A relação entre arte e técnica remeteria ao totalitarismo e subtrairia a função revolucionária da arte. O terceiro argumento diz, então, da dimensão social implicada na produção standardizada. A mecanização não ofereceria ao homem as possibilidades de libertação outrora iluminadas pela arte, mas lhes daria acesso apenas a cópias e reproduções do próprio trabalho, uma sucessão de operações reguladas pela indústria cultural, seja no trabalho, seja nas horas de lazer.

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, 1973b, 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.

Além de reconhecer que, se os efeitos da massificação existem – e Hoggart é bastante aplicado na tarefa de apontá-los – eles não se dão independentemente de outros fatores sociais, políticos, econômicos e culturais, *The Uses of Literacy* é precoce em demonstrar que o apelo da indústria do entretenimento só se efetiva quando e na medida em que essa indústria mostra-se hábil em adequar-se à cultura de seus receptores. (GOMES, 2004, pg. 120)

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. O folhetim, argumenta Martín-Barbero, inaugura um sentimento de duração – ou seja, uma relação de proximidade entre a duração da narrativa e do tempo cotidiano, da vida – que permitiria que o leitor transitasse entre o conto e o romance sem se perder. 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 estandardização –, mas por trás dele também se podem ouvir outras linguagens: a do conto popular, a canção com refrão, a narrativa aventuresca, aquela serialidade 'própria de uma estética em que o reconhecimento embasa uma parte importante do prazer e é, em consequência, norma de valores dos bens simbólicos' (MARTÍN-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. Maria Elisa Cevalco observa que considerar a televisão como objeto de estudo é quase uma imposição do projeto intelectual de Williams, já que a televisão é para ele uma instância que formaliza as interpretações dessas esferas contextuais que ele considera imperativo analisar em conjunto: “a econômica, a política, a do desenvolvimento técnico dos meios e da construção dos significados e valores da sociedade” (CEVASCO, 2001, pg. 224).

O primeiro esforço de Williams em *Television* 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: “no determinismo tecnológico, pesquisa e desenvolvimento são assumidos como auto-geradores. As novas tecnologias são inventadas como se estivessem em uma esfera independente, e então criam novas sociedades ou novas condições humanas<sup>2</sup>” (WILLIAMS, 2008, pg. 6). Williams propõe então, como parte do esforço intelectual necessário para mudar a ênfase determinista, buscar um tipo diferente de interpretação, 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

2 No original: In technological determinism, research and development have been assumed as self-generating. The new technologies are invented as it were in an independent sphere, and then create new societies or new human conditions (tradução nossa).

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 industrial”<sup>3</sup> (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 diretamente 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 dominante<sup>4</sup> (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

---

3 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).

4 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).

formas assumidas pela serialidade na tevê são também construções sociais moldadas e dependentes das formas e contextos socioculturais em que se inserem.

### 2.2.1 Narrativa Serial Televisiva

O controle da televisão pela indústria capitalista do entretenimento não se deu sem uma disputa entre governo e indústria, entre autoridade pública e interesses econômicos. Essa disputa foi marcada, sobretudo, por um modo iluminista de pensar a relação entre receptores e meios de comunicação. Por um lado, o controle e a regulamentação do meio aparece como condição fundamental para que se garanta qualidade nos produtos televisivos e do outro, os industriais se apressam em defender um discurso que descreve o sistema televisivo comercial como livre e independente em contraste com o monopólio e controle do estado.

Em um texto que reflete sobre seu livro *TV: The Most Popular Art*, Horace Newcomb (2008) observa que entre os objetos da cultura popular, a televisão foi o mais desdenhado pelas ciências humanas e sociais. Enquanto a ficção popular foi relacionada à literatura e os filmes colocados nos currículos das humanidades, a televisão foi marcada como um meio superficial, comercial, previsível, repetitivo. Para Newcomb, o fato de que hoje quase todos os gêneros televisivos exibam algum grau de serialidade e que alguns sejam prioritariamente construídos a partir desse dispositivo sugere que esse continua sendo um fator majoritário na narrativa de televisão e se tornaram, em parte, uma função do suporte comercial:

Claramente, a estratégia narrativa é, em parte, uma função de um sistema de comunicação eletrônica apoiado comercialmente e direcionado para anunciantes, desenvolvido no rádio e carregado para a televisão como um meio de atrair audiências de maneira regular e rotineira (NEWCOMB, 2008, p. 31).<sup>5</sup>

Em um capítulo sobre Gênero e Narrativa que escreveu para o *The Sage Handbook of Media Studies*, Newcomb acrescenta novos elementos à sua argumentação sobre a relação do modelo de difusão e programação adotados pela tevê e a necessidade de manter uma audiência fiel que gere lucros argumentando que, seguindo o modelo de difusão desenvolvido para o rádio comercial, a televisão nos Estados Unidos foi planejada como um meio de

---

5 No original: Clearly, the narrative strategy is in part a function of a commercially supported, advertiser-driven system of electronic communications, developed in radio and carried over the television as a means of attracting audiences in a regularized, routinized manner (tradução nossa).

publicidade cujos programas eram criados para, ao invés de vender ingressos como no cinema, vender a atenção dos telespectadores aos anunciantes: Quanto maior a audiência, maiores os honorários que retornariam para as entidades de produção e distribuição/exibição”<sup>6</sup> (NEWCOMB, 2004, p.421).

O autor argumenta que a adoção desse modelo foi decisiva para o desenvolvimento de formas específicas da narrativa serial televisiva, e mais que isso, sendo essas formas narrativas também construções, sua análise deve levar em conta fatores subjacentes às formações específicas que ela assume na televisão:

Ou seja, a análise deve levar em conta o meio em que a narrativa é criada e as circunstâncias históricas, sociais e culturais que cercam esse meio. Essas circunstâncias incluem, entre outros fatores, os recursos tecnológicos e econômicos disponíveis para os fabricantes de narrativa, as tradições de construção narrativa associada com a "cultura" na qual ela é produzida, as expectativas de público dentro e fora da configuração cultural específica, e assim por diante<sup>7</sup> (NEWCOMB, 2004, p.419).

A televisão e suas formas específicas, como nos diz Williams, não são apenas uma questão de combinação e desenvolvimento (WILLIAMS, 2008, p.39) de linguagens anteriores. Newcomb (2004) nos dá um exemplo claro de como a narrativa televisiva se desenvolveu em diálogo direto com as especificidades do meio, de sua gestão comercial e do contexto sócio cultural em que esse desenvolvimento está inserido. Ele relata que os primeiros programas ficcionais seguiam o modelo clássico da narrativa com início, meio e fim, um herói com objetivos definidos e qualquer distúrbio no equilíbrio que era restaurado no final. A cada semana esse modelo com um personagem principal se repetia. A primeira alternativa a esse modelo foi encontrada pelas *soap operas*: inicialmente desenvolvidas para o rádio, as *soap operas* não tinham nem sua história, nem seu enredo concluídos em um único episódio. Mais tarde, estes modelos de narrativas seriais foram se complexificando e séries como *All in the Family* e *The Mary Tyler Moore Show* já apresentavam características seriais no desenvolvimento de seus personagens com referências a acontecimentos de episódios anteriores e *flash backs*. Newcomb argumenta que se voltarmos à noção de que as narrativas possibilitam alternativas para a nossa experiência vivida, a forma serial que os programas

---

6 No original: The larger the audience, the higher the fees returned to producing and distribution/exhibition entities (tradução nossa).

7 No original: That is, the analysis must take into account the medium in which the narrative is created and the historical, social, and cultural circumstances surrounding that medium. Those circumstances would include, among other factors, the technological and economic resources available to the makers of narrative, the traditions of narrative construction associated with the “culture” in which it is produced, the expectations of audiences both within and outside of that specific cultural setting, and so on. (tradução nossa)

televisivos assumem podem se tornar “(...) uma das mais complexas e complicadas formas narrativas da experiência humana”.

Para além da óbvia vantagem econômica construída por ter audiências que retornam semana a semana para seguir uma narrativa contínua, a serialização oferece uma vantagem potencial para os criadores dessas ficções e intensificação potencial do prazer dos telespectadores. Sem a restrição de tempo imposta pela maioria dos filmes, as narrativas seriais televisivas tem a oportunidade de explorar eventos de uma maneira muito mais complicada<sup>8</sup>. (NEWCOMB, 2004, p.422)

Embora destaque ainda o fator de vantagem econômica do modelo serial de distribuição da programação televisiva como condição decisiva e fundamental para o desenvolvimento dos modelos narrativos<sup>9</sup> da televisão, Newcomb não ignora a relação construída entre televisão e audiência através da fruição e do prazer proporcionado pelas estratégias de serialização dos produtos televisivos – é a forma característica que esse tipo de narrativa assume na tevê que lhe possibilita explorar eventos de um modo específico. É a Newcomb (2004) que recorreremos para uma primeira definição do nosso entendimento de narrativa neste trabalho:

uma característica fundamental da narrativa, como indicado acima, é o arranjo de eventos no tempo. Se tomarmos como uma característica central deste arranjo a máxima aristotélica de que todas as narrativas tem inícios, meios e fins, devemos reconhecer ou estabelecer relações entre essas partes<sup>10</sup> (NEWCOMB, 2004, p.416).

Newcomb destaca também a distinção entre história e enredo como fundamental para entender a construção da narrativa<sup>11</sup> enquanto a história se referiria aos eventos como

8 No original: Beyond the obvious economic advantage constructed by having audiences return week after week to follow an ongoing narrative, serialization offers potential advantage to the creators of such fictions and potential intensification of pleasure for viewers. Without the restriction of time imposed in most movies, serial narratives for television have the opportunity to explore events in a far more complicated fashion (tradução nossa).

9 Jason Mittell define a noção de modelo narrativo a partir do trabalho de David Bordwell “*Historical Poetics of Cinema*”. Mittell relata: “Para Bordwell (1985), um modelo narrativo é um conjunto de normas historicamente diferenciado de construção e compreensão narrativa. Ele atravessa gêneros, autores específicos e movimentos artísticos para forjar uma categoria coerente de práticas. O autor recupera modelos específicos do cinema, como o modelo clássico hollywoodiano, o de arte e o do materialismo histórico, entendendo que cada um deles apresenta estratégias de *storytelling* diferentes ainda que façam referência um ao outro e ainda que se sustentem também com base em outros modelos”.

10 No original: A fundamental characteristic of narrative, as indicated above, is the arrangement of events in time. If we take as a central feature of this arrangement the Aristotelian dictum that all narratives have beginnings, middles, and ends, we must recognize or establish relations among these parts (tradução nossa).

11 A distinção entre história e enredo é originária no *New Criticism*, movimento da teoria literária americana que defendia uma análise dos textos literários concentrada em critérios internos do texto como forma e coerência. O New Criticism surgiu no Sul dos Estados Unidos e ocupou uma posição dominante nos estudos

aconteceram e inclui tudo o que aconteceu nesses eventos, o enredo seria “(...) a seleção e organização de certos eventos, usando a história como o material cru, o corpo da fonte de eventos do qual será desenhada – e construída – a narrativa”<sup>12</sup> (NEWCOMB, 2004, p.). A serialidade se refere, então, a um modo específico de organização dos eventos recontados pelas narrativas, ou seja, é uma questão que diz respeito ao modelo narrativo do produto televisivo, à construção de uma narrativa a partir da série de fragmentos que compõe seu todo.

Esse aspecto de fragmentação da narrativa serial televisiva é destacado por Arlindo Machado para quem a serialidade se define, sobretudo pela “apresentação descontínua e fragmentada do sintagma televisual” (MACHADO, 2005, pg.83). O autor argumenta que entre as razões para a televisão ter adotado a serialidade como sua principal forma de estruturação estariam a necessidade de alimentar uma produção ininterrupta e a facilidade de manter esse sistema através do fatiamento da programação; uma ligação histórica da linguagem televisiva com formas de narrativa seriada anteriores, como as do cinema e do rádio; e, por fim, Machado acredita que a produção seriada tenha ganhado expressão industrial e forma significativa com a televisão por razões que são também do que ele considera a sua natureza intrínseca:

A recepção da televisão em geral se dá em espaços domésticos iluminados, em que o ambiente circundante concorre diretamente com o lugar simbólico da tela pequena, desviando a atenção do espectador e solicitando-o com muita frequência. [...] A televisão logra melhores resultados quanto mais a sua produção for do tipo recorrente, circular, reiterando ideias e sensações a cada novo plano, ou então quando ela assume a dispersão, organizando a mensagem em painéis fragmentários e híbridos como na técnica do *collage*. (MACHADO, 2005, p. 87).

O programa de televisão, caracteriza Arlindo Machado, é concebido como um sintagma padrão, que repete o seu modelo básico ao longo de um certo tempo, com variações maiores ou menores. O fato mesmo da programação televisual constituir um fluxo ininterrupto de material audiovisual, transmitido todas as horas do dia e todos os dias da semana, aliado ainda ao fato de que boa parte da programação é constituída de material ao vivo, que não pode ser editado posteriormente, exigiriam velocidade e racionalização da produção (MACHADO, 2005, p.86). Essa racionalização seria traduzida em formatos de programas e programações (grades) e esse fatiamento da programação permitiria agilizar a

---

literários entre 1940 e 1950.

12 No original: ...is the selection and arrangement of certain events, using “story” as the raw material, the body of resource events from which to draw—and construct—the narrative (tradução nossa).

produção e atender às demandas dos diversos segmentos da comunidade de telespectadores.

Raymond Williams oferece uma análise mais interessante sobre os modos de apresentação da difusão televisiva. Enquanto nos sistemas de comunicação anteriores à radiodifusão os itens, ou produtos, eram consumidos como itens específicos – como os livros e os panfletos, ou com data e hora marcadas em um local específico, como as peças de teatro e os concertos musicais –, os nossos modos de compreensão eram ligados diretamente a essas formas específicas de atenção. Com a televisão se oferece, na verdade, uma sequência de programas que se inicialmente eram simplesmente agrupados e se transformavam em uma série de itens específicos postos em sequência, com o desenvolvimento passamos desse modelo que Williams chama de de programação para o modelo que ele chama de fluxo, da reunião de programas específicos em sequência, para a experiência de ver televisão e não um programa específico.

Williams exemplifica essa mudança com a reavaliação do conceito de intervalo a partir do desenvolvimento prático da radiodifusão. No início dos sistemas de radiodifusão comercial britânica, havia certo entendimento de que os programas não deveriam ser interrompidos por intervalos, que poderiam ter lugar apenas nas pausas naturais (entre atos de peças ou sinfonias, por exemplo), mas isso nunca foi de fato cumprido e qualquer momento conveniente para a inserção passou a ser a pausa natural. Na televisão americana o desenvolvimento foi diferente e os intervalos dos programas patrocinados incorporaram os intervalos desde o início como parte do pacote. Williams avalia que, embora tenha ainda alguma força residual, a noção de interrupção se tornou inadequada tanto para britânicos quanto americanos.

O que está sendo oferecido não é, em termos mais antigos, um programa de unidades diferentes com inserções particulares, mas um fluxo planejado, em que a verdadeira série não é a sequência de programas, mas esta sequência transformada pela inclusão de outro tipo de sequência, de modo que estas sequências juntas compõem o fluxo verdadeiro, a "radiodifusão" verdadeira. Cada vez mais, tanto na televisão comercial quanto na de serviço público, uma sequência mais foi adicionada: trailers de programas que serão exibidos em algum momento mais tarde ou em alguns dias mais tarde, ou programas de notícias mais detalhadas<sup>13</sup>. (WILLIAMS, 2008, pg. 90-91)

---

13 What is being offered is not, in older terms, a programme of discrete units with particular insertions, but a planned flow, in which the true series is not the published sequence of programme items but this sequence transformed by the inclusion of another kind of sequence, so that these sequences together compose the real flow, the real 'broadcasting'. Increasingly, in both commercial and public-service television, a further sequence was added: trailers of programmes to be shown at some later time or on some later day, or more itemised programme news (tradução nossa).

O que inicialmente podia ser visto como um constrangimento estrutural para as formas televisivas baseadas nos intervalos comerciais foi incorporado à nossa experiência de radiodifusão através do fluxo televisivo e à própria estrutura narrativa dos programas televisivos. Práticas institucionais, tecnológicas e artísticas, o surgimento de novas tecnologias e novos modos de recepção televisiva contribuíram para que a televisão contemporânea tenha começado a adotar formas narrativas mais complexas.

Alguns autores recorrem a uma terminologia específica para caracterizar os diferentes modos como a serialidade se configura nos produtos televisivos tomando como base, sobretudo, a duração da narrativa e das tramas construídas por ela. Assim, Machado define, a partir de Renata Pallottini, uma classificação que separa os programas em 1) capítulos, quando uma única trama ou tramas entrelaçadas se estendem; 2) episódio seriado, em que cada emissão conta uma história completa com repetição apenas de personagens e situação narrativa; 3) episódios unitários, cuja unidade do todo é construída não através das tramas de cada episódio, mas de um tema ou “espírito geral” das histórias (MACHADO, 2005, pg.84). Contudo, acreditamos que essas classificações se revelam frágeis e pouco eficientes para a análise dos produtos contemporâneos, marcados pelo que Jason Mittell (2012) qualifica como “complexidade narrativa”<sup>14</sup>.

Machado ressalta que a serialidade não significa necessariamente redundância ou falta de originalidade, mas que pode ser mesmo o princípio organizativo de vários sistemas poéticos. Ele recorre à Omar Calabrese e à sua teoria da “estética da repetição”. Na tentativa de identificar “traços da existência de um gosto comum do nosso tempo” (CALABRESE, 1999, pg. 9), Calabrese se propõe a analisar objetos díspares como a ciência, a literatura, a filosofia e a vida cotidiana. Acreditando ter encontrado a orientação comum do gosto que difere o do nosso tempo do de tempos passados, Calabrese lhe dá o nome de “neobarroco” – um gosto que se orienta pela perda de integridade, da sistematicidade ordenada, em troca da instabilidade, da mutabilidade. O autor acredita que embora nasçam como produtos de uma repetição mecânica em favor da otimização do trabalho, “o seu aperfeiçoamento produz mais ou menos involuntariamente uma estética” (CALABRESE, 1999, pg.41). Para Calabrese, o

---

14 Mittell sinaliza que as possibilidades e práticas narrativas na ficção televisiva tem mudado radicalmente nos últimos 15 anos com programas narrativamente complexos que convidam à desorientação permitindo que os espectadores construam habilidades de compreensão através de uma audiência de longo prazo e participação ativa. Analisando a televisão enquanto um modelo de circulação cultural, em que práticas da indústria televisiva, o público, produtores e críticos, todos ajudam a moldar a construção da forma narrativa, Mittell observa que, ao contar histórias complexas, a televisão vem adotando um alto grau de experimentação sobre variáveis que foram tradicionalmente controladas e limitadas em rígidas convenções de gênero.

preconceito de reconhecer o valor na atitude de fruição dos produtos de série impede que se reconheça o nascimento dessa nova estética (1999, p.42). Ele define a repetição a partir de três noções:

- 1) no primeiro caso, a repetitividade é sinônimo de standardização e uma das provas de que a produção em série parte de razões de otimização econômica seria justamente a fragmentação dos “telefilmes” para a “máxima cadência da publicidade” (CALABRESE, 1992, p. 44) – o juízo ideológico de falta de qualidade a essas séries standardizadas estaria justamente na recusa da baixa inventividade por razões econômicas e na rejeição de um consenso social;
- 2) o segundo tipo de repetição, aquele estrutural, se configura como o princípio organizativo de uma poética que inclui “não só as continuações das aventuras de uma personagem, mas também os recursos semelhantes da história como os temas ou os cenários-tipos” (CALABRESE, 1992, p.44). Calabrese salienta que as formas repetitivas variam entre dois opostos – a variação de um idêntico e a identidade dos mais diferentes. No primeiro grupo de produtos estão aqueles desenvolvidos a partir de um protótipo multiplicado em situações diversas como *Rin-tin-tin* ou *Lassie* e no segundo encontram-se produtos que nascem como diferentes mas resultam idênticos, como *Dallas* e *Dinastia*. Calabrese destaca ainda duas fórmulas resultantes da “maneira de ligar a descontinuidade do tempo do relato com a continuidade do tempo relatado e do tempo da série” (CALABRESE, 1992, p.45): a acumulação e a prossecução. A primeira maneira não coloca em jogo o tempo integral da série enquanto a segunda o tempo relatado se desenvolve em direção a um objetivo final explícito;
- 3) a terceira noção de repetição está na esfera do consumo, numa referência direta ao que Eco definiu como comportamento “consolador” porque assegura que o sujeito encontrará o que espera e aquilo a que está habituado, mas Calabrese inclui aqui também os comportamentos que descreve como “revisitação cultural do mesmo espetáculo” e “síndrome do botão”, ou o conhecido *zapping* (CALABRESE, 1992,p. 48).

Calabrese reúne sob o conceito de repetitividade três noções ligadas à ideia de repetição já que o seu objetivo é, sobretudo, enfrentar concretamente os princípios fundadores

do que define como a “estética da repetição”. O que interessa a Calabrese, portanto, é pôr ênfase na característica repetitiva dos produtos seriais: na repetição de uma matriz que produz uma série, na repetição de recursos que estruturam os textos televisivos, na repetição de hábitos que configuram a relação entre a tevê e sua audiência. Para nós, interessa pensar de que modo essas repetições aparecem como formas configuradoras dos modelos de narrativas seriais da televisão e que tipo de continuidade esses modelos propõem para esses produtos. Aqui, a distinção destacada por Calabrese entre acumulação e prossecução se revela como uma chave para pensar essa proposta de continuidade – enquanto alguns produtos se estruturam a partir da acumulação de informação através de segmentos episódicos, com pouca ou nenhuma ligação entre si, outros se constroem justamente a partir de uma sequência de eventos que levam a um objetivo final, em um modelo de narrativa mais complexa.

Tom French (2002) – em um texto que refere-se à sua apresentação na *Nieman Narrative Journalism Conference* e relata a experiência do autor com o uso de narrativas no jornalismo – argumenta que algumas das histórias mais poderosas e populares que nos rodeiam, como a Bíblia, a Odisseia e as histórias em quadrinhos, são serializadas: “para mim, se é uma história contínua para a qual você deseja voltar por mais de um dia, é uma série<sup>15</sup>” (FRENCH, 2002). E o poder dessas histórias se encontra justamente no poder que elas tem de fazer seu público esperar pelos desdobramentos. Enquanto Martín-Barbero fala do sentimento de duração que aproximou o público do folhetim, French argumenta que essa espera pelos desdobramentos de uma história nos leva a viver com os personagens já que “as narrativas seriais tem mais dos ritmos da vida”<sup>16</sup> (FRENCH, 2002). Para John Ellis (1992), o modelo de narrativa televisiva é um modelo mais extensivo que sequencial, que oferece uma contínua reconfiguração dos eventos, como nos boletins de notícias cuja narrativa é aberta, oferece atualizações constantes e um perpétuo retorno ao presente. O autor considera, inclusive, que o primeiro uso do formato de série aberta parece ter sido o dos boletins noticiosos, que atualizavam os eventos incessantemente e nunca os sintetizava.

Ellis (1992) argumenta que, considerando que o modelo clássico de narrativa, basicamente um modelo ficcional, ainda seja destaque na nossa concepção sobre as narrativas cinematográficas de entretenimento – predominantemente ficcionais também –, não é possível fazer a mesma generalização para a narrativa de tevê:

---

15 To me, if it's a continuing story that you want to come back to for more than one day, that's a serial (tradução nossa).

16 No original: Serial narratives have more of the rhythms of life.

o modo de narração da tevê não pode ser dividido em dois modelos distintos, um apropriado para a ficção e outro para a não ficção. Ao invés disso, um único modelo parece ser suficiente, um modelo capaz de inflexões por interesses ficcionais e o não ficcionais. (...) A divisão entre ficção e não ficção existe em outro nível que não o da narração; eles concernem, principalmente, na origem do material usado no programa” (ELLIS, 1992, pg. 145-146).

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 próprio Arlindo Machado (2005) quando caracteriza o que considera serem os três tipos básicos de narrativas seriadas na televisão<sup>17</sup>; com Paul Kerr (1982) e o seu estudo sobre as séries clássicas inglesas; com Michael Newman (2006) quando tenta explicar o porque 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 complexividade narrativa da televisão americana contemporânea através da análise de *Lost*, *Veronica Mars* e outras séries de sucesso atuais; com Calabrese quando procura produtos televisivos, como *Colombo* e *Dallas*, que possam exemplificar o que ele chama de “estética da repetição”.

Seguindo o argumento de John Ellis e considerando, como argumentamos até aqui, 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, acreditamos que a serialidade é uma característica também do telejornalismo. As disputas pela definição do jornalismo enquanto instituição, contudo, desvalorizam as relações existentes entre jornalismo e construção de narrativa, valorizando a relação ficcional com a ideia de construção narrativa; e entre jornalismo e entretenimento cuja lógica desviaria a atenção do que é realmente

---

17 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)

importante na notícia.

### **2.2.2 O jornalismo como formação discursiva e as disputas que o constituem**

Em primeiro lugar, destacamos aqui que a construção da linguagem dos programas telejornalísticos se apoia nos modos de construção da narrativa televisiva e obedece também aos padrões de apresentação fragmentada e serial. Além disso, também produto da sociedade de massa e dos processos históricos que a constituíram, o jornalismo, enquanto instituição social e forma cultural, apresenta na sua forma de organização, a marca da serialidade que ordena uma economia produtiva e gera rotinas de trabalho.

A instituição do jornalismo, contudo, 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, 2005, 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).

No encontro com os estudos culturais, o discurso hegemônico construído para legitimar a função social do jornalismo começa a apresentar fragilidades que evidenciam suas disputas internas e a necessidade de formas alternativas de pensar a instituição. 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. Considerando a televisão ao mesmo tempo como uma forma cultural e uma tecnologia e o jornalismo uma instituição social que se desenvolveu de modos específicos a

partir dos contextos dos quais faz parte – como observamos na argumentação de Raymond Williams apresentada acima – assumimos o telejornalismo como uma construção social “no sentido de que se desenvolve numa formação econômica, social, cultural particular e cumpre funções fundamentais nessa formação” (GOMES, 2007, pg.4).

A ausência de literatura sobre serialidade nos programas telejornalísticos revela, como adiantamos acima e desenvolveremos a seguir, pelo menos duas disputas importantes na configuração do jornalismo como instituição. A primeira delas, como insinua o texto de Ellis, é a disputa conceitual entre jornalismo e ficção. 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.

### **Apenas conte o que aconteceu: distinções entre informação jornalística e ficção**

Começemos, pois, pelas disputas que definem os conceitos de jornalismo e ficção. O jornalista Roy Peter Clark, em um texto que fala sobre a falsa dicotomia que coloca a narrativa contra os métodos tradicionais de escrita jornalística, descreve a relação entre os dois conceitos da seguinte forma:

linhas claras podem ser (e devem ser) traçadas entre ficção e não ficção. Nenhum repórter deve adicionar a uma história eventos ou detalhes que não ocorreram. Nem deve uma história enganar o público intencionalmente. Um contrato implícito existe entre o repórter e o leitor de que uma versão confiável da realidade está sendo processada com cuidado e honestidade<sup>18</sup> (CLARK, 2002).

A concepção de Clark é clara ao afirmar que o jornalismo, ao processar as informações que disponibiliza para seus leitores/espectadores se diferencia da ficção pela lisura na relação com os fatos: o jornalismo não pode inventar notícias, falar do que não aconteceu, mas o que apresenta ao público é resultado de um processo que passa por intervenções do próprio jornalista, das convenções e rituais associados à atividade, e em um segundo momento dialoga com as capacidades cognitivas e as experiências de mundo dos seus leitores. Esse resultado, portanto, não pode ser considerado mais que uma versão confiável da realidade.

---

18 No original: Clear lines can be (and should be) drawn between fiction and nonfiction. No reporter should add to a story events or details that did not occur. Nor should a story ever intentionally fool the audience. An implied contract exists between reporter and reader that a reliable version of reality is being rendered with care and honesty (tradução nossa).

Pensando especificamente no jornalismo narrativo, Clark argumenta que essa dicotomia se constrói, sobretudo, a partir de ataques que vem de uma variedade de fontes: editores com medo de escândalos fabricados; repórteres que não tem habilidade para o estilo narrativo e preferem rejeitá-lo e leitores sem tempo que preferem ir direto ao ponto. Para Clark, a falsa dicotomia entre informação e narrativa pode ser reenquadrada, transformada em um espectro de novas possibilidades se os jornalistas se concentrarem nas necessidades daqueles a quem servem ao invés de debaterem seus métodos.

Essa disputa para traçar fronteiras entre o jornalismo e a ficção é certamente responsável pelo apagamento de uma discussão sobre construção narrativa no texto jornalístico. Conceituado hegemonicamente a partir de uma percepção que valoriza uma aproximação com as noções de espelho dos fatos ou uma janela para a realidade, o jornalismo hegemônico é raramente conceituado como uma construção a respeito dos fatos – perspectiva mais valorizada para pensar universos ficcionais, imaginados por seus autores e geralmente representados discursivamente sem um compromisso direto com fatos ocorridos no mundo real. A nossa perspectiva, ao contrário, é a de considerá-lo enquanto uma construção social que se desenvolve numa formação econômica, social, cultural específica e cumpre determinadas funções nessa sociedade – funções que são definidas também de acordo com as expectativas sociais e políticas construídas em torno do jornalismo. Assim, os procedimentos profissionais, como a objetividade, por exemplo, são respaldados por rituais específicos que estão de acordo com a ideologia e a prática profissional de contextos históricos, sociais e culturais específicos.

Defendendo o argumento de que o jornalismo é uma prática social de mediação entre a realidade e o público, Josenildo Guerra (2008) também toma o fato real como o objeto do jornalismo, parâmetro comparativo para o conceito de verdade: quanto mais fiel ao fato, mais verdadeira a notícia e nesse sentido, então, verdade é objetividade. Para o autor, a própria consolidação do jornalismo como atividade foi condicionada pelo cumprimento do imperativo ético que estabelece a notícia como expressão da realidade: “o entendimento inicial do jornalismo enquanto prática social de mediação deu-se respaldado na ideia de que o conhecimento produzido pelo jornalismo se baseia elementarmente na rigorosa observação do fato (p.38).” Guerra argumenta que o conceito de objetividade comporta uma dupla valência, ele existe do ponto de vista estilístico e se apresenta na estrutura mesmo da notícia e enquanto propriedade que possibilita que o conhecimento e o discurso produzidos pelo jornalismo

sejam fiéis aos fatos (p. 41). Assim, uma das funções sociais do jornalismo é aquela de prover aos cidadãos informações que os ajudem a conhecer o mundo em que vivem e lhes dê ferramentas para a ação social e política. Ainda segundo Guerra,

A apresentação da verdade e da relevância como parâmetros de qualidade jornalística se deu, portanto, dentro dos cânones que herdamos da tradição profissional. [...] o jornalismo, como instituição social, incorpora valores e normas que transcendem os limites de suas próprias fronteiras e se estendem para a esfera dos direitos públicos e individuais que os cidadãos compartilham nas sociedades democráticas. (GUERRA, 2008, p. 276)

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. Guerra (2008) argumenta que um dos desafios que surgem com as críticas à objetividade é a necessidade de reconhecer que a matéria-prima do jornalismo é o real, apesar de a objetividade não existir: “Ou seja, mesmo que não dê conta da realidade, também não é mera ficção. A notícia não é uma invenção aleatória” (p. 101). Mas a caracterização de jornalismo feita por Guerra, como uma mediação entre a realidade e o público, como a atividade que possibilita que esse público conheça o mundo, isola o jornalismo como uma atividade que se coloca entre o público e o mundo e não como uma atividade inserida na mesma trama sociocultural e comunicativa. Ao colocar a noção de ficção como o total oposto do ideal jornalístico, “como mera invenção aleatória”, o autor simplifica a distinção entre os conceitos esvaziando o caráter que a ficção tem de construção a partir de referentes do mundo real, as complexas relações estabelecidas entre as histórias de ficção e os sentidos da vida. Essas relações, define Umberto Eco, passam pelo fato de que “o leitor tem que saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras. [...] Aceitamos o acordo ficcional e fingimos que o que está sendo narrado de fato aconteceu” (ECO, 2009, p.81).

A normatividade tenta reafirmar o discurso hegemônico que distingue o jornalismo da ficção caracterizando-o como uma atividade que gera conhecimento. Josenildo Guerra 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.

O conhecimento pode ser a sistematização conceitual, por exemplo, no

discurso científico, ou, num sentido menos rigoroso, a descrição ou narração quer de um fato quer de uma série, em se tratando do discurso jornalístico. O dado que interessa, particularmente, é a possibilidade de que o conhecimento permita a reportabilidade do fato. (GUERRA, 2008, p.39)

Nelson Traquina 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. É curioso observar, por exemplo, que em um artigo que reivindica a legitimidade da forma narrativa e o uso de sua estrutura para facilitar e aumentar o entendimento das notícias, Machill, Köhler e Waldhauser (2007) alertam seus leitores para os riscos que o aumento dessa narratividade podem significar. Ainda que apostem na forma narrativa como um modo de melhorar a comunicação entre jornalistas e telespectadores, os autores salientam que o texto narrativo pode levar a 1) uma banalização da personalização e da emoção; 2) um desequilíbrio temático com mais notícias leves e humanas que notícias socialmente relevantes; 3) e uma tendência ao exagero e à auto referenciação em detrimento de uma maior variedade de temas e formas de apresentação da notícia.

Há certa confusão entre formas de apresentação da notícia, premissas e valores da atividade no pensamento dos autores, julga-se o bom texto jornalístico pela forma e atribui-se a ela certo poder de conferir credibilidade ao trabalho do profissional de notícia, por isso é necessário ter atenção redobrada ao lidar com formas consideradas perigosas porque se enquadram de modo menos exato nos rituais de construção do texto objetivo convencionado pelo padrão dominante de jornalismo. Esses rituais, sobretudo aqueles relativos à construção de um texto objetivo, respaldariam o jornalista na relação com a atividade e a cultura profissional. Michael Schudson salienta, que a objetividade passou se tornar um valor para o jornalismo “precisamente quando a impossibilidade de superar a subjetividade na apresentação da notícia passou a ser amplamente aceita” (SCHUDSON, 2012, p.185). Assim, a objetividade tornou-se uma crença e uma defesa e tem sido usada como um modo de camuflagem para o poder.

Uma história noticiosa, na perspectiva de Schudson (2003), informa sobre política, mas de modo específico, com instruções sobre o que observar e como observar dentro do funcionamento da política americana, oferecendo um enquadramento. O autor acredita que jornalistas e leitores vão entender melhor a política e as notícias de sua mídia quando reconhecerem a mensagem e a autoridade da forma narrativa (p. 70-71). Nós seguimos Schudson e consideramos que as notícias tomam forma a partir de convenções que as tornam mensagens legíveis para culturas específicas: “a função dessa convenções é, sobretudo, dar forma e limitar que tipos de verdades podem ser ditas” (SCHUDSON, 2003, p.55). Na nossa

perspectiva, a notícia não é uma representação fiel da realidade e reconhecemos que as noções de regulação da atividade, como aquelas de objetividade e imparcialidade, perdem um pouco da sua força imperativa. Mas reconhecemos também que essas noções tem validade, sobretudo, porque enquadram o modo como o jornalismo é socialmente aceito, e regulam, pelo menos retoricamente, as ações profissionais e as expectativas do público (GOMES, 2007, pg.6).

Schudson (2003) argumenta ainda pela importância de reconhecer as formas televisivas enquanto convenções específicas em certas sociedades. Mais que perguntar qual o impacto da televisão, enquanto nova tecnologia, na sociedade e na política, interessa a ele saber o impacto “*desta televisão, nossa televisão*”<sup>19</sup> (p.54). Nesse sentido, a televisão é, para Schudson, uma forma cultural, uma tecnologia que se define na relação com os usos a ela dados pelas culturas e sociedades em que se estabelece. Assim:

notícias em um jornal ou na televisão tem uma relação com o 'mundo real', não só em conteúdo, mas em forma; [...]. Geralmente, as pessoas não veem as notícias como elas acontecem, ao contrário elas ouvem sobre elas. Pais não vivenciam o dia dos filhos na escola diretamente, mas tomam conhecimento deles na medida em que são narrados, tornados histórias pelas crianças<sup>20</sup> (SCHUDSON, 2003, p.54).

A partir de uma análise dos manuais de telejornalismo brasileiros, Bruno Souza Leal propõe refletir sobre o discurso acerca da atividade com especial atenção às convenções que orientam e constituem os seus modos de narrar a realidade haja vista que esses guias materializam o discurso profissional acerca da prática e promovem uma vinculação entre valores, percepções e procedimentos textuais. Uma das conclusões a que o autor chega é de que “nos manuais a historicidade das convenções narrativas é desconsiderada quando os modos de narrar são configurados à luz de regras e normas que surgem como a-históricas, como vinculadas a uma espécie de essência técnica jornalística” (LEAL, 2011). Embora não desconheciam o caráter narrativo da notícia, esses manuais não dizem dos seus modos de estruturação, das estratégias de composição de personagens:

a narrativa surge como dado, fortemente simplificada e associada à linearidade, à oferta de uma história com começo, meio e fim, nessa ordem. Apesar de ser vista como uma história, a notícia surge como um meio de transmissão de informações, como se essas fossem um fim em si mesmas,

---

19 No original: [...] of *this* television, *our* television (tradução nossa).

20 No original: News in a newspaper or on television has a relationship to the “real world”, not only in content but in form; [...]. Generally speaking, people do not see news as it happens, rather, they heard about it. Parents do not experience their child's day at school directly, but learn of it as it is narrated, turned into a story by the child (tradução nossa).

algo extraído da realidade e que devessem - apenas?- encontrar o melhor modo de propagação (LEAL, 2011).

Essa essência técnica jornalística de que fala Bruno Leal, só pode ser pensada se consideramos o jornalismo como um discurso único, determinado por uma sucessão de acontecimentos organizados sob o signo do progresso, congelado em um presente que define o que ele é:

ainda que não enunciado explicitamente, esse bom jornalismo traz os indícios de ser aquele “comprometido com a verdade”, com a realidade das pessoas, com a vida como ela é. O tom normativo dos manuais, aliada à preocupação ética, elege então o modelo do chamado “jornalismo objetivo” como o mais adequado e aquele que deve ser compartilhado e ensinado aos jovens (LEAL, 2011).

Mais do que uma instituição com funções específicas em determinadas sociedades, entendemos que o jornalismo é uma construção social, que se desenvolve numa formação particular e cumpre funções fundamentais nessa formação, o jornalismo ter se desenvolvido do modo como se desenvolveu em sociedades específicas é da ordem da cultura e não da natureza: “a concepção de que o telejornalismo tem como função institucional tornar a informação publicamente disponível e de que o que faz através das várias organizações jornalísticas é uma construção” (GOMES, 2007, p.4).

Voltando, então, para as definições de história e enredo apresentadas por Newcomb – que dizem que a história envolve os eventos como aconteceram e o enredo é a seleção e organização desses eventos usando a história como material de referência para construção da narrativa – argumentamos que as notícias, impressas ou televisivas, podem também se apropriar da forma narrativa e da construção de serialidade como estratégia de estruturação de certos modelos narrativos para construir enredos que tomam o mundo real e os acontecimentos factuais como as histórias a partir dos quais se constroem. As narrativas, sejam elas ficcionais ou jornalísticas, dão sentido às nossas concepções de mundo e fazem parte da trama a partir da qual interpretamos os acontecimentos.

Nesse sentido, ficcionais ou não, todas as narrativas implicadas nessa trama passam a compor um mapa que norteia as nossas relações com o mundo, com as outras pessoas, com a cultura e a sociedade que nos rodeiam. O que nos leva à segunda disputa pela definição do jornalismo – aquela que o separa do entretenimento e da sensibilidade.

## **Jornalismo, entretenimento e o sentido de comunidade**

A segunda disputa discursiva para caracterização do jornalismo revelada pela ausência de literatura sobre serialidade nos programas telejornalísticos marca, como citamos acima, uma distinção entre jornalismo e entretenimento. 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.

Gomes, Gutmann e Ferreira (2008), apresentam três argumentos comuns na literatura sobre jornalismo e entretenimento. O primeiro deles caracteriza a relação entre informação e entretenimento como uma consequência do processo de comercialização do jornalismo funcionando como uma estratégia de captura de audiência. Os dois seguintes dizem respeito, especificamente, à televisão: o segundo

considera que a TV se organizou historicamente como indústria do entretenimento e tende a aproximar tudo, mesmo o jornalismo, da sua lógica. E, finalmente, há um terceiro argumento, mais determinista – tecnologicamente determinista –, que diz que, ao operar com os recursos audiovisuais, a TV necessariamente desviaria a atenção do espectador daquilo que realmente importa. O prazer, os sentidos ganhariam preponderância em relação ao conhecimento, à cognição. (GOMES et all., 2008, p.2)

O trecho abaixo, do livro intitulado *Telejornalismo no Brasil*, de Guilherme Rezende, por exemplo, faz uma ligação direta entre a difusão do jornalismo pela tevê e a alienação do

seu espectador com relação ao mundo em que vive.

Nas emissoras comerciais de TV – predominantes no Brasil – a programação adota um caráter primordialmente diversional que afeta, inclusive, as produções telejornalísticas. Motivada por essa ideologia do entreter para conquistar maiores níveis de audiência e faturamento, a televisão privilegia a forma do espetáculo.

Aliás, convém assinalar que um dos efeitos da espetacularização é o sincretismo da realidade-ficção no discurso televisivo. [...] Devemos registrar somente que a complexa dimensão do sincretismo da realidade-ficção e seus efeitos sobre a audiência precisa ser encarada sem passionalismo. Não se recomenda superestimar a função alienante do espetáculo da realidade-ficção, que colocaria o espectador na condição de “participação por procuração”, ou até de “viver por procuração”, experiência concedida por delegação aos protagonistas dos fatos reais (jornalistas e radialistas) ou da ficção (atores/personagens de filmes e telenovelas). (REZENDE, 2000, p. 35)

Em primeiro lugar, o autor toma o termo entretenimento como sinônimo de espetáculo defendendo que na tevê ele tem a função apenas de atrair audiência pelo seu caráter diversional. Essa espetacularização seria responsável pela confusão entre realidade e ficção no discurso televisivo e, conseqüentemente, pela falta de qualidade do texto jornalístico na tevê. Sem qualquer análise dos modos como o telejornalismo constrói sua legitimação a partir de práticas e valores da instituição jornalística, Rezende condena sua tarefa à uma função alienante que coloca o telespectador no lugar passivo de quem “vive por procuração”. O autor argumenta que a participação de personalidades como o presidente ou senadores da república fazendo o papel de si mesmos nas telenovelas, ajudaria a confundir a audiência e promoveria “uma percepção mais sensorial e afetiva do que racional” (REZENDE, 2000, p.36). Para Rezende, essa percepção sensorial e afetiva exclui qualquer possibilidade de produção de conhecimento a partir do telejornalismo e, portanto, desqualifica a atividade justamente pela sua relação com o entretenimento.

O texto de Rezende e os argumentos elencados por Gomes, Gutmann e Ferreira deixam ver o que Dahlgren (2000, p.16) relata como a manifestação pelos discursos dominantes do jornalismo de uma antipatia latente para as imagens, consideradas como responsáveis por mudar o percurso de interpretação da notícia em direção ao entretenimento. Em oposição a uma perspectiva que as considera testemunhos do fato, essa perspectiva ressalta os valores de ludicidade e distração da representação por imagens. Em segundo lugar, ainda que recomende que não se valorize demais a função alienante do que chama de sincretismo realidade-ficção, Rezende admite esta como sendo uma possibilidade de efeito

real sobre os telespectadores que, passivos, não teriam meio de reação racional a essas imagens. A objetividade aparece, novamente, como valor fundamental para a legitimação do jornalismo como uma atividade com vistas à cognição, separada do entretenimento que tem vistas ao prazer.

Em um texto de 1926, George Mead argumenta que a divisão do trabalho é a tragédia da sociedade industrial porque aponta as diferenças entre nossa atitude estética, contemplativa e a nossa atitude no trabalho, interessada apenas nos fins e não na compreensão da vida social em termos de objetivos para os quais direcionamos os nossos esforços:

Na transformação de meios em fins, no uso de ferramentas, e o ajuste agradável de pessoas e coisas à realização de fins, damos atenção apenas ao que encaminha os projetos; vemos e ouvimos apenas o suficiente para reconhecer e usar, e passar a partir do reconhecimento para a operação, enquanto que na apreciação nós contemplamos, e respeitamos, e descansamos em nossas apresentações.<sup>21</sup> (MEAD, 1926, p. 385)

Mead argumenta que o jornalismo é um dos mecanismos da sociedade moderna que tem entre suas funções uma função estética, aquela de criar experiências que ajudem os leitores a interpretar suas vidas e relacioná-las aos seus laços comunitários. O autor argumenta que “O repórter é geralmente enviado para conseguir uma história, não os fatos<sup>22</sup>” (MEAD, 1926, p. 390). Isso se deve ao fato de que as notícias, para Mead, podem ter o seu verdadeiro valor informativo acentuado em alguns momentos – como nas questões de mercado de ações, anúncio de indicadores econômicos, e divulgação de resultados de eleições – mas a maioria delas tem um valor de diversão ou um valor consumatório, ou seja, são histórias e não necessariamente fatos. E é o resultado obtido com a forma que a história da notícia assume que aciona a função estética que ajuda o leitor a interpretar o fato noticiado a partir de uma projeção da sua experiência como a experiência compartilhada pela comunidade da qual ele se sente parte.

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 leva-o a uma postura defensiva na relação com os valores e conceitos que, historicamente, foram definidos antagonicamente à sua instituição, como é o caso da ficção e do entretenimento. Os estudos culturais tem enfatizado a necessidade de pensarmos a

21 No original: In the fashioning of means into ends, in the use of tools, and the nice adjustment of people and things to the accomplishment of purposes, we give attention only to that which forwards the undertaking; we see and hear only enough to recognize and use, and pass from the recognition to the operation; while in appreciation we contemplate, and abide, and rest in our presentations (tradução nossa).

22 No original: The reporter is generally sent out to get a story, not the facts (tradução nossa).

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<sup>23</sup> (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'<sup>24</sup>” (DAHLGREN, 2000, p.16).

### 2.2.3 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. Assim, assumindo esta como a nossa perspectiva, fazemos questão de destacar que 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 televisão enquanto tecnologia e forma cultural e todas as práticas institucionais, tecnológicas, populares e artísticas a ela associadas.

Como caracterizamos antes, embora a serialidade seja encarada como uma qualidade do modo de estruturação da programação e das narrativas jornalísticas, através das sequências de programas, segmentos de programas e construção de histórias que se desenvolvem por semanas, meses ou anos, pouco, ou nada, se fala da serialidade enquanto modo de

23 No original: more than anomic media consumers, isolated in their homes, they require shared experiential frameworks and symbolic raw materials to shape their collective identities even if impermanent. In other words, a prerequisite to the functioning of publics is some subjective sense of community.

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

estruturação das formas de programas jornalísticos na televisão. 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 recompor 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. A construção desse discurso, é claro, não acontece sem disputa.

O objetivo desta dissertação não é pensar a narrativa televisiva para 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. O que procuramos entender é como o jornalismo televisivo, definindo-se na relação com as características narrativas do meio, mais especificamente àquela que foi-se definindo como, talvez, a sua principal característica – a serialidade, a divisão do programa por blocos, da grade em programas, a construção de unidades narrativas – 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. Ainda segundo Franciscato, “fragmentar eventos em cortes temporais conforme a periodicidade da publicação tornou-se parte do ato de construir o fato jornalístico” (2005, p.144). 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. Jesús Martin-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.

É a partir da filiação aos estudos culturais que se define a nossa proposta metodológica, a nossa aposta por pensar cada programa como uma unidade com estilo específico construído a partir de estratégias que têm relação com os hábitos e expectativas de consumo do público e com as lógicas de produção da empresa de comunicação que o produz e difunde, mas que diz também das matrizes culturais históricas de cada sociedade, dos seus modos de se relacionar com o meio, de inseri-lo no ambiente doméstico/familiar ou na convivência social, com os formatos industriais consagrados, com as fórmulas repetidas porque deram certo.

## **2.3 PARA QUEM O TELEJORNAL CONTA SUAS HISTÓRIAS:**

### **o modo de endereçamento do telejornal e as estratégias de construção de serialidade**

As premissas centrais que guiam o desenvolvimento teórico metodológico deste trabalho referem-se, sobretudo, à filiação aos estudos culturais que assumimos aqui. Isso significa dizer que a nossa consideração do telejornalismo implica uma articulação que leve em conta as suas dimensões técnica, social e cultural e a sua dupla vinculação com o modo como a televisão e o jornalismo se desenvolveram em contextos específicos. Assim, acompanhamos Raymond Williams (2008), para quem a tevê é ao mesmo tempo uma tecnologia e uma forma cultural, e entendemos que o modo como a tecnologia televisiva se desenvolveu e continua a se desenvolver não é, ou pelo menos não apenas, uma questão de técnica ou possibilidades tecnológicas que se efetivam em processos autônomos dirigidos por engenheiros, mas também de definições socioculturais. Em segundo lugar, faz-se necessário pensar o jornalismo como uma instituição que se consolidou socialmente a partir de um conjunto de convenções e práticas dentro do qual determinados valores, como objetividade e vigilância, e distinções entre fato e ficção ou entre informação e entretenimento fazem sentido.

Consideramos, então, que o telejornalismo é uma construção social que se desenvolve em formações socioculturais e econômicas específicas e se relaciona também com as convenções existentes e dominantes acerca das formas televisivas e jornalísticas. Essa perspectiva construtivista deve nos permitir ver que “apesar de ser um gênero fortemente codificado, se sua história tivesse sido outra, o telejornal poderia ter hoje outro formato” (GOMES, 2007, pg. 10). Essas convenções que constituem o telejornalismo enquanto gênero televisivo funcionam como uma estratégia comunicacional que vincula produção e audiência oferecendo “tanto os limites para a produção quanto os parâmetros para reconhecimento e produção de sentido por parte da audiência” (SILVA, 2010, f.63).

### **3.1 Metodologia de Análise de Telejornalismo**

A proposta metodológica que guia este trabalho articula os conceitos de estrutura de sentimento, gênero televisivo e modo de endereçamento como conceitos metodológicos para a análise do telejornalismo. A partir da premissa de que o telejornalismo é uma instituição

social e uma forma cultural que coloca em diálogo os campos jornalístico e televisivo, os conceitos de modo de endereçamento, gênero televisivo e estrutura de sentimento, se articulam como conceitos analíticos que nos permitem um exame concreto dos programas. O conceito de modo de endereçamento se revelou uma ferramenta importante para entender as estratégias de construção de serialidade nos telejornais analisados e para pensar sobre como estes programas as utilizam na formatação de sua linguagem e das narrativas que contribuem para construir um estilo específico do programa. A noção de gênero televisivo orienta a observação das marcas textuais e discursivas do subgênero telejornal que nos ajudem a entender com quais expectativas e limites a serialidade dialoga nos programas analisados. Finalmente, o conceito de estrutura de sentimento nos permite enxergar os pontos de tensão e disputa que se revelam nas práticas comunicativas em relação aos modelos hegemônicos e, mais do que isso, o modo como essas disputam revelam elementos do processo de transformação histórica de nossas sociedades e culturas.

Definido por Raymond Williams como um conceito que se refere a algo “tão firme e definido como sugere a palavra ‘estrutura’, ainda que opere nos espaços mais delicados e menos tangíveis de nossa atividade” (WILLIAMS, 1961, p. 48), estrutura de sentimento deve nos permitir analisar o telejornalismo como instituição olhando para o que é socialmente instituído enquanto normas e convenções, mas ao mesmo tempo, para as práticas cotidianas e o que elas dizem de características ainda não cristalizadas em convenções. Estrutura de sentimento não é um conceito que se preste à análise de um programa, mas que nos habilita a pensar processos históricos mais amplos. Através das noções de residual, dominante e emergente, Williams nos incita a estar atentos a um senso de movimento, de processo histórico, às temporalidades diversas que configuram nossos sistemas culturais e às relações que se estabelecem a partir deles,

e às articulações e inter-relações complexas entre esses elementos dominantes e os residuais (aqueles elementos que foram efetivamente formados no passado, mas ainda estão ativos no processo cultural, não só como elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente) e emergentes (novos significados e valores, novas práticas, novas relações e tipos de relação que são efetivamente criados e que aparecem como substancialmente alternativos ou opostos na cultura dominante) (GOMES, 2011, p. 118).

Pensar a partir desse senso de movimento histórico deve nos habilitar também a olhar para os gêneros televisivos como formas reconhecidas socialmente na relação com as

definições, deslocamentos e hibridizações que os constituem. Na nossa perspectiva, pensar as definições de gêneros importa não no sentido de proceder a uma classificação tipológica dos programas, mas no sentido de compreender como esses programas fazem sentido. O conceito de gênero deve nos ajudar a reconhecer a “existência de relações sociais e históricas entre determinadas formas culturais – no nosso caso, os programas jornalísticos televisivos - e as sociedades e períodos nos quais essas formas são praticadas”. É necessário reconhecer também as hibridizações de gêneros, profícuas na televisão contemporânea, que tornam possível a construção de novos modos de tratamento da linguagem televisiva, como destaca Fernanda Silva, “é por conta desses deslocamentos que se torna possível, hoje, que telejornais utilizem encenações com atores nas notícias sobre crimes saindo dos parâmetros reconhecidos do jornalismo e se apropriando de elementos mais característicos da teledramaturgia” (SILVA, 2010, f.63-64).

Sendo o telejornalismo um gênero televisivo, o telejornal é um subgênero ou formato, mas é em programas específicos que os gêneros se concretizam. Um gênero é um conceito da ordem da virtualidade do qual não se pode encontrar um exemplar puro. É nos produtos televisivos que as possibilidades e limites oferecidos pelos gêneros se concretizam e se expandem na construção de um modo específico de relação com seus receptores, ou, melhor dizendo, no seu modo de endereçamento. O modo de endereçamento, quando aplicado aos estudos de jornalismo, é um conceito que indica que a produção da notícia para televisão deve levar em conta não apenas as convenções do meio<sup>25</sup> ou uma orientação em relação ao acontecimento, mas também uma orientação em relação ao receptor, à audiência para quem aquele programa se endereça. E essa audiência presumida deixa suas marcas no programa através dos elementos que constroem o seu estilo, aquilo que o distingue e o diferencia dos demais programas semelhantes a ele. Pensando a relação entre os modos de endereçamento de programas telejornalísticos e a conversação, Fernanda Silva explica que

o conceito de modo de endereçamento ultrapassa a adjetivação do produto (dinâmico, sério, formal etc) assim como se afasta da análise de posicionamentos sociais dos sujeitos, conforme proposto pela análise filmica da teoria *Screen*, e recai sobre as relações construídas entre programa e audiência por meio de estratégias múltiplas, dentre as quais, a conversação (SILVA, 2010, f.68).

Essas estratégias se traduzem na escolha de elementos que compõe o programa (cenários,

---

25 Pensamos aqui, sobretudo, nas especificidades da televisão como meio, seus recursos de linguagem, a relação estabelecida com o público numa perspectiva histórica, as convenções que regulam as expectativas da audiência.

recursos visuais gráficos e sonoros, temas de destaques na construção de blocos, enquadramentos temáticos) e estabelecem um estilo, uma proposta de relação com sua audiência. Para compreender as estratégias de configuração dos modos de endereçamento dos programas a partir do modo como apresentam esses elementos, recorreremos a quatro operadores de análise propostos na metodologia desenvolvida pelo Grupo de Pesquisa em Análise de Jornalismo<sup>26</sup>.

### **3.2 Operadores de análise de modo de endereçamento**

A metodologia que apresentamos aqui entende que a análise de programas telejornalísticos deve levar em conta o que é específico da linguagem televisiva indo além da descrição dos elementos semióticos que constituem o programa como os recursos de filmagem, edição ou texto. Assim, os operadores propostos não se constituem em categorias analíticas que devam ser descritas e interpretadas separadamente, mas ferramentas que ajudem o analista a compreender o que é específico do programa e, nesse sentido, sua aplicabilidade é bastante flexível – é a análise do próprio programa que deve mostrar ao analista quais operadores se revelam mais produtivos.

Assim, a partir de uma análise dos modos específicos de construção dos quatro telejornais analisados aqui, procuramos observar aspectos de construção da serialidade enquanto estratégia particular de relação com a linguagem televisiva nos telejornais. A nossa proposta não é de que as estratégias de construção de serialidade identificadas nas análises dos programas se transformem em um novo operador de análise para a proposta metodológica que adotamos, mas de que os aspectos que investigamos aqui possam ajudar os analistas a olhar mais atentamente para os quatro operadores que fazem parte da metodologia considerando, também, as relações estabelecidas na construção serial dos programas. Nesse sentido, fazemos aqui uma breve apresentação dos operadores que guiam nossa análise de modo de endereçamento considerando os modos de construção da serialidade enquanto estratégia particular de relação com a linguagem televisiva e com os valores do jornalismo.

---

26 Grupo ligado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Faculdade de Comunicação da UFBA e coordenado por Itania Gomes, orientadora deste trabalho.

## **Mediadores**

O modo de endereçamento proposto por um programa é, em boa medida, construído a partir da relação proposta por seus mediadores à audiência. Os vínculos que apresentadores, repórteres, comentaristas, colunistas, editores e produtores estabelecem com o telespectador no interior do programa e da sua trajetória no campo, a familiaridade construída com a continuidade de veiculação do programa e a credibilidade que agrega a ele são fundamentais para pensar o modo como o programa também faz isso. Sem dúvida, a figura do apresentador se destaca : “em qualquer formato de programa jornalístico na televisão, o apresentador é a figura central, aquele que representa a 'cara' do programa e que constrói a ligação entre o telespectador, os outros jornalistas que fazem o programa e as fontes” (GOMES, 2007, p.24).

Em uma relação que coloca em evidência os modos como o diálogo entre jornalismo e televisão foi se transformando ao longo do tempo e, por consequência, transformando as convenções sobre o telejornalismo, passamos de uma fase inicial em que os apresentadores eram qualificados e avaliados por suas vozes e postura no vídeo à valorização do saber e da prática profissional. Nesse sentido, as trajetórias construídas pelos mediadores tanto no campo jornalístico quanto fora dele contribuem para a legitimação do discurso do programa. No caso de comentaristas e colunistas, especialização, interpretação e capacidade de análise são tomados como valores positivos pois qualificam a crítica que fazem das fontes e dos fatos. Sua presença ou ausência são também reveladoras de certas apostas editoriais feitas pelos programas.

Principais responsáveis pelo encadeamento dos segmentos apresentados em um programa, os apresentadores medeiam a participação de repórteres, comentaristas, colunistas, correspondentes e, em boa medida, o seu texto orchestra a sequência de notícias construída. São responsáveis também por propor para a audiência enquadramentos para a participação de seus interlocutores pela construção do texto verbal, por sua postura e expressões faciais.

## **Organização temática**

A informação apresentada por qualquer programa televisivo precisa ser organizada em uma sequência que implica a aposta por certos interesses e competências do telespectador. A organização dos segmentos telejornalísticos – matérias, blocos, edições – em uma sequência,

é o processo responsável pela construção da unidade de cada programa e pela possibilidade de continuidade do mesmo.

Para alcançar uma unidade qualquer produto que se constrói de forma serializada precisa recorrer a estratégias e recursos que organizem a narrativa e a façam evoluir e que, ao mesmo tempo, mantenham a compreensão do telespectador a respeito das tramas e eventos. Ainda que no telejornal esses fragmentos não sejam parte de uma única trama, mas se refiram a uma série de eventos diferentes ou ao acompanhamento dos desdobramentos de um único caso, tanto as notícias quanto o próprio telejornal são construídos com um sentido de início-fim e localizados em um contexto temporal que seja referência para o público. Embora o modo de organização mais comum nos telejornais seja aquele que faz referência às editorias do jornalismo impresso, a nossa análise identificou alguns recursos e estratégias que se revelaram fundamentais para a arquitetura da organização dos telejornais que constituem a nossa amostra empírica:

- 1) o desenvolvimento da interação entre os apresentadores é responsável pelo enquadramento sequencial das notícias seja através de uma ligação construída com uma passagem entre temas em uma conversa informal, seja pelo modo como seu texto e os recursos de edição – especialmente os cortes entre um apresentador e outro – evidenciam uma construção narrativa que valoriza um sentido de acúmulo de informação;
- 2) a transmissão direta que coloca em interação mediadores localizados em estúdios diferentes se torna uma referência espacial e temporal que ancora a sequência construída e junta as narrativas espalhadas geograficamente dotando-lhes de um sentido de unidade;
- 3) a ênfase em determinados temas e editorias ajudam a construir enquadramentos temáticos para o tratamento das notícias e, também, organizam a sequência de VTs e participações em cada telejornal;
- 4) os formatos de apresentação das notícias também são usados como recursos organizadores de alguns telejornais o que torna possível, por exemplo, encontrarmos blocos compostos apenas por notas (cobertas ou secas);
- 5) a continuidade na cobertura de certos temas ou fatos possibilita tanto ao telespectador quanto ao telejornal partir de uma compreensão inicial, um enquadramento, do fato, que é explorado nas suítes construídas enquanto a oferta de comentários está relacionada a um sentido de construção de aprofundamento de temas e de acúmulo de informação;
- 6) a manutenção de quadros, colunas e séries de reportagem funcionam tanto como uma

estratégia de economia produtiva na medida em que facilitam e organizam o trabalho dos mediadores a partir de um conjunto de decisões editoriais e de linguagem definidas previamente e colocadas em prática em bloco, quanto organizam as expectativas da audiência sobre certos modos de organização semanais e de cada edição dos telejornais.

### **Pacto sobre o papel do jornalismo**

“A relação entre programa e telespectador é regulada, com uma série de acordos tácitos, por um pacto sobre o papel do jornalismo na sociedade. É esse pacto que dirá ao telespectador o que deve esperar ver no programa” (GOMES, 2007, pg. 26). Essa relação – construída pelo público com o programa telejornalístico é em boa medida regulada pelas expectativas construídas sobre como o programa atualiza práticas, convenções, premissas e valores sobre o papel social do jornalismo – como ele trata, ou se valoriza, as noções de objetividade, factualidade, responsabilidade social, interesse público etc. O esforço produtivo e os recursos técnicos colocados a serviço do jornalismo, bem como a trajetória de mediadores, a transmissão ao vivo, o modo de tratamento das fontes, tudo isso contribui para a construção da credibilidade do programa. O modo como o telejornalismo exhibe e dá ares de transparência ao processo de construção da notícia, por exemplo, é uma ferramenta importante como avalizadora da confiabilidade do programa na relação com seus interlocutores.

No telejornalismo, a vinculação com o tempo presente funciona para a construção de uma noção de tempo atual que é um dos seus pilares enquanto prática e instituição. O jornalismo é o relato dos eventos relacionados a uma atualidade convencionada por uma série de fenômenos temporais definidos como uma construção social, institucional e coletiva. E as narrativas jornalísticas trabalham, sobretudo, como um modo de organizar esses eventos de modo que façam sentido para sua audiência.

A atividade jornalística gera uma tensão ao produzir uma fragmentação discursiva dos eventos. Mas, ao mesmo tempo, a instituição jornalística apresenta-se como capaz de resolver cotidianamente esta tensão com seus recursos e ferramentas a fim de produzir uma 'unidade', a notícia, com um sentido de completude temporal (ainda que parcial) (FRANCISCATO, 2005, p.100).

Segundo Carlos Franciscato, a noção de atualidade, que ajuda a definir o jornalismo como instituição, é uma construção social, institucional e coletiva que põe em relação aspectos

sociais e culturais que sedimentaram a experiência temporal “em uma série de componentes simbólicos, práticas, interações e hábitos disseminados pela sociedade”. Essa temporalidade partilhada enquanto experiência coletiva faz parte mesmo do processo de formação do jornalismo como instituição social e, ainda segundo o autor, se materializa em pelo menos cinco tipos de fenômenos temporais presentes na atividade jornalística: instantaneidade, simultaneidade, periodicidade, novidade e revelação pública. Ao se relacionar, por exemplo, com o cotidiano do seu público na construção dos vínculos que estabelece com o tempo presente, o jornalismo põe em partilha modos de experimentar a vivência desse tempo.

Um modo importante de aproximação com o tempo do telespectador que, ao mesmo tempo, reforça a importância da instituição jornalística nas sociedades contemporâneas é a noção de vigilância, entendida aqui não só como “cão de guarda” ou “quarto poder”, mas como uma função que o jornalismo desempenha permanentemente, construindo para si um sentido de onipresença e onisciência em relação aos fatos do mundo. O modelo de um jornalismo em rede e a presença simultânea de várias localidades do Brasil e do mundo em uma única edição de um telejornal, por exemplo, reforçam essa construção temporal enquanto os telejornais recorrem à noção de vigilância enquanto valor legitimador da instituição jornalística organizando a fragmentação discursiva dos eventos de modo que façam sentido para os telespectadores. O uso de câmeras escondidas, vídeos feitos por celulares e material amador em geral é também muito comum como estratégia de afirmação desse sentido de presença.

Outra noção que aparece frequentemente aliada às construções de sequência nos telejornais é a de profundidade jornalística. Oferecer pontos de vista especializados, comentários ou mesmo charges humorísticas como complementação às notícias são recursos aos quais alguns programas recorrem na tentativa de construir para si um lugar de debatedor especializado dos assuntos em pauta. Michael Schudson (2010) relata, a partir de uma análise das publicações em jornais nas décadas de 20 e 30 do século XX, que a “a depressão e o *New Deal* tornaram as questões políticas, econômicas e sociais tão complicadas que forçaram o jornalismo a enfatizar 'o significado' da notícia e o contexto dos eventos” (p.174). Schudson encontra, entre os textos analisados, uma inquietação dos jornalistas pela oferta de interpretação, por dar consistência à notícia e uma crença de que os fatos não falam por si. O ideal de objetividade elaborado nesse período dialogava com esse modelo interpretativo: “os repórteres diários ainda precisavam acreditar no valor de seu melhor trabalho na busca e

apresentação dos fatos. Eles necessitavam de uma estrutura dentro da qual poderiam levar seu próprio trabalho a sério e convencer seus leitores e críticos a levá-los a sério também” (SCHUDSON, 2010, p. 178).

Contudo, é preciso considerar uma distinção entre interpretação e contextualização dos fatos, e o simples acúmulo de informação. Os telejornais recorrem a essas estratégias de formas distintas na relação com a construção do modo de endereçamento que propõem a seus telespectadores como formas distintas de legitimação do jornalismo que fazem.

### **Contexto comunicativo**

A comunicação se estabelece em um ambiente partilhado e essa partilha pressupõe que o sujeito que tem voz reconheça o outro. O contexto comunicativo é um operador que deve dar conta de ajudar o analista a entender como os programas televisivos se põe em relação com seus telespectadores, como constroem posições para si e para seus interlocutores através da criação de um ambiente específico: são “os modos como os emissores se apresentam, como representam seus receptores e como situam uns e outros em uma situação comunicativa concreta” (GOMES, 2007, pg. 25). Aqui, estão em causa os princípios que regulam a partilha através da comunicação. A construção desse contexto deixa marcas no programa que são ora explícitas, como os modos de interlocução e chamamento dos telespectadores - “alô, amigos da rede Globo”, “logo, logo a gente traz mais notícias pra você”; ora implícitas como as escolhas técnicas, enquadramentos de câmeras, cenário.

No telejornal, por exemplo, a bancada dos apresentadores é um elemento fundamental para legitimação de autoridade, ela delimita um espaço entre os profissionais da notícia de um lado e os telespectadores do outro. A presença de elementos cênicos que configuram uma sala de estar, por outro lado, indicam uma aposta no estabelecimento de uma relação mais informal com a audiência. A presença de telões e os modos de uso dados a ele por cada programa, podem indicar uma valorização da informação pela redundância proporcionada pelo reforço visual através de gráficos e índices ou ainda uma orientação do telejornal para fora, para os espaços em que os acontecimentos se dão e onde se encontram seus repórteres em uma legitimação da noção de vigilância e um estabelecimento de proximidade com a vida cotidiana.

A partir desses operadores, analisamos no próximo capítulo os quatro telejornais diários da TV Globo – Bom Dia Brasil, Jornal Hoje, Jornal Nacional e Jornal da Globo – com o objetivo de entender o uso de recursos e estratégias de construção de serialidade e a relação desses expedientes com os valores e práticas jornalísticos e linguagem televisiva. O nosso corpus empírico conta com edições de todos os telejornais gravadas nos períodos de 01 a 15 de julho de 2011, 01 a 15 de agosto de 2011 e 02 a 14 de julho de 2012.

### 3. ANÁLISES

---

A televisão no Brasil nasceu comercial pelas mãos de Assis Chateaubriand na década de cinquenta, um período de forte tentativa de integração nacional e afirmação de uma identidade e do que é a cultura nacional e acabou se tornando o meio de comunicação ao qual os brasileiros têm maior acesso. No Brasil, a televisão capta e ajuda a produzir aspectos culturais, sociais, políticos e econômicos da vida cotidiana.

A Rede Globo de televisão foi oficialmente criada em 1965, no Rio de Janeiro. Como ressalta Renato Ortiz (2006) em *A moderna Tradição Brasileira*, esse era um período de forte tentativa de integração nacional e afirmação de uma identidade da cultura brasileira. Toda a discussão sobre a integração nacional se concentrava no Estado que, embora soubesse do potencial comunicativo e estratégico da radiodifusão e mantivesse um discurso em prol da coordenação e disciplina dos veículos pelo poder central, liberou o uso do rádio como meio publicitário apoiado pelos intelectuais oficiais que diziam que a publicidade convenientemente regulada pelo governo não prejudicava as finalidades educativas do serviço. A televisão, ligada ao rádio em seus primórdios, aparecia como mais um instrumento na tentativa de unificar a nação, e Roberto Marinho, dono da TV Globo, logo percebeu esse potencial,

Os governos militares tinham, e cumpriam, o objetivo declarado de unificação nacional. Acontecia que onde chegasse um novo braço da Embratel, lá iam os executivos da TV Globo, ver se valia a pena adquirir uma nova emissora concessionária na região. Os generais e marechais, como sonharam os tenentes, estavam unificando o país; a TV Globo, como sonhara Roberto Marinho, estava construindo a sua rede, a primeira do Brasil (BIAL, 2004, p. 180).

Em 1969, a Rede Globo inaugurava a sua rede. No ar há quarenta anos, a rede alcança, hoje, 98,44% do território nacional, atingindo 5.564 municípios e 99,50% da população, e produz, anualmente, cerca de 2.500 horas de novela e programas, recorde mundial de teledramaturgia, além das mais de 1.800 horas anuais de telejornalismo<sup>27</sup>. Presentes na programação, desde o primeiro dia em que a Globo foi ao ar (ROSÁRIO, 2008, p. 29), telejornalismo e teledramaturgia são protagonistas da história de sucesso da emissora:

---

27 TV Globo e Você. Site da Rede Globo. Disponível em <http://redeglobo.globo.com/TVG/0,,9648,00.html>. Acesso em 10 out. 2009.

Em dois momentos significativos para a história da televisão no Brasil – fim da Rede Excelsior (1969) e da TV Tupi (1980) – a Globo consolida, nessas duas décadas, seu quase monopólio produzindo, prioritariamente, telenovelas e telejornais e alcançando elevados e imbatíveis índices de audiência com sua veiculação (BORELLI e PRIOLLI, 2000, p. 21).

O modelo de grade, que ficou conhecido como programação-sanduíche e tem por princípio a localização de um telejornal entre duas novelas, se revelou, ao longo dos anos, uma forte estratégia de manutenção de audiência: “alguns acompanham à primeira telenovela, enquanto esperam o telejornal e outros assistem ao telejornal, enquanto aguardam a próxima novela” (BORELLI e PRIOLLI, 2000, p.19). Não só pela proximidade na grade, mas, sobretudo, pela capacidade de produção da Globo e sua reconhecida excelência no campo da teledramaturgia, os telejornais e as telenovelas se aproximam no modo de contar histórias. Como destacam Borelli e Priolli,

Cabe observar que a competência tecnológica, característica do padrão televisivo da Globo, é bastante reconhecida e legitimada por parte do público receptor (Relatório de Pesquisa Qualitativa) que valoriza a qualidade técnica quanto ao acabamento visual, figurinos, cenografia, locações, qualidade dos atores. A Globo aparece, nesse caso, como a emissora que sabe fazer novela, que propicia ao telespectador usufruir produtos com acabamento técnico de Primeiro Mundo [...] (Borelli e Priolli, 2000, p. 30).

É através da aproximação entre a programação jornalística e de dramaturgia da emissora que os autores argumentam sobre a competência técnica da tevê Globo. O saber fazer – pensado por nós aqui nos mesmos termos da tecnicidade definida por Martín-Barbero, ou seja, estrutura empresarial, competência comunicativa e competitividade tecnológica que se expressam através de operadores perceptivos – seria importante, sobretudo, porque é reconhecido pela audiência. Nesse sentido, a matriz cultural popular do jornalismo da tevê brasileira e a força das produções ficcionais na Globo configuram um tipo de jornalismo profundamente marcado pelas suas relações com o entretenimento e com os modos de narrar da ficção. Por outro lado, a televisão, por sua história, pelo modo específico como se desenvolveu, tem na fragmentação e na serialidade, o modo de apresentação dos seus conteúdos. Seja no telejornal, no programa de auditório ou na telenovela, a repetição das edições diariamente, semanalmente ou mensalmente e a organização de diferentes tipos de programas no fluxo televisivo dialogam com os hábitos televisivos da audiência e com a

noção de tempo construída pela tevê.

Nós reconhecemos que a ficção, ocupando a maior parte da programação da emissora, é de extrema importância para a formatação da linguagem televisiva. Ainda que não nos interesse discutir a ficcionalização do jornalismo, assumimos que o telejornalismo usa estratégias que podem ou não ser as mesmas das narrativas ficcionais porque dialoga com recursos da linguagem televisiva como um todo e, a partir dela, constrói marcas de gênero definindo-se na relação com as características narrativas do meio e os fundamentos básicos do jornalismo, os seus valores definidores e legitimadores.

Na sua grade de programação diária, a Globo exibe quatro telejornais principais – Bom Dia Brasil, Jornal Hoje, Jornal Nacional e Jornal da Globo. Todos estão no ar há pelo menos 25 anos: o mais novo é o Bom Dia Brasil criado em 1983, sendo que o telejornal mais antigo do país ainda em exibição é o Jornal Nacional, exibido no horário nobre desde 1969. Os quatro telejornais são periódicos, com processos, ainda que distintos, de ritualização. Possuem uma localização fixa na grade, uma rotina de produção e apresentação, características estas referentes à periodicidade jornalística.

A periodicidade ganha, neste novo ambiente, um status preciso de planejamento de produção e circulação do jornal, o que significou um ‘encaixe’ das principais ações e tarefas dentro de um cronograma rígido e rotinizado. (FRANCISCATO, 2005, p. 143).

Ocorre, entretanto, que estes telejornais aplicam formas distintas da construção de atualidade jornalística, a partir dos diferentes posicionamentos no fluxo e sua relação com eles. Por exemplo, enquanto o Bom Dia Brasil tem um horário fixo, o Jornal da Globo está muito mais vulnerável à programação da emissora – principalmente a noturna –, aos eventuais acontecimentos que possam ocorrer antes ou depois do jornal, bem como à flexibilidade de horários da grade noturna. Assim, teoricamente, ele começa às 23h30 - seu horário mais cedo na programação -, porém com chances de abertura às 23h55, eventualmente.

O ideal de integração da nação era há muito acalentado pela família Marinho. Como aponta Pedro Bial “Roberto Marinho nunca foi um ideológico, mas este ideal de integração da nação herdou-o do pai e levou-o além. Mesmo porque suas ambições de empreendedor dependiam disso” (BIAL, 2004, p.56). Para ele, Roberto Marinho herdou o ideal do pai, o jornalista carioca Irineu Marinho. Comentando a atuação do jornalista-pai na imprensa carioca na década de 10, época em que fundou o jornal vespertino *A Noite*, Bial relaciona pai

e filho:

Irineu Marinho bem sabia do desmando federativo, e esta consciência iria se expressar mais tarde em seu apoio a um projeto de unificação nacional, o movimento tenentista. (Mais uma vez, companheiro leitor, breve nota em nossa listinha “*de Irineu para Roberto*” - Roberto Marinho nunca foi um ideológico, mas este ideal de integração da nação herdou-o do pai e levou-o além. Mesmo porque suas ambições de empreendedor dependiam disso.) (BIAL, 2004, P. 56)

Carioca como a emissora que fundou, para Pedro Bial, Roberto Marinho tinha no bairro da Tijuca o “termômetro secreto e infalível da vontade do leitor”: “O espírito do carioca médio, conservador de galochas, e por isso mesmo sujeito a chuvas e trovoadas, bruscas mudanças de humor, tem a sua melhor expressão na Tijuca. (...) A 'maioria silenciosa' nacional pensa em tijucano...” (BIAL, 2004, P. 61,62). Roberto herdou um jornal do pai, fundou uma emissora de tevê e a transformou na maior e mais importante do país, a emissora que declara hoje que a sua identidade é a do povo brasileiro:

Documentar o dia-a-dia da diversidade cultural do nosso povo faz parte do cotidiano da TV Globo. A emissora faz telespectadores se enxergarem numa programação feita para os brasileiros, por brasileiros. É o espelho que reflete a nossa cultura, a janela que mostra aos outros povos as cores do Brasil e através da qual se vê o Brasil e o mundo.  
Tudo isso está consolidado no slogan da emissora: “Globo. A gente se vê por aqui.” (REDE GLOBO, 2009)

Mas além do interesse em reunir a nação em torno de um mesmo programa, dedicado a ela, a construção de uma rede televisiva fazia dialogar e acomodava interesses empresariais e políticos. Itania Gomes argumenta que, em um movimento mais amplo, a própria consolidação da televisão no país está associada à Ditadura militar, à Doutrina de Segurança Nacional e Desenvolvimento – que objetivava criar condições para a entrada do capital estrangeiro no Brasil com disponibilização de infraestrutura e controle dos movimentos sociais – e à ideia de integração nacional. Tomando o caso do Jornal Nacional como objeto do seu estudo, a autora afirma que o telejornal

é produto da articulação entre os interesses da elite brasileira e do governo militar e os ideais de modernização e integração nacional e de integração nacional, articulação que implicará no desenvolvimento, por parte da TV Globo, de uma estratégia que significou submeter-se à Ideologia da Segurança Nacional e à censura ao mesmo tempo em que se transformava na principal emissora de televisão no Brasil. (GOMES, 2010, p. 6)

Mais do que uma questão de reconhecimento da identidade nacional, o que motivou a

construção da rede, naquele momento, foram interesses de expansão empresarial da indústria televisiva e ampliação das possibilidades de controle político pelo Estado através da construção de uma rede de integração do território nacional. Nesse sentido, a noção de identidade brasileira que resulta desse movimento se identifica com a cultura popular de massa:

a própria noção de uma identidade cultural brasileira vai se redefinir e será reinterpretada em termos mercadológicos: é nacional aquilo que está integrado ao mercado de consumo – inclusive e, sobretudo, mercado de consumo de bens simbólicos. (GOMES, 2010, p.8)

Itania Gomes argumenta que para manter o apoio do Governo que montava a infraestrutura necessária para o consolidação da indústria televisiva, a tevê controlava sua produção de conteúdo. E como forma de construir uma relação de credibilidade e qualidade coma audiência, a Rede Globo, sobretudo em relação ao Jornal Nacional, enfatizava a qualidade técnica de produção e circulação.

Ana Paula Ribeiro e Igor Sacramento salientam que a relação com o Governo Militar – que passou a exigir que a televisão eliminasse programas considerados de baixa qualidade, “espetáculos de mau gosto” – foi decisiva na construção de um novo padrão estético para a televisão brasileira.

Ao longo da década de 70, a TV Globo, mais do que qualquer outra emissora, se empenhou na renovação de sua programação. E em 1973, começou a consolidar o que ficaria conhecido como “padrão Globo de Qualidade”, um modelo de televisão mais apropriado aos novos tempos. [...] Buscou-se investir em produções gravadas, que poderiam contar com o mais poderoso equipamento de edição à época, o Editec. Assim, era possível imprimir nos produtos finais recursos gráficos, voz em *off* e um ritmo mais acelerado e dinâmico, assim como também era possível suprimir equívocos e imperfeições. (RIBEIRO, 2010, p.119)

Itania Gomes reforça que mais do que uma questão estética, esse padrão “reúne elementos da ordem dos investimentos tecnológicos, da profissionalização do sistema de produção televisivo e do sistema de comercialização e implicou largamente a independência da TV das agências de publicidade e dos anunciantes” (GOMES, 2010, p. 8). Uma das formas que esse padrão de qualidade assumiu foi a formatação de uma grade horizontal e vertical de programação articulada ao redor do projeto da chamada programação sanduíche para o horário nobre. Sílvia Borelli e Gabriel Priolli (2000) destacam:

A consolidação, em 1968, a partir de uma proposta de Walter Clark – [...] – de uma grade de programação que teve por princípio a localização de um telejornal – o Jornal Nacional – entre duas novelas – as conhecidas e

denominadas novela das sete e novela das oito – permitiu uma interessante e eficaz *mélange* de receptores. [...] alguns acompanham à primeira telenovela, enquanto esperam o telejornal e outros assistem ao telejornal enquanto aguardam a próxima telenovela.

Nesse mesmo momento, em que se consolidava a proposta da programação sanduíche, modelo que permanece até hoje como padrão para o horário nobre da Rede Globo. A teledramaturgia se modernizava com a exibição de Beto Rockfeller, na TV Tupi, que, segundo Ribeiro e Sacramento (2010), radicalizou a proposta realista de reformulação do gênero.

Usava diálogos rápidos, linguagem coloquial e reproduzia fatos cotidianos. Além disso buscava afastar a interpretação dos atores da tradição teatral [...]. As inovações, que em seguida foram incorporadas por outras produções, permitiram rupturas profundas e sistemáticas em relação à tradicional telenovela brasileira. A tendência foi de superação do romantismo tradicional em direção ao realismo moderno. [...] Na TV Globo o marco desse processo foi *Véu de Noiva*, de Janete Clair. [...] A novela foi divulgada da seguinte forma: “Em *Véu de Noiva*, tudo acontece como na vida real. A novela-verdade”.

Além da aproximação na grade, havia um movimento de aproximação temática da telenovela em relação ao telejornal, a consolidação de uma linguagem realista, coloquial e ancorada no cotidiano para a televisão brasileira. Vale ressaltar que os dois gêneros – telejornalismo e teledramaturgia – estão presentes desde o início das transmissões da tevê Globo e são, ainda hoje, os pilares de sustento de sua produção. Foram, aliadas à estratégia de programação, os gêneros responsáveis pela escalada de audiência da emissora que criava um hábito de ver televisão em família, “com programação e horários reforçando-se mutuamente e garantindo uma fidelidade de público e um aumento vertiginoso dos índices de audiência nos vinte anos subsequentes” (BORELLI; PRIOLLI, 2000, p.19).

Após 42 anos do início do projeto de rede, a Globo alcança hoje 99,50% dos telespectadores potenciais do país. São 122 emissoras, entre as quais 117 são afiliadas. Fora do país, são 500 mil assinantes do Canal Globo Internacional lançado em 1999 e presente hoje em 114 países em cinco continentes. Ainda que abalada com a concorrência cada vez mais acirrada<sup>28</sup>, a audiência do Jornal Nacional é, segundo dados da Direção Geral de Comercialização da emissora, em média, de 39 pontos de ibope<sup>29</sup> com 59% de share<sup>30</sup>. É

28 Em matéria de 19 de junho de 2011, a Ilustrada, da Folha, avalia a disputa de audiência entre Globo e Record, que começou a se acirrar em 2005 e tem se tornado cada vez mais forte. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/932121-disputa-de-audiencia-entre-globo-e-record-completa-seis-anos.shtml>>. Acesso em 05 nov. 2011.

29 Cada ponto de ibope corresponde a 58 mil domicílios na Grande São Paulo.

30 Share (ou participação) é o percentual de domicílios sintonizados em determinada emissora em relação aos

interessante ressaltar que nenhuma outra emissora alcança esses índices, compartilhados apenas com outras produções da mesma emissora, em especial as telenovelas noturnas. Dados como esse e a reputação de telejornal mais respeitado da nossa televisão lhe permitem cobrar “o tempo publicitário mais caro da TV brasileira: uma publicidade de 30 segundos veiculada no Jornal Nacional custa 367 mil reais” (GOMES, 2010, p. 6). A capacidade técnica da emissora e seu uso a favor do Jornal Nacional, seu carro-chefe do telejornalismo, é ressaltada como grande qualidade pelo setor de comercialização da emissora:

O Jornal Nacional é o precursor da maioria das inovações do telejornalismo e se mantém constantemente atualizado sobre as evoluções tecnológicas introduzidas no telejornalismo mundial. Foi o primeiro telejornal exibido em rede na TV brasileira, o primeiro a exibir um repórter com entrada ao vivo e responsável por alguns dos maiores “furos” do jornalismo brasileiro. Desde 1997 o Jornal Nacional passou a contar com o recurso de *closed caption* e em 2000 o cenário passou a mostrar a bancada dos apresentadores incorporada à redação.

Esse saber fazer técnico – que não diz respeito exclusivamente ao conhecimento e domínio da linguagem televisiva e ao manejo de equipamentos e ferramentas tecnológicas, mas, sobretudo, a operadores receptivos e destrezas discursivas – foi construído ao longo dos anos, através de mudanças sutis e apoiado em resultados alcançados em outros programas com maiores possibilidades de experimentação dentro da emissora, como o Fantástico, por exemplo.

Considerando os aspectos abordados até aqui, a proposta deste trabalho é analisar como a serialidade é construída no Bom Dia Brasil, Jornal Hoje, Jornal Nacional e Jornal da Globo considerando a relação entre aspectos propriamente televisivos e valores jornalísticos. Fizemos a opção por trabalhar com os quatro telejornais de uma mesma emissora pela possibilidade de observação das estratégias de remetimento de um programa ao outro e da relação destes quatro com o fluxo televisivo que os perpassa. Embora fluxo não seja a questão central deste projeto, é importante observar como ele interfere e configura os modos de endereçamento de cada programa em particular e altera a composição do jornalismo diário da emissora construindo vínculos entre a sua programação e a vida cotidiana do telespectador.

---

domicílios com televisores ligados no mesmo período. O share mostra em porcentagem a quantidade real de televisores sintonizados em cada emissora em um dado momento.

### 3.1 BOM DIA BRASIL

---

[...] o início de cada novo dia de atividades na rotina urbana das cidades tem, no jornal que surge nas bancas, um elo de ligação com o dia anterior que se encerrou. Esta característica do jornalismo cria no leitor a sensação de possuir em suas mãos, em cada manhã, o jornal trazendo um quadro satisfatório de relatos sobre como os eventos se encerram no dia anterior, o que lhe possibilitaria projetar um cenário das coisas que irão ocorrer no novo dia.

FRANCISCATO, 2005, p.109

O Bom Dia Brasil estreou em janeiro de 1983 com a proposta de ser um telejornal essencialmente político e econômico, produzido e transmitido direto de Brasília, capital do país. A iminente reabertura política do Brasil e a aproximação das eleições gerais para governadores davam o contexto do seu surgimento e foram, de certa forma, os acontecimentos que fizeram a direção de jornalismo da Globo pensar na sua criação (MEMÓRIA GLOBO). O Bom Dia Brasil se posiciona numa faixa horária que está entre as notícias do ontem e do hoje, “uma ponte entre os desfechos apresentados pelo Jornal da Globo na véspera e as agendas ainda abertas no presente, que serão apresentadas num primeiro momento, pelo Jornal Hoje” (SILVA, 2010, p. 163-164) .

Estreando a faixa horária das 07h00 da manhã para telejornais em rede, o Bom Dia Brasil tinha uma equipe pequena, com apenas 6 pessoas, entre editores, repórteres e comentaristas<sup>31</sup> e não trabalhava com grandes reportagens ou com um noticiário minucioso.

O conteúdo do telejornal consistia, basicamente, no resumo dos assuntos do dia, na previsão do tempo em todos os estados (apresentado por Maurício Sampaio, diretor do Instituto Nacional de Meteorologia), no movimento nos aeroportos, nas manchetes dos principais jornais do Brasil e, principalmente, nas entrevistas realizadas no estúdio, com a participação do apresentador e dos comentaristas. Um quadro gravado às 6h mostrava entrevistas realizadas durante o café da manhã com convidados que morassem ou estivessem hospedados em Brasília. Na estreia do quadro, o convidado foi o presidente da República João Figueiredo, em uma entrevista de 11 minutos de duração. A partir de 1984, o programa começou a realizar entrevistas também em outros estados (MEMÓRIA GLOBO)<sup>32</sup>.

A proposta do programa era repercutir os fatos do dia anterior e aprofundar as notícias

31 Carlos Monforte era também o editor-chefe do telejornal, que contava ainda com Wilson Ibiapina como editor e Roberto Lopes como repórter fixo. Marcelo Netto fazia comentários sobre economia, enquanto Antônio Britto e Álvaro Pereira comentavam os assuntos e faziam entrevistas políticas.

32 MEMÓRIA GLOBO. Bom Dia Brasil. Disponível em <[http://memoriaglobo.globo.com/TVGlobo/Comunicacao/Institucional/memoriaglobo/CDA/Pop/tvg\\_cmp\\_memoriaglobov2\\_pop\\_imprimir/0,46636,237480,00.html](http://memoriaglobo.globo.com/TVGlobo/Comunicacao/Institucional/memoriaglobo/CDA/Pop/tvg_cmp_memoriaglobov2_pop_imprimir/0,46636,237480,00.html)>, Acesso em 20 de ago. 2012.

com a análise de comentaristas ou entrevistas exclusivas<sup>33</sup>. As entrevistas, aliás, foram a razão do grande prestígio que o programa acumulou nos seus primeiros anos: “em um ano de programa, foram entrevistados mais de 700 políticos, empresários e personalidades de destaque, entre elas os políticos Delfim Netto, Tancredo Neves e Ulysses Guimarães, a atriz Dina Sfat e o cineasta Neville de Almeida”<sup>34</sup>. Fernanda Mauricio da Silva (2010) contextualiza e justifica essa escolha do programa:

Desde seu início o programa aposta na entrevista como narrativa principal para a abordagem dos assuntos. Essa opção não foi aleatória, pois indicava a emergência desse formato de apresentação das notícias na história do telejornalismo brasileiro. [...] Assim como nos programas de entrevista, no Bom Dia Brasil os diálogos entre mediadores e fontes eram usados para tratar de assuntos referentes à esfera pública habermasiana, configurando um lugar legítimo na consolidação de um novo referencial para os telejornais nacionais. O Bom Dia Brasil foi o primeiro telejornal nacional a adotar essa narrativa como preferencial na construção de sua relação com a audiência. (SILVA, 2010, f. 162)

Além de ter conquistado a audiência regular entre políticos que assistiam ao telejornal na véspera de votações importantes no Congresso para se informar e reunir argumentos para discussão, o Bom Dia Brasil passou a pautar os jornais impressos, cujos pauteiros, que o assistiam, mandavam seus repórteres para entrevistar os personagens entrevistados pelo Bom Dia às 06h00 da manhã<sup>35</sup>.

Em 1996, 13 anos após a estreia, o Bom Dia Brasil foi reformulado. A mudança mais significativa foi, ao menos simbolicamente, a do seu lugar principal de ancoragem – o Bom Dia deixou de ser produzido e transmitido a partir de Brasília para firmar base no Rio de Janeiro, como os outros telejornais em rede da emissora. Com ancoragem a partir do estúdio carioca, o Bom Dia Brasil passou a ter comentaristas fixos em São Paulo e Brasília, que entravam ao vivo durante o telejornal para dar seu ponto de vista a respeito das principais manchetes: “No início da nova fase, cada estado tinha um bloco inteiro do programa, mas

33 A proposta do programa, ou a promessa que ele faz a seus telespectadores, ainda hoje, é trazer “as notícias da madrugada, a repercussão dos fatos do dia anterior no Brasil e no Mundo, com a análise de comentaristas, e a agenda de acontecimentos para o dia, além de eventuais entrevistas ao vivo. O telejornal também abre espaço para assuntos que dizem mais respeito ao dia-a-dia do cidadão brasileiro”. Página do programa no Facebook, disponível em: <<http://pt-br.facebook.com/BomDiaBrasil>>. Acesso em 20 de agosto de 2011.

34 Memória Globo. Bom Dia Brasil. Disponível em: <[http://memoriaglobo.globo.com/TVGlobo/Comunicacao/Institucional/memoriaglobo/CDA/Pop/tvg\\_cmp\\_memoriaglobov2\\_pop\\_imprimir/0,46636,237480,00.html](http://memoriaglobo.globo.com/TVGlobo/Comunicacao/Institucional/memoriaglobo/CDA/Pop/tvg_cmp_memoriaglobov2_pop_imprimir/0,46636,237480,00.html)>.

35 MONFORTE, Carlos. Carlos Monforte: depoimento. Entrevista concedida ao Projeto Memória Globo. Disponível em: <[http://memoriaglobo.globo.com/TVGlobo/Comunicacao/Institucional/memoriaglobo/CDA/Pop/tvg\\_cmp\\_memoriaglobo\\_pop\\_video/0,33213,173235,00.html](http://memoriaglobo.globo.com/TVGlobo/Comunicacao/Institucional/memoriaglobo/CDA/Pop/tvg_cmp_memoriaglobo_pop_video/0,33213,173235,00.html)>. Acesso em 25 de agosto de 2011.

logo passaram a se revezar nas entradas durante o jornal”<sup>36</sup>. Assim, o Bom Dia Brasil faz uma construção simbólica da representação do país a partir das três capitais mais importantes econômica, politicamente e culturalmente no âmbito nacional, configuração ainda hoje mantida no programa.

As vinhetas do programa marcam essa centralidade da tentativa de representação nacional de forma singular. Em suas quatro versões, o mapa do país é o elemento central de sua configuração. Na vinheta de abertura da estreia, faixas luminosas de diversas cores se movem por um espaço escuro, o iluminam e formam um mapa do Brasil de onde surge o nome do telejornal, mas o mapa é o último elemento.

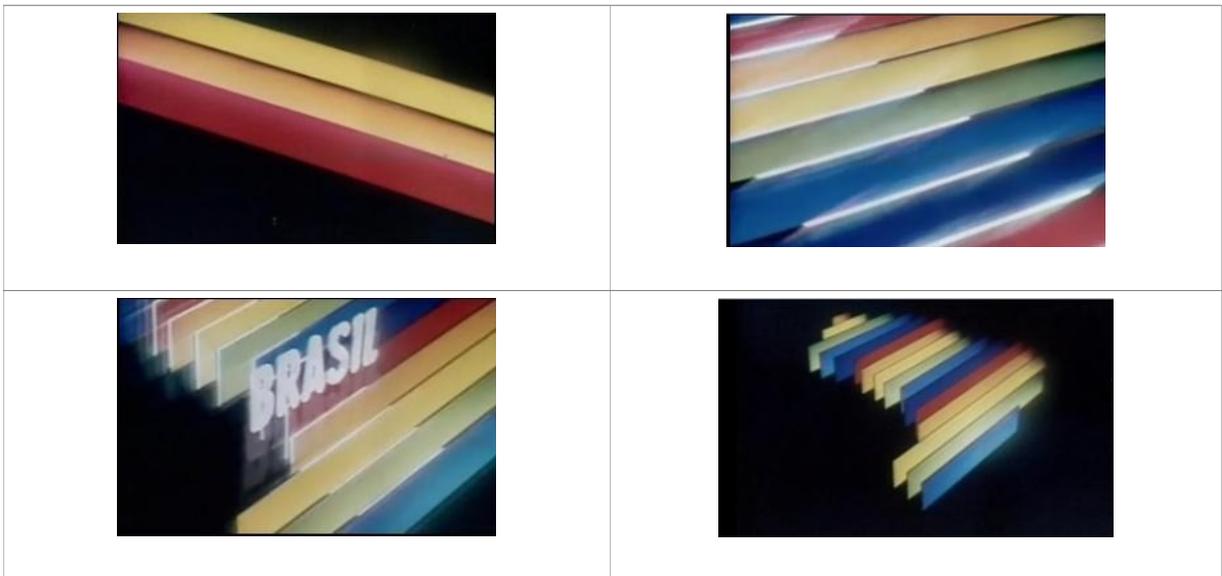


Figura 2: Sequência de imagens da abertura do Bom Dia Brasil em 1983

As faixas luminosas são um segundo elemento que permanece na configuração das vinhetas de abertura, sempre surgindo no fundo escuro, simbolizando um dia que surge contra a noite, a chegada de notícias após um longo período na escuridão sem elas, em consonância com uma concepção iluminista do jornalismo: sem a informação, o saber, tudo são trevas. Há poucas alterações na segunda e terceira versões da vinheta. As cores são mais sóbrias, o nome aparece com um outro jogo de movimento, mas o mapa continua praticamente o mesmo.

36 MEMÓRIA GLOBO. Bom Dia Brasil. Disponível em <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-237480,00.html>>, Acesso em 08 de set. 2011.

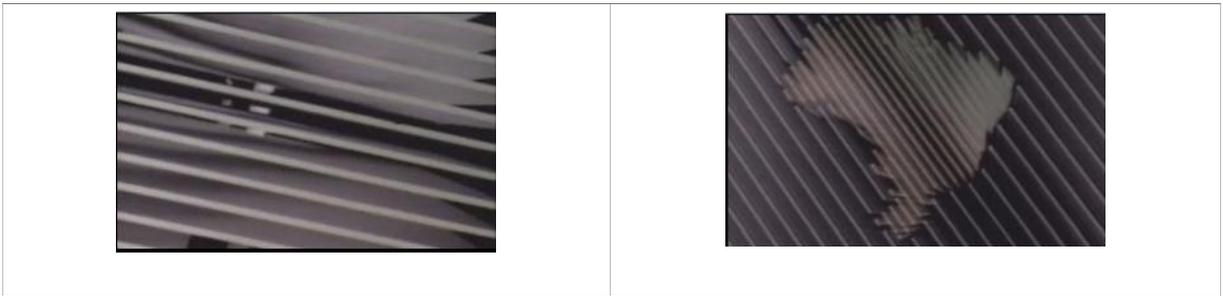


Figura 3: Sequência de imagens da abertura de 1987

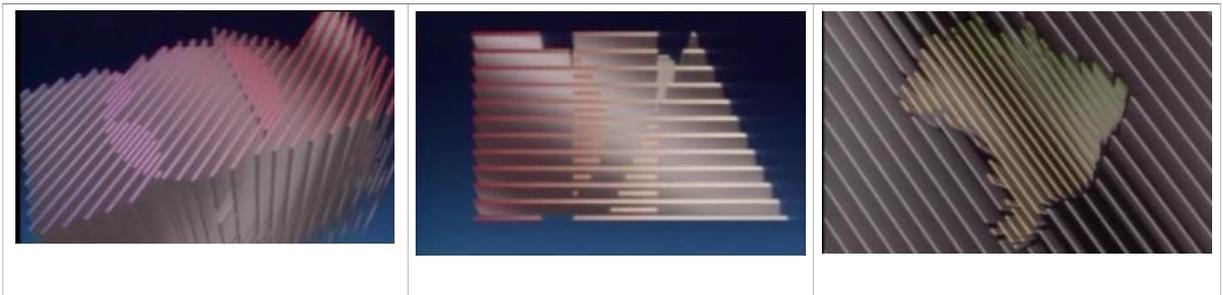


Figura 4: Sequência de imagens da abertura de 1998

Em 2007 a vinheta muda de forma mais notória, ganha contrastes de cores mais fortes, o azul e o amarelo entram para marcar dia e noite, luz e sombras. Além disso, o mapa do Brasil, que continua central, é agora enquadrado a partir de um globo que, enquanto gira – num movimento que representa a rotação do planeta –, nos revela um sol que nasce e ilumina o nosso território.

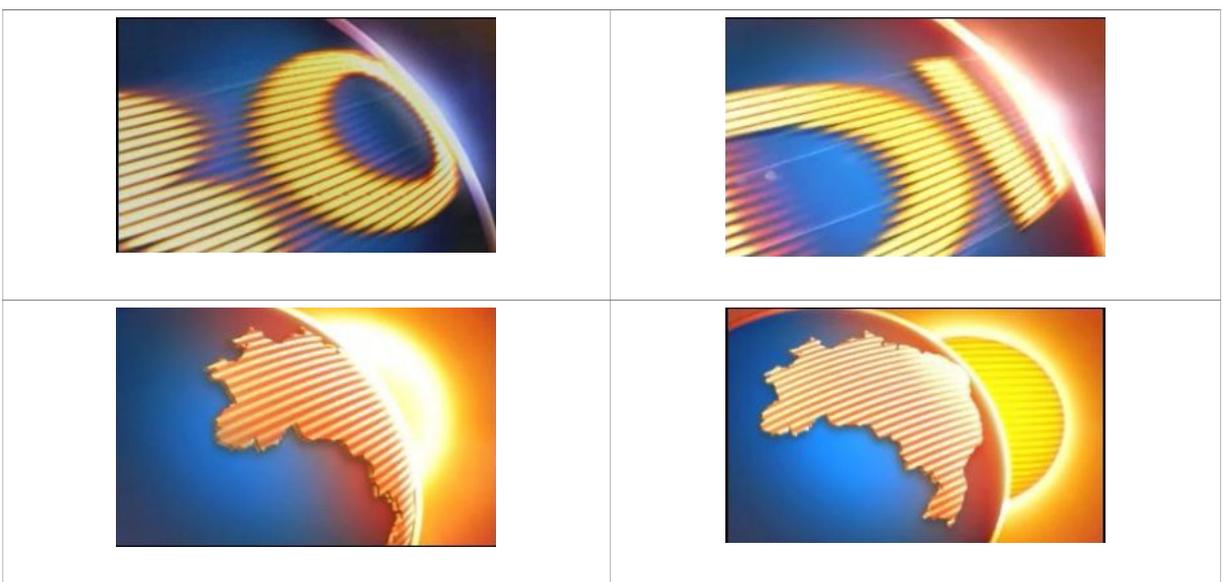


Figura 5: Sequência de imagens da abertura de 2007

Embora as mudanças da vinheta não sejam significativas nesse sentido, a mudança de

ancoragem e configuração de apresentação do telejornal ao longo do tempo ajudam a revelar uma mudança editorial e da própria concepção de unidade nacional e de política. Se antes o país era representado a partir do seu centro político/governamental, em uma concepção conservadora de política partidária e governamental, centralizada, hoje o país é representado a partir das três capitais que centralizam o poderio político, econômico e cultural do país. Certamente, o desenvolvimento técnico das possibilidades de transmissão ao vivo e simultaneamente facilitou o surgimento dessa nova configuração que, embora seja ainda limitada, constrói para o programa um lugar de maior representação do território nacional, ainda que simbolicamente.

### **Um cenário em torno de uma tela**

Além das mudanças de vinhetas, as mudanças de cenário são significativas na configuração do programa. Ao relatar as mudanças e trocas de cenário do Bom Dia Brasil, o site memória Globo destaca, sobretudo, o modo como ele materializa decisões editoriais no telejornal. A composição atual, que integra sala de estar e bancada de apresentação, por exemplo, é descrita na relação com uma maior descontração e comunicação entre os mediadores do BDB e com maiores possibilidade de enquadramento e movimentos de câmera pelo cenário. Ao mesmo tempo em que essas configurações cênicas são apresentadas de forma quase íntima com expressões como 'cantinho de bate-papo', reforçando uma postura de proximidade com o telespectador, as mudanças, especialmente a existência da sala de estar, são justificadas como criadoras de um ambiente propício para “a discussão e a análise das notícias de economia e segurança pública”<sup>37</sup>, temas basilares no discurso legitimador do jornalismo enquanto instituição fundamental para a democracia. A chegada da sala de estar ao cenário do BDB marca o movimento de descontração do programa e passagem de um telejornal essencialmente político para um telejornal mais próximo de uma revista diária, com maior interação entre os apresentadores e seus interlocutores e com um maior número de matérias variadas e de comportamento, mas revela, sobretudo, a tentativa de equilibrar-se entre a bancada e a sala de estar, os temas legitimados pelo chamado jornalismo sério e as matérias de comportamento, como destaca Fernanda Silva

O uso do cenário, articulado com esferas de jornalismo e entretenimento, demonstra uma característica da faixa horária que o Bom Dia Brasil ocupa na

---

37 <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-237480,00.html>

grade de programação, que cada vez mais tem sido composta por revistas eletrônicas que trazem informação e debate ao lado de receitas de culinária e *reality shows*. O Bom Dia Brasil, para firmar-se na grade de programação, legitima-se recorrendo aos temas vinculados ao jornalismo sério, mas também efetua sua flexibilidade, incorporando as propriedades da faixa de programação. (SILVA, 2010, f.156)

Em sua versão mais recente, de setembro de 2011, o cenário do BDB tem como grande destaque um telão colocado em seu centro, exatamente entre a sala de estar e a bancada, dando suporte aos dois ambientes cênicos. O circuito em semicírculo composto por bancada → telão → sala de estar permite que o telão esteja sempre como parte da cena, ele é o centro e sugere que o BDB se orienta para fora, para os outros espaços além dele já que não só os outros estúdios aparecem a partir da tela, mas também os links ao vivo e as matérias que compõem a edição. É o mundo que lhe chega e não o contrário.



Figura 6: Disposição do telão no cenário atual do Bom Dia Brasil. Setembro de 2011

Em qualquer dos dois ambientes, o telão funciona como uma janela entre o estúdio e o que está fora dele e é essencial também para a composição da representação territorial do programa. A presença de outros mediadores no telão é constante e ajuda a construir a estratégia que marca o desenvolvimento do texto verbal e a sequência de notícias no Bom Dia Brasil – uma conversa encadeada que dá sentido à construção de blocos e à passagem entre assuntos.

Assim, durante a conversa que estabelecem no decorrer do programa, os mediadores vão encadeando um assunto no outro através de expressões que os aproximem, como em uma conversa cotidiana em que um assunto lembra outro a partir de uma palavra simplesmente, ainda que os assuntos não sejam próximos no sentido jornalístico tradicional, de divisão de temas por editorias. Isso torna possível passarmos de uma notícia sobre as explosões de bueiros no Rio de Janeiro para o comentário sobre a crise econômica em Portugal com a simples frase “E dos bueiros no Rio de Janeiro para o buraco em que se encontra Portugal” na edição de 06 de julho de 2011, ou ainda para o resultado dos exames da OAB – após uma matéria que retoma o histórico de explosões no Rio de Janeiro e a entrada ao vivo de uma repórter de Belo Horizonte, onde um outro bueiro explodiu, Renato Machado exclama: “E quem defende os brasileiros? E a julgar pelo empenho dos candidatos a advogado, hum!” na edição de 07 de julho de 2011. Como exemplo desse modo de encadeamento, vamos observar a sequência de notícias do dia 06 de julho de 2011, a seguir.

### **Uma coisa chama outra**

A primeira matéria do dia é sobre existência de vagas para empregos com carteira assinada no país. Renato Machado e Renata Vasconcelos chamam Carla Vilhena para anunciar a notícia de São Paulo.

<b>Renato Machado</b>	<i>O Bom Dia hoje começa com boas notícias para quem procura emprego: há vagas.</i>
<b>Renata Vasconcelos</b>	<i>E com carteira assinada, Renato. Vamos falar com a Carla Vilhena lá em São Paulo, Renato. Carla, conta pra gente aí, quais são os setores que estão contratando.</i>
<b>Carla Vilhena</b>	<i>Conto, sim, Renata, é o setor de serviços (...)</i>

Após a exibição da matéria os três apresentadores retomam a conversa em uma interação bancada/telão e Carla Vilhena acrescenta à discussão o dado de que o número de trabalhadores com carteira assinada cresceu no país, mas 52% da população ainda está na informalidade.

<b>Carla Vilhena</b>	<i>O número de brasileiros com carteira assinada no setor privado aumentou 6 pontos percentuais em dez anos. Hoje 48% dos</i>
----------------------	---

	<i>trabalhadores do país tem carteira assinada. É uma boa notícia, né, Renata, mas mostra que ainda há muita gente, 52% dos trabalhadores, na informalidade.</i>
<b>Renata Vasconcelos</b>	<i>Mais da metade da população brasileira. E a gente sabe, né, Carla? Menos burocracia, menos impostos na folha de pagamento e mais investimento e capacitação profissional ajudariam aí a melhorar esse quadro.</i>

A interação estabelecida aqui tem, sobretudo, a função de encerrar a discussão sobre o tema acrescentando dados à matéria exibida. A fala seguinte, de Renato Machado introduz um novo assunto sem relação com o primeiro, mas enquadrado na cabeça da matéria a partir do comentário de Renata Vasconcelos sobre a burocracia e os impostos que atrapalham a contratação no Brasil, um “problema” para o país.

<b>Renato Machado</b>	<i>Na China, o problema é a chuva. Hoje uma forte tempestade causou um deslizamento de terra no noroeste do país (...).</i>
-----------------------	---

A nota coberta sobre as chuvas no país asiático dá início a uma pequena sequência de notícias relacionadas ao tempo que se encerra com a previsão meteorológica para aquele dia. São três notícias relacionadas ao tempo, no total – chuvas na China, o prejuízo causado por geadas no Brasil e previsão do tempo com resposta de perguntas de telespectadores. Mas embora elas não tenham nenhuma relação com a questão das contratações com carteira assinada, qualificar as chuvas como um problema permite criar uma ligação com a questão anterior, se no Brasil o problema se materializa em burocracia e impostos, na China ele se traduz em chuva. A relação construída entre os dois temas não funciona do ponto de vista de construção da informação para além dessa construção sutil de enquadramento, mas é fundamental no encadeamento da conversa, na sequência construída pelo texto do programa.

A mesma estratégia de encadeamento é usada ao final do bloco com as 3 notícias sobre o tempo: após responder às perguntas de três telespectadores sobre o tempo em suas cidades, Eliana Marques convida o público a também enviar suas questões através do site do programa; na introdução da matéria seguinte, sobre um esquema de fraudes descoberto pelo Tribunal de Contas da União em hospitais, a cabeça feita por Renato Machado recorre à interação que o telejornal mantém com seus telespectadores como gancho de ligação com a previsão do tempo.

<b>Renato Machado</b>	<i>A gente recebe muitas mensagens em nossa página na internet sobre o descalabro em hospitais públicos. São queixas de que falta tudo. Nossos telespectadores se perguntam, pra onde vai o dinheiro? O Tribunal de Contas da União descobriu um esquema de fraudes, quem tem os detalhes é a Zileide Silva. Zileide, os recursos eram desviados para pacientes que já morreram?</i>
<b>Zileide Silva</b>	<i>Olha, parece piada, viu, Renato, mas uma piada de péssimo gosto. Porque vendo imagens, o caos na saúde pública, é inacreditável que isso aconteça. É irresponsabilidade. E é muito dinheiro: mais de 14 milhões de reais foram gastos com pacientes que já morreram.</i>

Além da função de ligação entre os dois assuntos, o comentário sobre o site funciona como forma de reafirmar o compromisso do Bom Dia Brasil com o seu público que se pergunta sobre o destino do dinheiro dos impostos que não estão sendo gastos em saúde, por exemplo, já que a situação dos hospitais é “um descalabro”; o Bom Dia Brasil sabe desse interesse e tem os detalhes da fraude descoberta pelo TCU. Uma característica interessante da matéria exibida a seguir é que ela própria faz a ligação entre duas questões diferentes e é responsável pela transição de assuntos na interação entre Renato Machado, Renata Vasconcelos e Zileide Silva – embora comece dando detalhes sobre a fraude que desviava dinheiro de hospitais com o pagamento de tratamentos públicos para pessoas mortas, a matéria acaba informando sobre o adiamento da votação no Congresso sobre a emenda constitucional que dispõe sobre os controles de gastos dos estados com saúde.

<b>OFF Mariana Franceschini</b>	<i>O Tribunal de Contas da União determinou que o Ministério da Saúde melhore o sistema de controle para evitar irregularidades nos dados. Em nota o Ministério diz que já está fazendo isso e afirma que considera inaceitável o desvio de recursos públicos. Que o dinheiro na saúde nem sempre é gasto como deveria, disse o Congresso já sabe. A Constituição define quanto cada estado deve destinar para saúde, mas uma lei deve dizer exatamente como gastar o dinheiro para evitar que os recursos sejam usados assim, de qualquer jeito. O congresso prometeu resolver esse assunto, mas adiou de novo a votação.</i>
---	--

É interessante notar que a cabeça feita por uma conversa entre Renato Machado e Zileide Silva não adianta o assunto da implementação da emenda, mas é esse o assunto comentado na notapé feita por Zileide e Renata, que já não mencionam a questão da fraude.

<b>Zileide Silva</b>	<i>A emenda 29 que diz que os estados devem gastar pelo menos 12% das receitas em saúde foi votada há 11 anos e até hoje não foi regulamentada. Sem essa regulamentação, Renata, fica a critério dos estados definir o que são gastos com saúde.</i>
<b>Renata Vasconcelos</b>	<i>Aliás, ô emenda polêmica, hein, Zileide! Está há um tempão pra ser votada no Congresso. União, estados, ninguém quer ter que gastar mais com saúde. E segue a novela dos bueiros voadores no Rio de Janeiro (...)</i>

Esse movimento de passagem de assuntos dentro de uma matéria constrói uma continuidade narrativa que liga assuntos e dá sentido a acontecimentos diferentes a partir de um contexto que não é exatamente o contexto referente à continuação de um caso específico, mas à relação desse acontecimento com outros que o cercam e com os quais ele se relaciona.

A fraude descoberta pelo TCU e a votação da emenda constitucional são episódios diferentes, mas enquadrados aqui a partir de uma mesma narrativa sobre os problemas da saúde pública no Brasil. Na edição de 03 de julho de 2012, o Bom Dia Brasil usa a mesma estratégia de juntar dois acontecimentos diferentes em uma mesma matéria e enquadrá-los a partir de um contexto mais geral – a turbina de uma avião que pegou fogo e a viagem de um grupo de adolescentes cancelada pela empresa de turismo são noticiadas a partir do lugar dos acontecimentos, o maior aeroporto do país. Contudo, a construção da matéria recorre, de modo sutil, à grande narrativa sobre o caos no sistema aeroviário do país. Palavras como “descaso”, “desrespeito”, “pânico”, ainda que usadas em uma relação direta com os fatos, classificados como “sustos” ajudam a reforçar essa grande narrativa. Essa matéria, ao contrário da descrita anteriormente, é já anunciada como referente aos dois acontecimentos, que são retomados conjuntamente na notapé. Juntar os acontecimentos aumenta a força da construção sobre o caos.

Voltando à sequência de notícias do dia 06 de julho de 2011, há ainda cinco assuntos abordados no primeiro bloco: a explosão de um bueiro em uma rua do Rio de Janeiro; a queda da classificação de Portugal por agências estrangeiras; a queda do dólar e suas consequências para a economia brasileira; obras suspeitas de superfaturamento no Ministério dos Transportes; e a fusão entre os grupos *Pão de Açúcar* e *Carrefour*. A matéria sobre a explosão de bueiros marca a passagem da bancada para a sala de estar – a cabeça da matéria é apresentada ainda da bancada, mas a notapé é feita na sala de estar onde já se encontra a comentarista de economia Miriam Leitão.

Embora a sala de estar tenha sido incorporada ao cenário em um momento em que a promessa era descontraír o noticiário articulando esferas do jornalismo e do entretenimento, é exatamente no momento em entram os comentários de política e economia, que o configuravam em seu início como um telejornal mais duro, que o Bom Dia Brasil recorre à sala de estar. Essa situação é apenas aparentemente contraditória se pensarmos que é a descontração do ambiente e o tipo de interação estabelecida que flexibiliza a abordagem dos temas. Como argumenta Fernanda Mauricio da Silva:

Desde seu surgimento em 1983, a vocação principal do Bom Dia Brasil era a abordagem de política e economia, o que ainda se mantém como se pode ver na presença diária de Miriam Leitão e Alexandre Garcia como comentaristas dessas esferas. No entanto, foi a partir de 1996, com Renato Machado, que o programa passou a se estruturar em dois cenários e colocar mais ênfase em cultura e esportes. Os deslocamentos dos mediadores pelo estúdio e a mudança do lugar de apresentação de notícias demonstra que o telejornal já não pretende fazer distinção rígida entre os temas vinculados ao jornalismo dominante e área de lazer. Assim, esporte e economia são apresentados a partir do mesmo lugar: a sala de visitas (SILVA, 2010, f. 155-156).

O ambiente da sala de estar é fundamental para que a interação estabelecida entre os mediadores seja coerente com a conversa construída durante o bloco e para que a entrada de Miriam Leitão não represente uma quebra dessa continuidade. É a proximidade possível naquele ambiente que conduz a entrada da comentarista na construção da conversa cotidiana estabelecida.

<b>Renata Vasconcelos</b>	<i>E agora a gente vai do assunto bueiro para o buraco em que está Portugal. Dizem as agências que avaliam o risco nas economias internacionais. Miriam Leitão, Portugal é a bola da vez?"</i>
<b>Miriam Leitão</b>	<i>Pois é, Renata, você lembra que há uma semana atrás, duas semanas atrás eu disse assim que o Brasil tinha sido promovido, mas tinha um absurdo porque Portugal tava [sic] na frente do Brasil pela classificação das agências e obviamente Portugal tava [sic] numa situação pior. Pois ontem as agências de risco derrubaram 4 degraus assim, Portugal, é que normalmente eles vão reduzindo aos poucos, ontem eles derrubaram e era um investimento ainda considerado bom para investimento e caiu para um nível que eles chamam de junk, ou seja, lixo.</i>

A passagem feita por Renata Vasconcelos da notícia sobre explosões de bueiros para o comentário econômico de Miriam Leitão é nos moldes das passagens anteriores – não há uma relação entre assuntos, mas uma associação de palavras, uma quase piada sobre a passagem

que poderia ser brusca não fosse o fato de que ali se trata de uma conversa encadeada.

O comentário de Miriam começa retomando uma conversa naquele mesmo espaço, sobre o mesmo assunto, em um momento anterior: “(...) você lembra que há uma semana atrás, duas semanas atrás, eu disse assim que o Brasil tinha sido promovido, mas tinha um absurdo porque Portugal tava [sic] na frente do Brasil pela classificação das agências e obviamente Portugal tava [sic] numa situação pior. Pois ontem (...)”. Há uma característica de conversa retomada também no comentário sobre a fusão entre os grupos *Carrefour* e *Pão de Açúcar* no final da participação da comentarista naquela edição. Renata Vasconcelos pergunta, deixando clara a característica de acompanhamento do assunto: “(...) como é que está outra novela, que é a novela da fusão do *Carrefour* com o *Grupo Pão de Açúcar* [...] o *BNDES* ficou numa situação desconfortável, não foi?”.

A fusão dos grupos havia sido tema do comentário de Miriam Leitão na edição anterior, de 05 de julho. Na ocasião, a comentarista destacara a briga de sócios que se configurava e o problema que isso criava para a entrada do *BNDES* como financiador do acordo. É desse ponto que a conversa recomeça.

<b>Miriam Leitão</b>	<i>Ontem teve esse episódio, isso que está rolando desde a semana passada; ontem o presidente do grupo Casino, da França, Jean-Charles, deu entrevistas a quatro jornais, entrevistas exclusivas. E eu conversei com o presidente do grupo Pão de Açúcar, Abílio Diniz(...). De um lado o grupo francês acusa o brasileiro de expropriação, de outro o brasileiro faz críticas ao sócio francês. O mais importante aqui é o seguinte, os sócios podem brigar à hora que quiser [sic], o que não pode é o BNDES entrar numa briga, numa bola dividida dessas. O que o BNDES tem que olhar é o seguinte: não entrar na bola dividida enquanto eles não se pacificarem.</i>
----------------------	--

A conversa que se desenvolve aqui tem como característica principal o acompanhamento de um assunto, a introdução de novas informações às quais Miriam Leitão tem acesso pelo seu status e credibilidade, pelo seu acesso e prestígio em relação às fontes, pela sua posição de especialista. É a sua trajetória que a habilita também para encerrar o assunto com uma opinião taxativa: “O que o *BNDES* tem que olhar é o seguinte (...)”.

No período de amostra que coletamos em 2011 – entre 02 e 15 de julho –, a questão do *BNDES* é retomada sete dias depois, em 13 de julho, também a partir da presença de Miriam Leitão, quando tem, finalmente, um desfecho. Novamente, o lugar de especialista é solicitado

e Miriam retoma as questões-chave do caso para encerrar seu comentário, novamente, com uma posição de autoridade em relação ao assunto.

<b>Renato Machado</b>	<i>Aqui no Brasil, Miriam, o BNDES anunciou que desistiu de participar da fusão do Pão de Açúcar com o Carrefour. (...) Miriam, essa solução, foi a melhor?</i>
<b>Miriam Leitão</b>	<i>Foi melhor assim, porque não teve dinheiro público. A proposta inicial que o governo defendeu com unhas e dentes – colocou dois ministros para defender e a nota do BNDES dizia que todo mundo ganhava, na verdade, era o BNDES entrando de sócio, ou seja, colocando dinheiro para essa operação, que, na verdade, fazia com que o Pão de Açúcar fosse um pedacinho só do Carrefour. Não resolvia nada, aqueles argumentos do governo foram derrubados, e quem derrubou? A opinião pública. Todo mundo ficou contra, ninguém se deixou enganar por esses argumentos que o governo usou, que o BNDES usou e que o próprio Pão de Açúcar usou para defender a proposta. Aí quando o Casino disse não quero, não aceito – já o vinha dizendo antes – aí se encontrou a porta de saída e que bom que o governo encontrou a porta de saída dessa operação. Não deveria mesmo estar lá.</i>

### **Sem perder o fio da meada**

O processo de acompanhamento da questão do *BNDES* não é um caso isolado. É muito comum ver os assuntos voltarem à pauta no Bom Dia Brasil com suítes que trazem novas informações, novos acontecimentos relacionados ou comentários e análises. Durante os dois períodos de amostra coletada 02 a 15 de julho de 2011 e 02 a 13 de julho de 2012, alguns casos emblemáticos são recorrentes: as explosões de bueiros no Rio de Janeiro, a acusação de estupro sobre diretor do *FMI* Dominique Strauss-Khan, o caso de fusão entre *Carrefour* e *Pão de Açúcar*, a crise econômica em Portugal em 2011; as denúncias de corrupção envolvendo o bicheiro Carlinhos Cachoeira, o escândalo de escutas clandestinas feitas por tabloides ingleses, a manipulação de taxas pelo banco *Barclays* na Inglaterra em 2012, para citar alguns exemplos.

A conversa encadeada à qual os mediadores recorrem para dar unidade ao telejornal, além de ligar temas dentro de um mesmo bloco, suavizando a passagem entre eles, deixa espaço também para a retomada de assuntos, porque é próprio da conversa entre interlocutores que se veem com frequência retomar velhas questões inconclusas. É, também, próprio da função social que o jornalismo reclama para si acompanhar o andamento das

questões importantes para a sociedade. Para Fernanda Mauricio da Silva, o Bom Dia Brasil “se apresenta à audiência como se fosse uma longa conversação entre todos os mediadores. Esse efeito se verifica pela forma como os assuntos são encadeados e pelas relações estabelecidas entre os participantes” (SILVA, 2010, f. 157). O sentido de continuidade é construído no Bom Dia Brasil, sobretudo, a partir da conversa cotidiana que configura o texto do programa, seja pela longa narrativa de fatos encadeados em destaque no dia - ainda que o encadeamento seja feito apenas por associação de palavras –, seja pela recorrência dos assuntos retomados em suítes.

O telejornal matinal da TV Globo criou uma forma específica de direcionar-se à audiência, envolvendo-a na interação dos mediadores, de modo que o telespectador sintasse instruído com as avaliações ali estabelecidas. (SILVA, 2010, p. 169)

Vejamos o caso das explosões em bueiros. No dia 05 de julho de 2011, primeira terça-feira da nossa amostra, a chamada de Renato Machado para a matéria sobre a explosão de quatro bueiros no dia anterior, 04 de julho de 2011, faz um breve histórico do caso.

<b>Renato Machado</b>	<i>As ruas do Rio de Janeiro tiveram [sic] uma rotina inacreditável. Os motoristas passaram a dirigir em zig-zag evitando os bueiros, de um tempo pra cá, toda hora tem explosão. Aconteceu de novo ontem, foram quatro de uma só vez.</i>
<b>Renata Vasconcelos</b>	<i>Três pessoas ficaram feridas.</i>
<b>Passagem Maria Paula Carvalho</b>	<i>A Prefeitura do Rio informou que vai multar a Light por danos ao patrimônio e obstrução de via pública. O Ministério Público estadual já entrou com uma ação judicial contra a empresa. Nas últimas duas semanas foram registrados cinco acidentes em quatro bairros envolvendo bueiros da companhia fornecedora de energia elétrica do Rio.</i>
<b>OFF Maria Paula Carvalho</b>	<i>A população está assustada com o histórico de acidentes.</i>
<b>Renata Vasconcelos</b>	<i>Ou seja, tá [sic] perigoso ir e vir. E não é só aqui no Rio de Janeiro não, aconteceu ontem em Belo Horizonte, um bueiro explodiu no centro da capital mineira. Cristiane Leite, duas pessoas ficaram feridas, imagina só, uma delas uma criança.</i>
<b>Cristiane Leite</b>	<i>Isso mesmo, Renata, uma caixa de energia elétrica explodiu e as</i>

<b>link ao vivo</b>	<i>fagulhas e estilhaços atingiram um homem de 29 anos e uma criança de três que passavam pela calçada no centro da cidade. (...)</i>
---------------------	---

No dia seguinte, 06 de julho de 2011, o assunto é retomado a partir de uma nova explosão, mas o tratamento do caso não é episódico, ele recorre à trajetória da notícia dentro do próprio telejornal. A questão da multa que a prefeitura prometeu cobrar no dia anterior, anunciada na passagem da repórter, torna-se o assunto da notapé feita para a notícia.

<b>Renata Vasconcelos</b>	<i>A partir de hoje, toda vez que um bueiro explodir e causar algum tipo de dano a patrimônio particular ou público, a Light, empresa de energia do Rio de Janeiro, vai ser obrigada a pagar multa de cem mil reais. O acordo foi fechado ontem entre a empresa e o ministério público.</i>
<b>Renato Machado</b>	<i>A Aneel, empresa, informou que vai aumentar a fiscalização para que não aconteçam novos acidentes. A Light afirmou que vai antecipar o cronograma de modernização da rede subterrânea.</i>

Retomando a promessa da multa com um anúncio de que ela começa a valer a partir do dia daquela edição, o Bom Dia Brasil dá sequência à narrativa que constrói para o caso, reforçando a sua posição de vigilância. O tratamento dessa questão não é episódico, mas recorre à trajetória da notícia dentro do próprio telejornal. Ainda que no contexto de uma única edição, essa matéria do bueiro apareça deslocada na relação com o que vem antes e depois – na do dia 06 de julho de 2011, por exemplo, o caso de desvio de verbas da saúde e a votação da emenda que regulamenta com gastos com essa rubrica antes e a crise econômica em Portugal depois – ela se constrói na relação com um arco narrativo maior, que atravessa edições, mas mantém sua coerência e o desenvolvimento da história.

Alguns casos voltam à pauta em um movimento de afirmação da existência de um problema, da necessidade de prestar atenção em determinados assuntos. No segundo período tomado como amostra para essa análise, entre 02 e 13 de julho de 2012, os casos de três crianças sequestradas chamam atenção, especialmente pela relação entre os casos construída nas notícias. Em 03 de julho de 2012, o sequestro do menino Pedro Paulo, no Maranhão, é enquadrado a partir da questão do desaparecimento de crianças e das ações que facilitam o trabalho de busca feito pela polícia e aumentam suas chances de sucesso. Nesse quadro é possível lembrar o caso do sequestro da menina Brenda Gabriela, ocorrido no mês anterior e resolvido satisfatoriamente.

<b>Alex Barbosa Passagem</b>	<i>A Associação Brasileira de Busca e Defesa a Crianças Desaparecidas estima que, no Brasil, 50 mil crianças desapareçam anualmente. Ainda de acordo com a associação, apenas 25% dos casos são resolvidos. Para a polícia, a velocidade com que a família avisa às autoridades sobre o desaparecimento pode fazer toda diferença.</i>
<b>Alex Barbosa OFF</b>	<i>(...) No mês passado, a menina Brenda Gabriela, de 4 anos, desapareceu durante um culto religioso em São Paulo. A família procurou a polícia e divulgou fotos da criança - que foi reconhecida nas mãos de um carroceiro duas semanas depois. O sequestrador foi identificado e preso.</i>

Dentre os enquadramentos possíveis para a questão do sequestro, discuti-la do ponto de vista das ações necessárias para facilitar as buscas permite a elaboração de um contexto que retoma a história de Brenda e posiciona o caso do menino Pedro Paulo na relação com uma conversa já estabelecida<sup>38</sup> no telejornal. Essa relação com assuntos já pautados no período aparece também no caso do tombamento de grandes veículos nas vias paulistanas. Na edição de 05 de julho de 2011, Renata Vasconcelos anuncia:

<b>Renata Vasconcelos</b>	<i>Aconteceu de novo, um outro acidente envolvendo uma carreta das grandes em São Paulo (...)</i>
---------------------------	---

e Carla Vilhena confirma a recorrência.

<b>Carla Vilhena</b>	<i>É, bom, quase todo dia, Renata, tem acidente com algum tipo de tamanho de carreta[sic], viu. Dessa vez, uma das grandes tombou na alça de acesso de uma das pontes da Marginal Tietê. O veículo tinha sido roubado e o motorista era mantido refém. Quem tem todos os detalhes é a repórter Natália Liberty que sobrevoa o local a bordo do Globocop, Natália.</i>
----------------------	---

Aqui também, a retomada do caso de uma carreta que havia tombado no sábado, dia 02 de julho e que levaria ainda alguns dias para ser removida não só enquadra a notícia, mas também aparece como condição de existência dela naquele contexto – ao afirmar que isso é uma coisa corriqueira, que todos os dias acontecem acidentes como aquele, Carla Vilhena

<sup>38</sup> Vale destacar que no período em que a reportagem foi ao ar a Rede Globo mantinha uma campanha pela busca de crianças desaparecidas na novela das 18h00. Essa campanha consistia, sobretudo, na discussão do problema e de ações preventivas a partir da história de um personagem sequestrado quando criança e da ONG criada por sua mãe biológica para apoiar outros pais; além da divulgação de fotos de crianças desaparecidas no final de cada capítulo.

esclarece o que parece ser o valor notícia do acontecimento naquele contexto – o fato de relacionar-se com uma pauta do Bom Dia Brasil ainda sem desfecho. Ao declarar “aconteceu de novo”, Renata Vasconcelos introduz o assunto a partir do seu aspecto de recorrência e não pela notícia do roubo, que o diferenciaria do enquadramento já existente.

Além do aspecto de recorrência, as duas matérias sobre tombamento se caracterizam por estarem associadas a um problema que afeta os cidadãos paulistanos exatamente no horário em que o Bom Dia Brasil vai ao ar, o horário de rush nas vias da capital. A entrada ao vivo da repórter reforça o modo de construção da atualidade no Bom Dia Brasil. Na edição de 01 de julho de 2011, uma sexta-feira, o comentarista de esporte Luis Ernesto Lacombe entra ao vivo como repórter de cima da megarrampa<sup>39</sup> montada em São Paulo para a competição que aconteceria nos dias 02 e 03 de julho. Lacombe é chamado por Renato Machado.

<b>Renato Machado</b>	<i>E o Lacombe hoje ainda não apareceu aqui no estúdio, está nas alturas, em São Paulo, nós vamos falar com ele: Lacombe, você vai ficar aí nas alturas? Você está onde exatamente?</i>
<b>Ernesto Lacombe</b>	<i>Eu estou no Sambódromo do Anhembi aqui em São Paulo, no alto da megarrampa, Renato, e não tem a menor condição de eu sair daqui porque pra sair daqui, olha só a altura da descida. A megarrampa é a modalidade mais nova do skate e também a mais radical. Infelizmente a essa hora o pessoal não pode descer porque olha só, a pista ainda tem muito sereno da madrugada, ainda está secando (a câmera é conduzida para a cobertura da rampa), então só mais tarde é que ela vai estar liberada para os treinos de hoje [...]. O pessoal gravou imagens de ontem, vamos dar uma olhadinha nas imagens de ontem, a gente tem imagens, vamos dar uma olhadinha aí nas imagens.</i>

Exibido em um horário frio para a produção jornalística, o Bom Dia Brasil recorre à construção de atualidade através de um discurso pelo acompanhamento da notícia, pela presença em vários pontos territoriais simultaneamente e pela frequência de entradas ao vivo de repórteres. No destaque acima, por exemplo, a entrada da megarrampa se justifica no sentido de presentificação do momento, ao destacar que ainda há “sereno da madrugada”, Lacombe reafirma a atualidade construída pela partilha do momento de exibição, pelo ao vivo. Assim, o telejornal compensa a falta de furos jornalísticos e notícias quentes se fazendo presente no cotidiano do seu público, seja pela construção da conversa que aproxima os telespectadores, seja pela proximidade territorial, seja pela afirmação de simultaneidade

<sup>39</sup> A megarrampa é uma plataforma com aproximadamente 100 metros de extensão e 30 metros de altura para prática de esportes radicais, mais especificamente Skate e BMX.

específica do ao vivo.

A construção desse espaço partilhado no tempo, principalmente pelos quatro apresentadores e correspondentes internacionais, além de materializar o poderio técnico e econômico da emissora, que faz uma transmissão simultânea a partir de quatro pontos distintos do território nacional, possibilita um sentido de tempo presente em que se percebe a relação entre aspectos temporais e espaciais. Para Carlos Eduardo Franciscato (2005), a simultaneidade é um dos componentes da atualidade jornalística “porque estabelece uma relação simultânea complexa entre ações e situações, não apenas dependentes de estarem ocorrendo no mesmo momento, mas de desenvolverem relações entre si que extrapolam o único fator temporal.” (FRANCISCATO, 2005, p.132) A simultaneidade junta narrativas espalhadas, fragmentadas no espaço do território nacional,

[...] a simultaneidade no telejornalismo está articulada tanto a uma noção de identidade que o jornalismo constrói cotidianamente e que é parte do seu papel de construção de um sentido sociocultural de atualidade quanto ao seu papel de contribuir para o estabelecimento de práticas socioculturais com certo grau de unidade que ocorram simultaneamente em diferentes locais dentro de um mesmo espaço territorial. (FRANCISCATO, 2005, p.133).

A vinculação construída entre as esferas da informação e do lazer representam, de certa forma, o tempo matinal dos seus telespectadores, fragmentado entre o café da manhã em casa, com a família, e o início do dia de trabalho. O Bom Dia Brasil se constrói como uma longa conversa informativa, que apresenta pontos de vista especializados aos seu telespectador, que não é exatamente convidado a participar do diálogo, mas a partilhá-lo enquanto ouvinte. O Bom Dia Brasil se endereça para o seu público, sobretudo, construindo para si um lugar de debatedor qualificado dos assuntos de interesse para o dia que se inicia numa relação com os ideais clássicos do jornalismo ligado a uma esfera de debate público e enquanto provedor de conhecimento para o dia de trabalho do cidadão, vigilante. As conversas que se seguem no Bom Dia Brasil se estabelecem no sentido de desenvolvimento de uma conversa cotidiana que se segue, em que um assunto puxa outro e as sequências se encadeiam a partir de associações geralmente muito simples. Em outro sentido, há conversas que se desenvolvem durante semanas, e os marcadores conversacionais são importantes nesse processo de dar unidade aos fragmentos do assunto. Mais do que a simples retomada repetitiva de um caso ou tema, as suítes do Bom Dia Brasil ajudam a construir um sentido de profundidade e continuidade de apuração em relação à notícia, de vigilância.

### 3.2. JORNAL HOJE

---

Jornais como o World, que buscavam um público amplo e geral respondiam à experiência de mudança, às percepções e às aspirações dos habitantes urbanos. Isso significava, na verdade, uma ampliação da função de 'entretenimento' no jornal, mas também representava a expansão daquilo que recentemente tem sido chamado 'jornal multiuso', em lugar do jornal informativo – o jornal diário como um compêndio de dicas para a sobrevivência urbana.

SCHUDSON, 2010

No ar desde abril de 1971, o Jornal Hoje estreou como um telejornal local no Rio de Janeiro<sup>40</sup> voltado, sobretudo, para o público feminino. Em 03 de junho de 1974, o Jornal Hoje passou a ser transmitido nacionalmente com participação das praças de Belo Horizonte, Brasília, São Paulo e Recife. Tendo sido criado para compor o cardápio diário de notícias da emissora com o Jornal Nacional, o Jornal Hoje apostava, desde o início, em um tom mais leve para o noticiário da hora do almoço. Segundo dados da própria Rede Globo, o programa começou com “formato de revista eletrônica, combinando o noticiário – ancorado principalmente nos acontecimentos da manhã – a uma grande variedade de assuntos culturais, com reportagens sobre arte, espetáculos e entrevistas”<sup>41</sup>. Em depoimento ao Memória Globo, Léo Batista, primeiro apresentador do telejornal ao lado de Luiz Jatobá, diz sobre a criação do Jornal Hoje:

Tavam [sic] pensando em fazer um jornal na hora do almoço, porque só tinha o Jornal Nacional. Então vamos fazer o Jornal Hoje? Vamos fazer o Jornal Hoje. Mas vai ser o quê? Vai ser um telejornal? Chamar-se Hoje, só. O que é que é, uma revista? Vai ter informação, notícia? Vai ser um jornal de dar receitas, conselhos, moda? Vai ser formativo, informativo? Prestação de serviço? O que é que vai ser? Uma revista? (BATISTA)

O tom descontraído e a proposta editorial de privilegiar uma maior variedade de temas deram origem a uma edição especial do telejornal aos sábados a partir de 1974 que, segundo a

---

40 Segundo informações institucionais sobre a história do telejornal, o Jornal Hoje herdou seu horário do programa Show da Cidade. “Reunindo elementos de jornalismo e programas de variedades, o Show da cidade era um boletim informativo sobre os problemas urbanos, dividido em vários quadros temáticos entremeados por vinhetas musicais. O programa ia ao ar de segunda a sexta, entre 12h e 14h.” MEMÓRIA GLOBO. **Show da Cidade**. Disponível em <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-237366,00.html>> Acesso em 10 out. 2011.

41 Memória Globo. Jornal Hoje. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-237470,00.html>>. Acesso em 10 de agosto de 2012.

emissora<sup>42</sup>, tinha um caráter experimental. Nessa edição, os principais assuntos da semana eram revistos e desenvolvidos, havia um investimento maior em matérias de comportamento e um maior número de seções sobre assuntos culturais começou a ganhar espaço – além dos quadros já existentes sobre música com Nelson Mota, que mais tarde seria substituído por Big Boy, e arte e moda com Lígia Maria, a edição de sábado passa a ter uma seção sobre cinema com Rubens Ewald Filho, uma sobre dicas de moda feminina com Cristina Franco, a cobertura dos esportes amadores e futebol com Luciano do Valle, entrevistas com escritores e comentários sobre literatura brasileira com Otto Lara Rezende, agenda infantil para o fim de semana por Paula Saldanha que também fazia entrevistas sobre o universo das mães e crianças, e a astróloga Zora Yonara apresentava o horóscopo com previsões para a semana seguinte. Mas o grande destaque das edições de sábado passaram a ser as entrevistas com personalidades<sup>43</sup> da cena cultural brasileira:

Ao longo dos anos, artistas, atletas, políticos, personalidades das mais variadas áreas foram entrevistados no Hoje. Entre eles, nomes como Carlos Drummond de Andrade, Pelé, Caetano Veloso, Chacrinha, Zico, Fernanda Montenegro, Dorival Caymmi, Gilberto Braga, Tom Jobim, Cazuza, Lima Duarte e Ayrton Senna<sup>44</sup>.

Nesse momento, o que a emissora assume como sendo um investimento maior na sua audiência majoritária, o público jovem feminino, é a entrada de Marisa Raja Gabaglia como entrevistadora e um trio de jornalistas mulheres – Lígia Maria, Márcia Mendes e Sônia Maria – que, junto com Célia Maria Ladeira, editora-chefe do programa, assumiu a direção do jornal<sup>45</sup>. Ainda que não apresentasse rupturas do ponto de vista da construção da representação do feminino<sup>46</sup>, recorrendo a temas como culinária, moda e a relação com a maternidade para se endereçar a esse público, o Jornal Hoje propõe naquele momento uma concepção de atualidade, materializada no seu nome, não só pela atualidade da notícia e dos temas pautados

42 <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-237470,00.html>

43 As entrevistas de sábado são, ainda hoje, um traço de constituição do programa embora aconteçam com menor frequência. Atualmente, o espaço destinado a essas entrevistas é um quadro chamado Minha História, que estreou em 26 de março de 2011 com Sandra Annenberg entrevistando atores e personalidades. Pela definição do programa o “quadro do JH pesquisa álbum de fotografias de famosos”.

44 Memória Globo. Jornal Hoje. Disponível em:

<<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-237470,00.html>> Acesso em 10 de agosto de 2012.

45 Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-237470,00.html>>

46 Vale ressaltar que a própria instituição Rede Globo, em seu projeto de memória destaca, em texto sobre o programa TV Mulher, que “com formato jornalístico, TV mulher foi o primeiro programa televisivo voltado para a mulher moderna, à diferença das produções anteriores, cujo público-alvo era composto pelas donas de casa.” O TV Mulher estreou em 1980, nove anos após a estreia do Jornal Hoje. <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-249786,00.html>

mas, sobretudo, pelo formato de um telejornal construído a partir de seções, com grande número de comentaristas e repórteres especializados e uma estrutura mais próxima da revista eletrônica em que se articulavam o telejornalismo factual e quadros de culinária, moda, comportamento. Em matéria de maio de 1996, a revista *Veja* afirma que o *Jornal Hoje* é um dos programas preferidos pelo público feminino exatamente porque “além de oferecer um breve noticiário político e dar as cotações da bolsa de valores, abre espaço para as receitas culinárias” (PIMENTA; VALLADARES, 1996, p.127).

Por ser um telejornal que vai ao ar às 13h00, o JH tem a possibilidade de cobrir muitas notícias enquanto acontecem e sair na frente em coberturas importantes – noticiou ao vivo o atentado ao Rio Centro em 1981, o sequestro do apresentador Sílvio Santos em sua própria casa, os atentados do 11 de setembro em 2001 e a cassação do senador Demóstenes Torres em 2012. Ele é também o primeiro jornal com possibilidade de elaboração e desenvolvimento dos assuntos da manhã e isso foi certamente determinante nos momentos em que o telejornal assumiu uma posição editorial mais voltada para o factual, com maior destaque para as *hard news*. A primeira dessas mudanças aconteceu em 1981:

O telejornal investiu no lado *hard news*, e os repórteres ganharam mais destaque em matérias especiais. A contribuição das praças também foi ampliada. Carlos Campbell, de Brasília, e Sérgio Roberto, de São Paulo, entravam ao vivo. [...] Ainda em 1981, o *Hoje* estreou o quadro *Roda Nacional*, com matérias sobre turismo que exploravam paraísos ecológicos e lugares pouco conhecidos. Na coluna *Gente*, pessoas famosas no país expunham seu lado descontraído e engraçado<sup>47</sup>.

Essa virada de orientação do programa em relação às *hard news*, à notícia de última hora, factual, não exclui, contudo, a proposta de apresentar uma maior variedade de temas culturais e mais leves. Em 1991 o JH passa por uma nova reformulação com a proposta de tornar o programa ainda mais noticioso e com maior exploração dos links ao vivo, mas mantendo sua característica de variedades – provavelmente não intacta já que seu espaço do programa foi reduzido – marca principal dos programas classificados como revistas, que é o termo com o qual a emissora o definia no princípio.

A principal diretriz do telejornal passou a ser destinar 90% do noticiário à atualidade, com o máximo de entradas ao vivo dos repórteres. Mas a proposta de variedade do programa se manteve intacta. Cristina Franco estreou o quadro *Você*, no qual especialistas em estética davam informações e dicas sobre beleza. Maurício Kubrusly apresentava um bloco cultural,

47 Memória Globo. *Jornal Hoje*. Disponível em:

<<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723.GYN0-5273-237470,00.html>> Acesso em 10 de agosto de 2012.

sugerindo dicas de espetáculos e lançamentos no cinema e teatro. A correspondente da Rede Globo em Londres, Beth Lima, realizava entrevistas com personalidades de diversos países. (MEMÓRIA GLOBO)

A grade da manhã, que antecede o Jornal Hoje, se constituiu historicamente no Brasil como uma grade destinada ao público feminino (MAIA, 2012, p. 144), e as mudanças de configuração do programa dão conta também dessa relação com a constituição da grade da emissora, com perfis de públicos específicos, com relações de concorrência; elementos que dialogam com o que Martín-Barbero define como lógicas de produção. Segundo ele (2008), as lógicas de produção que orientam a comercialização do programa, além de outras estratégias de difusão, devem ser entendidas a partir de uma tríplice indagação: sobre a estrutura empresarial, a competência comunicativa, e a competitividade tecnológica – essa última, mais uma questão de operadores perceptivos e destrezas discursivas que de aparatos. A proposta de Martín-Barbero é que pensemos a tecnicidade como “o que nomeia então o que na sociedade não é só da ordem do instrumento mas também da ordem da sedimentação de saberes e da constituição das práticas” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p.235). É do uso dessa tecnicidade, afirma o autor, que depende hoje, em grande parte, a possibilidade de inovação nos Formatos Industriais. As lógicas de produção se orientam, por exemplo, por informações sobre o público pretendido ou majoritário do programa, formas testadas e reconhecidas anteriormente e temas tradicionalmente ou discursivamente relacionados a esse público para propor mudanças nas formas textuais assumidas pelos programas. O Jornal Hoje, colocado na relação com a grade da emissora tanto no sentido dos programas que compunham a programação diária da época quanto na relação com programas passados, é um produto que dialoga com essa sedimentação de saberes e constituição de práticas:

A Central Globo de Jornalismo tinha planos de produzir um programa voltado para o público feminino nos moldes do antigo TV Mulher. O projeto não foi adiante e decidiu-se aproveitar os estudos e as pesquisas realizadas em um novo produto. O Hoje, pela identificação com aquele tipo de público e o horário de exibição, parecia o mais adequado.[...] O telejornal investiu em temas que atendessem aos interesses de uma audiência composta basicamente por mulheres e jovens: educação infantil, pedagogia, psicologia de adolescentes, saúde e economia doméstica, entre outros assuntos<sup>48</sup>.

A definição do Jornal Hoje como revista e não como telejornal abriga e respalda o programa em relação a uma questão central da definição do jornalismo tradicional, a relação

---

48 Memória Globo. Jornal Hoje. Disponível em: <memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-237470,00.html>. Acesso em 10 de agosto de 2012.

com a esfera pública clássica habermasiana, forjada “em meio aos movimentos sociais iniciados no século XVII e como resultado do esforço da burguesia para direcionar o sentido de poder ao povo, na constituição da democracia” (MAIA, 2012, p.55). O jornalismo de variedades proposto pelas revistas aparece então como uma classificação que permite ir além dos temas que sustentaram a institucionalização do jornalismo moderno – política e economia – e acolher temas do cotidiano, especialmente da gestão doméstica, configurados a partir da audiência que o programa assume como sua.

Pesquisas realizadas por autores dos estudos culturais revelam que algumas formas de exposição das notícias são mais valorizadas, como a reportagem acerca de temas considerados relevantes, enquanto alguns assuntos são interditados e relacionados ao que é posicionado pelo jornalismo hegemônico como jornalismo ruim ou não jornalístico. Nestes trabalhos que reconhecem como expressão da cultura qualquer atividade do homem e observam a vida cotidiana como instância de negociação e resistência, acontecimentos relativos à vida privada ou íntima são considerados pertinentes ao foco de abordagem do jornalismo, sem uma interdição antecipada de esferas da vida social. É o que acontece com temas como estilo de vida, moda, crimes, vida doméstica, celebridades que não obedecem aos modelos mais tradicionais. (MAIA, 2012, p. 70).

A relação com a grade se transforma com a valorização de uma construção ora mais jornalística, com maior número de entradas ao vivo, ora mais informal, mas sempre em uma relação com a grade que lhe antecede ou sucede. Assim, com a estreia do programa Mais Você em 1999, programa que ia ao ar logo após o telejornal, o programa passa a ter, novamente, um viés mais noticioso.

Na comparação com os outros telejornais da Rede Globo, o Jornal Hoje não é exatamente o telejornal que atinge, proporcionalmente à sua audiência total, uma parte maior da parcela feminina e jovem da população (53% da sua audiência é composta por mulheres e 16% por jovens). Em termos proporcionais, o Jornal Nacional atinge uma proporção maior de mulheres (54%) e o Jornal da Globo uma proporção maior de jovens (18%)<sup>49</sup>.

A relação com a construção da grade, contudo, é central para as definições de público presumido e construído pelo programa e na definição do modo como o programa se endereça para esse público através de estratégias que podem mudar ao longo do tempo. A relação com

---

49 Fonte: IBOPE: Média Workstation - ago/11 - Total de Ligados Especial. Dados disponíveis no site da Direção Geral de Comercialização da Rede Globo. Nos links: <http://comercial2.redeglobo.com.br/programacao/Pages/BomDiaBrasil.aspx#> , <http://comercial2.redeglobo.com.br/programacao/Pages/JornalHoje.aspx#> , <http://comercial2.redeglobo.com.br/programacao/Pages/jornal-nacional.aspx#> , <http://comercial2.redeglobo.com.br/programacao/Pages/JornaldaGlobo.aspx#> Acesso em 20 out. 2011

as mudanças de horário do *Mais Você* são um bom exemplo disso: em sua estreia em 1999, o programa ia ao ar às 13h40, logo após o Jornal Hoje que passou a ser mais noticioso, com maior número de entradas ao vivo; quando o *Mais Você* foi deslocado para o horário das 8h00 da manhã mais distante do Jornal Hoje na relação com a grade, o telejornal é novamente reformulado para ficar mais informal e com maior interação entre os mediadores.

### **Um espaço de partilha**

Pela definição atual do setor de comercialização da Globo "o Jornal Hoje mostra o cotidiano das cidades, informações sobre política, economia e cultura, prestação de serviços, defesa do consumidor e opções de lazer. Pautas e reportagens especiais são pontos fortes do telejornal"<sup>50</sup>. Apresentado por Sandra Annenberg e Evaristo Costa desde fevereiro de 2004, com participações de Zileide Silva, Rosana Jatobá, Mariana Godoy, Ana Paula Araújo, Flávia Freire e Poliana Abritta aos sábados, o Jornal Hoje se organiza, sobretudo, a partir de uma estrutura em que se intercalam matérias factuais e links ao vivo a quadros fixos construídos a partir de pautas frias a respeito dos temas que o telejornal define como seus prioritários.

Em geral, o Jornal Hoje se constrói de modo bastante fragmentado colocando em sequência matérias factuais, matérias de serviço e quadros fixos em um deslocamento constante entre notícias, links ao vivo e quadros. No texto dos apresentadores, expressões como “e agora vamos ver”, “agora a gente fala”, “vamos falar agora” atualizam a introdução de cada notícia ao mesmo tempo em que marcam a passagem de uma notícia a outra sem que haja, na maioria das vezes, a construção verbal de ligação entre elas. A estrutura padrão do programa tem, geralmente, uma notícia factual na abertura da edição. A passagem de um bloco a outro é marcada, na primeira parte da amostra analisada aqui – feita em 2011 – pela aparição de um relógio no canto esquerdo inferior da tela que ancora a transmissão no tempo direto compartilhado pela audiência. A aparição do relógio legitima a transmissão direta ao mesmo tempo em que sustenta “uma retórica de cumplicidade, orientação e parceria sobre como olhar o mundo e como lidar com as questões do dia a dia, desde as banais até as mais significativas” (MAIA, 2012, p.131).

Essa retórica de cumplicidade se ancora no tempo cotidiano e marca a construção do telejornal desde o tempo verbal que interpela o espectador continuamente com expressões como “agora imagine você”, “você quer saber...?”, “você saber fazer...?” inserindo-o na cena

50 <http://comercial2.redeglobo.com.br/programacao/Pages/JornalHoje.aspx>

comunicativa, às imagens em plano geral que reforçam o sentido de cena partilhada. No cenário, a grande marca da construção de cumplicidade é a presença de um telão no centro do plano de fundo da bancada, entre os apresentadores, que sugere uma relação de parceria também com os repórteres e correspondentes que aparecem ao vivo através dele.



Figura 7: Composição do cenário do Jornal Hoje.

A posição do telão constrói um sentido de partilha de cena na apresentação do jornal entre os apresentadores e seus interlocutores. Essa partilha acontece também, embora de modo menos enfático, na participação da moça do tempo, Michele Loreto, que ainda que não apareça no telão entre os apresentadores, se posiciona de modo muito próximo a eles com um enquadramento de câmera que reforça a construção do espaço comum. A presença de formulações que indagam tanto espectadores quanto os interlocutores dos apresentadores a respeito dos temas e acontecimentos exibidos pelo Jornal Hoje é constante e reafirma essa construção e, além disso, ajuda a marcar o corte entre temas.

O contexto comunicativo de proximidade entre o telejornal e seu público se constrói, sobretudo, a partir dos mediadores e do tipo de interação proposta para seus interlocutores e para a audiência. Na edição de 15 de agosto de 2011, a matéria sobre arrastões em restaurantes em São Paulo termina com uma sonora que é comentada por Sandra Anneberg no final da matéria.

<b>Sonora</b>	<i>Como sociedade civil, é importante que a gente não ceda ao medo. Se a gente deixa de viver a cidade, deixa de sair à noite, deixa de ir a um restaurante, deixa de sair pelas ruas, ocupar as praças, a gente vai dando espaço também pra que o crime e a violência ocupem.</i>
<b>Sandra</b>	<i>Claro, Claro, a gente não pode deixar de viver, não é?</i>

A indignação no comentário da apresentadora, que o faz olhando diretamente para a câmera em um plano próximo, tem um sentido de partilha. É interessante o modo como ela parece

dialogar ao mesmo tempo com a sonora e com a audiência, pressupondo uma concordância entre as três partes, o que lhes coloca em um lugar de proximidade. Na mesma edição, em 15 de agosto de 2012, uma conversa entre os dois apresentadores sobre barba após uma matéria sobre o assunto é ainda mais descontraída e reforça de outro modo essa construção – desta vez o telespectador parece convidado a participar da conversa entre os dois amigos que dão risada, fazem brincadeiras e revelam mais de sua intimidade longe da bancada.

<b>Sandra Annenberg</b>	<i>Você, por exemplo, Evaristo, eu acho que o formato do seu rosto é mais oval. Vocês tem alguma ideia por aí, não? [dirigindo-se aos telespectadores] Qualquer tipo de barba ia ficar bem em você.</i>
<b>Evaristo Costa</b>	<i>Eu deixo geralmente a barba crescer, mas só nas férias, aqui no jornal, nunca vim apresentar o jornal de barba. Cavanhaque eu nunca vi, nunca me vi de cavanhaque.</i>
<b>Sandra Anenberg</b>	<i>Nem bigode, nada?</i>
<b>Evaristo Costa</b>	<i>Também não.</i>

A inserção do telespectador na cena de conversa é reforçada pelo gestual dos apresentadores, pelos olhares diretos para a câmera. A conversa entre eles, contudo, raramente se prolonga ligando tópicos, ela geralmente termina e se renova a cada novo segmento. Na edição de 04 de julho de 2012, duas matérias sobre casos semelhantes são postas em sequência e a semelhança é destacada no texto dos apresentadores que começa a partir de uma interação de Sandra Annenberg que ri com a última sonora da matéria sobre casos de pessoas que pediram indenização por danos sofridos. A sonora é de uma professora que sofreu bulling de uma aluna através da exposição de uma foto de suas nádegas na internet com comentários que a comparavam a uma tevê de 42 polegadas, no comentário, ela diz o que pretende fazer com o dinheiro da indenização.

<b>Professora Sonora</b>	<i>Eu pretendo comprar uma tevê de 42 polegadas.</i>
	<i>Muito bem. Superou, né [sic], tudo isso. E estão aí as provas de que vale a pena reclamar, entrar na justiça quando você se sentir maltratado, ofendido, tem que ir atrás mesmo.</i>
<b>Evaristo Costa</b>	<i>E agora a gente vai mostrar a história de 20 amigas, né [sic], que tem</i>

	<i>tudo a ver também, a foto delas foi parar na internet publicada com ofensas pornográficas.</i>
--	---

O comentário é feito em um sentido ampliado de partilha da informação sobre a possibilidade de levar casos semelhantes a esses na justiça, mas também tem a função de partilha do riso, do lugar de audiência da matéria assumido pela própria apresentadora, de colocar a dupla de mediadores em paridade com o telespectador. A chamada para a matéria seguinte sugere certa complementaridade na relação com a anterior tanto pela ligação proposta com o “e agora vamos ver”, que funciona aqui como forma de conjunção quanto pelo comentário de que as duas coisas “tem tudo a ver”. Essa complementaridade construída funciona mais no sentido de acúmulo de informação sobre várias situações semelhantes do que no sentido de oferecer aprofundamento e análise do tema.

	<i>Os policiais especializados em crimes cibernéticos dizem que uma pessoa que se sente ofendida com algo colocado na internet deve imprimir a página e fazer, o mais rápido possível, um boletim de ocorrência. Em seguida, pode também registrar o documento em um cartório. O serviço é pago, mas vale a pena para quem tiver recursos. E para os pais, a recomendação é convencer os filhos a não publicar fotos em redes sociais.</i>
--	--

A redundância da informação trazida no texto da repórter e no selo reforçam o sentido de jornalismo de prestação de serviço, do jornalismo como ferramenta fundamental para a cidadania. Há também um sentido de aconselhamento construído na relação entre apresentadores e audiência. Na edição de 04 de julho de 2011, uma resolução do Inmetro sobre painelas de pressão é o gancho para uma matéria com dicas para seu uso seguro.

<b>Evaristo Costa Cabeça,</b>	<i>Você tem medo de usar a panela de pressão? Muita gente tem. O Inmetro vai tornar mais rígidas as normas de segurança para fabricação dessas panelas. Enquanto isso, veja o que você pode fazer em casa para evitar problemas.</i>
-------------------------------	--

Durante a matéria, uma dona de casa é a fonte que partilha as dicas do seu cotidiano a respeito das questões de segurança da panela. Ela ensina como limpar o peso, cuidar da borracha, controlar a quantidade de água. Vale destacar que no início da matéria outras mulheres deram depoimentos sobre o medo de que a panela expluda. Assim, o sentido de cotidiano partilhado é reforçado na relação construída entre a dona de casa mais experiente que passa a outras as

suas dicas sobre o uso correto da panela numa configuração que sugere uma proximidade na partilha de experiências comuns a determinado grupo, no caso, das donas de casa.



Figura 8: Dona de casa ensina como usar a panela de pressão

Na edição de 01 de julho de 2011, Evaristo Costa e Sandra Annenberg alertam os motoristas sobre nova resolução do INSS. A expressão facial da apresentadora reforça o tom de aconselhamento.



**Evaristo Costa:** *E agora, atenção motorista! Quem machucar alguém em acidente de trânsito pode se preparar pra uma despesa extra.*  
**Sandra Annenberg:** *É que o INSS decidiu cobrar do responsável na justiça os dias que o acidentado ficar afastado do serviço.*

### Durante o desenrolar do dia

A presença constante do ao vivo configura a forma majoritária de tratamento do factual no Jornal Hoje, que vai ao ar em um momento em que os acontecimentos da manhã começam a ganhar desfecho. Esse recurso pode aparecer em qualquer um dos blocos do telejornal e tem também a função de ancorar a transmissão no tempo presente do agora partilhado entre mediadores e audiência. O aparecimento do ao vivo no início ou no meio de um bloco com matérias de serviços e pautas frias atualiza o tempo partilhado de toda a sequência, instaura uma janela em que se percebe a os sentidos de presença e da co-presença.

Quando o corpo do repórter se faz visualmente presente numa entrada ao vivo, a ideia de permanente presença nos espaços sociais é potencializada justamente pela possibilidade de coincidir, no tempo presente, as ações das instâncias de produção e de recepção da notícia (simultaneidade), como também de promover aproximações entre o tempo da enunciação e o tempo

do enunciado (instantaneidade) (GUTMANN, 2012, p. 182).

O sentido de vigilância aparece como uma possibilidade real, especialmente na relação com os espaços governamentais cuja cobertura é sistemática, as entradas ao vivo do Congresso Federal, especialmente, são frequentes. Na edição de 11 de julho de 2012, o Jornal Hoje noticia ao vivo, a partir da presença da repórter Giovana Telles no Senado, o resultado da votação sobre a cassação do então senador Demóstenes Torres. Já na escalada, a noção de atualidade é destacada: “boa tarde, o senado se reúne para votar o pedido de cassação do mandato de Demóstenes Torres, ele é suspeito de defender os interesses do bicheiro Carlinhos Cachoeira no Senado. Neste momento, Demóstenes Torres está na tribuna se defendendo [...]”. A edição se inicia, logo após escalada e vinheta, com um comentário de Evaristo Costa, sozinho na bancada, que chama a repórter ao vivo do Senado.

	<p><i>O Brasil vive hoje um dia decisivo. O senador Demóstenes Torres pode perder o mandato por falta de decoro parlamentar. São necessário 41 votos para aprovar a cassação e a repórter Giovana Telles acompanha a movimentação direto do plenário ao vivo. É pra lá que nós vamos agora. Giovana, muito boa tarde pra você, agora há pouquinho, no começo do jornal, Demóstenes estava falando, o que é que está acontecendo neste momento aí?</i></p>
	<p><i>Boa tarde, Evaristo, nesse momento os senadores já começaram a votar, nós vamos mostrar agora a votação, é no painel eletrônico, vai aparecer ali o resultado final, aparecem também os nomes dos senadores, mas não como cada senador votou. Oitenta senadores registraram presença, neste momento o painel contabiliza setenta e sete votos. Bom, várias pessoas falaram aqui, Evaristo, desde que começou a sessão, que começou por volta de dez e meia o clima foi pesado [...]. O relator do processo no Conselho de ética, senador Humberto Costa, foi duro quando pediu a cassação.</i></p>
	<p><i>[VT com imagens de discurso do relator]</i></p>
	<p><i>[...] Mais cinco senadores discursaram e Demóstenes Torres subiu há pouco tempo, como você falou, Evaristo, à tribuna para se defender.</i></p>

	<p><i>[VT com imagens de discurso do acusado]</i></p>																					
	<p><i>Demóstenes Torres também disse em sua defesa que se Carlos Cachoeira cometeu algum crime, ele que responda e não o senador. E agora, sim, nós vamos ver o resultado [...]</i></p>																					
 <table border="1" data-bbox="229 786 488 974"> <tr> <td colspan="2">Julho de 2012</td> <td>13:23</td> </tr> <tr> <td>E. SUPRACY</td> <td>SIM</td> <td>56</td> </tr> <tr> <td>A. LOYTHO MUNIZ</td> <td>NÃO</td> <td>19</td> </tr> <tr> <td>M. A. ESPRUY</td> <td>ABS</td> <td>05</td> </tr> <tr> <td>M. DO CARMO</td> <td>TOT</td> <td>80</td> </tr> <tr> <td>A. C. VALADARES</td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>E. AMORIM</td> <td></td> <td></td> </tr> </table>	Julho de 2012		13:23	E. SUPRACY	SIM	56	A. LOYTHO MUNIZ	NÃO	19	M. A. ESPRUY	ABS	05	M. DO CARMO	TOT	80	A. C. VALADARES			E. AMORIM			<p><i>[...]cinquenta e seis votos sim, dezenove não, cinco abstenções. Então, sim, foi a favor; o senador Demóstenes Torres perdeu o mandato. A maioria dos Senadores, eram 80 no total...</i></p>
Julho de 2012		13:23																				
E. SUPRACY	SIM	56																				
A. LOYTHO MUNIZ	NÃO	19																				
M. A. ESPRUY	ABS	05																				
M. DO CARMO	TOT	80																				
A. C. VALADARES																						
E. AMORIM																						
	<p><i>Você está me ouvindo? Giovana, você me ouve?</i></p>																					
<p><b>Giovana Telles</b></p>	<p><i>Sim, Evaristo, ouço você sim.</i></p>																					
	<p><i>Então vamos só recapitular...</i></p>																					
	<p><i>... chegou ao fim esse pedido de cassação e Demóstenes Torres foi cassado, é isso? Você pode dizer pra gente de novo qual foi o placar?</i></p>																					
	<p><i>É isso, foram 56 votos sim, Evaristo, dezenove votos não e cinco senadores preferiram se abster; se abstiveram. Então foram 56 votos a favor da cassação do mandato do senador Demóstenes Torres. [...]</i></p>																					

A imagem do apresentador de costas sugere que a atenção seja voltada para a repórter, que assume o comando de chamadas de pequenos VTs durante o *link*. Durante a conversa que os mediadores desenvolvem logo após o anúncio da cassação, Evaristo questiona Giovana sobre algumas informações do caso como o que acontece depois da cassação e a repórter que está no local do fato, responde a elas organizando e sintetizando a notícia para o telespectador. Ainda ao vivo, a repórter chama uma matéria que retoma o início do caso e faz um resumo dos acontecimentos que levaram o senado a abrir um processo de cassação contra o senador. No final da matéria, Evaristo pede mais uma vez que Giovana Telles faça um resumo das informações da manhã. Ao *link* ao vivo seguiu-se um bloco de notícias factuais, a primeira sobre a queda de um helicóptero e a segunda sobre o reencontro de um menino libertado de sequestro com a mãe.

A sequência de interação entre Evaristo e Giovana é reveladora da forma de organização que o ao vivo tem na construção do Jornal Hoje, especialmente na relação com a ancoragem do factual. O caso de duas crianças afogadas em uma creche em Goiás noticiado em um primeiro momento, na edição de 02 de julho de 2012, em um bloco de notícias chamado “Outras notícias do dia” no final do jornal é retomado nos dois dias seguintes através de *links* ao vivo.

<b>Evaristo Costa</b>	<i>É gravíssimo o estado de saúde de duas crianças que se afogaram hoje na piscina de um berçário em Goiânia. Os dois bebês estão em coma e respiram com a ajuda de aparelhos. Segundo a creche, o portão que isola a piscina estava aberto.</i>
-----------------------	--

O primeiro ao vivo é do repórter Fábio Castro que está na porta do hospital em 03 de julho de 2012. A conversa começa com uma construção que toma como pressuposto o fato de que o telespectador já sabe alguma coisa sobre tema, ao sugerir que há melhora em um quadro já sabido, o do afogamento, e ao não especificar a quantidade de crianças afogadas.

<b>Evaristo Costa</b>	<i>Melhorou o estado de saúde de uma das crianças que se afogaram na piscina de uma creche em Goiânia.</i>
<b>Sandra Annenberg</b>	<i>Essa é uma boa notícia, não é? Vamos conversar, então, ao vivo, com o repórter Fábio Castro? Fábio, boa tarde pra você. O que os médicos dizem sobre os pequenos Isaac e Andressa?</i>
<b>Fábio Castro</b>	<i>Boa tarde Sandra, olha só, a Andressa, de um ano e nove meses, de acordo com o boletim médico, já respira sem a ajuda de aparelhos, os</i>

	<i>sinais vitais como circulação do sangue e temperatura estão normais, mas ela continua internada na UTI. Já o menino Isaac, de dois anos, inspira mais cuidados, ele precisa de aparelhos para continuar respirando e até quinta-feira deve passar por um exame para saber se houve sequelas no cérebro. A polícia informou que vai ouvir a monitora que tirou as crianças da piscina e o conselho tutelar informou que vai averiguar se houve negligência por conta do berçário, Evaristo.</i>
<b>Evaristo Costa</b>	<i>Ok, Fábio, a gente continua aqui na torcida pelo Isaac e pela Andressa.</i>

O que se destaca na entrada do repórter é justamente a função de ancoragem no factual que as entradas ao vivo tem no Jornal Hoje – o ao vivo atualiza a notícia, tratada de modo apressado no dia anterior e retoma o caso com informações novas, mas também o complementa. No dia 04 de julho de 2012, o ao vivo feito pelo repórter Honório Jacometo da porta da delegacia que investiga o caso é sobre o depoimento dos donos do berçário.

Elas possibilitam uma transição entre pautas frias e factuais sem desconstruir a leveza proposta pelo programa, e aqui, a relação de proximidade construída entre mediadores e audiência se revela fundamental. Os *links* ao vivo trazem o factual para o Jornal Hoje através da interação entre os mediadores – apresentadores, repórteres, correspondentes – que partilham uma cena de apresentação.

A localização do *link* ao vivo sobre o estado de saúde das crianças –na edição do dia 03 de julho de 2012 – no fluxo sequencial do Jornal Hoje, é outro aspecto interessante para a nossa observação. Há um construção de conversa que valoriza o aspecto de “boa notícia” em algumas dos segmentos apresentados, a começar pela notícia de melhora no estado de saúde de Andressa – a notícia seguinte, sobre a resolução de que bancos terão que indenizar clientes vítimas de fraudes, é relacionada a partir desse aspecto na cabeça feita por Evaristo: “eu tenho aqui uma outra boa notícia para os consumidores...”. Já no bloco seguinte, após uma matéria sobre a procura de cirurgias plásticas no inverno e alertas dos médicos sobre os cuidados que as cirurgias inspiram, a noção de boa notícia é novamente chamada em causa na introdução de uma notícia sobre a descoberta de que café ajuda a prevenir câncer de pele. Antes de chamar o *link* ao vivo de Nova York do repórter Hélder Duarte, Evaristo Costa comenta:

<b>Evaristo Costa</b>	<i>A gente tá cheio de boas notícias hoje, não é?</i>
<b>Sandra Annenberg</b>	<i>Ah, é bom isso, não é?</i>

<b>Evaristo Costa</b>	<i>Você gosta de café, Sandra?</i>
-----------------------	------------------------------------

Ao chamar o repórter, Sandra repassa a pergunta a ele também: “Hélter, boa tarde, você também gosta de café, Hélter?” É interessante observar que o aspecto de boa notícia não é determinante na construção da sequência, orientada pelo tema saúde, mas mais do que relacionar as notícias entre si, a retomada da noção de boa notícia ajuda os apresentadores a transitar entre o peso de uma notícia que enfatiza os perigos das cirurgias e a alegria da descoberta do café como algo positivo para a prevenção de uma doença complicada chamando em causa não só o aspecto positivo da notícia, mas retomando também o contexto descontraído que a noção de boa notícia possibilita. Aqui, a proposta de interação se revela como uma chave para o deslocamento entre notícias factuais, de serviço e mais leves, sempre acompanhando de uma mudança de postura dos mediadores que ora dão mais risadas, ora assumem expressões que sugerem indignação ou curiosidade.

A falta de investimento em enquadramentos analíticos e o tratamento do factual sobretudo a partir do ao vivo colaboram para que a construção episódica seja a chave de construção de serialidade em relação ao factual no programa, mesmo no tratamento de assuntos que poderiam ter desdobramentos, há pouco investimento na repercussão dos fatos ou em recursos de remetimento a segmentos anteriores sobre o mesmo tema no próprio telejornal. Um exemplo interessante dessa construção foi ao ar na edição de 01 de julho de 2011 com uma entrada ao vivo de Flávio Fachel, de Nova York para comentar a reviravolta no caso em que o ex-diretor do *FMI*, Dominique Strauss-Kahn, foi acusado de estupro. As entradas de correspondentes internacionais funcionam, sobretudo, como uma conversa ao vivo entre eles e os apresentadores e podem ou não ser exibidas imagens que ilustrem as informações da conversa. Com menos recorrência, essas entradas funcionam como uma segunda cabeça para matérias que vão ao ar em seguida, reforçando o sentido de partilha na apresentação dos assuntos. A seguir, a conversa ao vivo entre Evaristo Costa, Sandra Annenberg e Flávio Fachel, correspondente em Nova York.

<b>Evaristo Costa</b>	<i>Você se lembra da história do ex-diretor do FMI acusado de estuprar uma camareira em um hotel em Nova York?</i>
<b>Sandra Annenberg</b>	<i>Pois é, Dominique Strauss-Kahn pode ter sido vítima do golpe dessa camareira. Ele foi libertado agora há pouco. Vamos conversar então com Flávio Fachel ao vivo, lá em Nova York. Fachel, que bomba!</i>

<b>Flávio Fachel</b>	<i>Boa tarde Evaristo, Sandra. Muito boa tarde pra você também que nos acompanha. Olha, há pouco mais de meia hora, Dominique Strauss-Kahn ganhou liberdade condicional. Você vê aí o momento em que ele chegou ao tribunal hoje pela manhã acompanhado pela mulher e o advogado, aparentando muita confiança. Uma hora e meia depois Strauss-Kahn deixou a corte já livre da prisão domiciliar. Uma reportagem do The New York Times publicada ontem na internet revelou que a história do estupro está bem mal contada. É que a promotoria descobriu que a camareira que acusou Strauss-Kahn de estupro, telefonou, no dia em que os dois se encontraram, para um traficante que está na cadeia. Na ligação ela conversou sobre o que poderia ganhar com uma ação contra Strauss-Kahn. [...]</i>
<b>Evaristo Costa</b>	<i>Então, o que foi decisivo nessa reviravolta do caso foi a gravação, Fachel, não é isso?</i>
<b>Flávio Fachel</b>	<i>Exatamente, Evaristo, a gravação da conversa da camareira com o traficante foi decisiva para a liberdade condicional dada a Strauss-Kahn, mas o caso ainda não foi encerrado. As novas provas agora vão ser analisadas em detalhes, pela justiça. Sandra.</i>
<b>Sandra Annenberg</b>	<i>Ok, a gente acompanha, então, não é?</i>

Nos dias seguintes o caso volta a ser citado duas vezes em um bloco que agrupa rápidas notas cobertas com OFF dos apresentadores chamado de “O mundo em 1 Minuto”. No dia 02 de julho a notícia é que o ex-diretor do FMI saiu de casa pela primeira vez depois da liberdade e no dia 05 de julho é sobre a posse de Christine Lagarde no lugar de Strauss-Kahn. As duas notas são breves, mas retomam o caso em poucas palavras:

<b>OFF Renata Capucci 02/07/2012</b>	<i>O ex-diretor gerente do FMI foi jantar com a esposa em um restaurante italiano em Manhatann. Agora Strauss-Kahn está em liberdade condicional. O caso contra ele sofreu uma reviravolta depois que promotores descobriram várias mentiras e contradições nos depoimentos da camareira que o acusou por estupro. As investigações continuam.</i>
--	--

<b>OFF Evaristo Costa 05/07/2012</b>	<i>[...] ela substitui Dominique Strauss-Kahn, ele foi acusado de abusar sexualmente de uma camareira em um hotel em Nova York, mas os investigadores descobriram que a mulher mentiu. O caso deve ser arquivado.</i>
--	---

O assunto Strauss-Kahn não volta a ganhar destaque no JH a ponto de sair do quadro que agrupa notas internacionais e passar para a pauta principal do noticiário como acontece nos outros telejornais da emissora. Além disso, cada vez que volta a ser citado, um breve resumo

do caso é feito sempre com todas as informações importantes para localizar o telespectador – quem ele é, a acusação que pesa contra ele, feita por quem, a reviravolta – e funciona como uma nota independente, sem qualquer relação ou referência à entrada de Fachel, configurando um tratamento, sobretudo, episódico do tema.

O Mundo em 1 Minuto e Outras Notícias do Dia se configuram como dois blocos de notas rápidas que ajudam a complementar o lugar do factual no programa. No primeiro caso, as notas são identificadas geograficamente, pelo nome do país em que aconteceram. No segundo caso, a legenda remete ao site do programa com uma chamada para que os telespectadores tenham mais informações sobre as manchetes citadas e vai ao ar sempre no final do programa.



Figura 9: Identidade gráfica dos blocos O Mundo em 1 Minuto e Outras Notícias do Dia.

O site é usualmente citado como um recurso de continuação do programa especialmente nas matérias de prestação de serviço e nos quadros. As chamadas para mais informações sobre as matérias ou para conteúdo complementar são constantes e a produção de conteúdo exclusivo online é significativa. Esse movimento para fora do telejornal reforça o sentido de fragmentação da transmissão direta que está sempre se remetendo a esse outro lugar em que a informação se completa. Por outro lado, a regularidade dos quadros, a força das identidades gráficas construídas para eles, a regularidade dos temas priorizados e a construção de um contexto comunicativo de proximidade com o telespectador conferem uma espécie de unidade simbólica ao Jornal Hoje. A construção dessa unidade está também na estrutura do telejornal que intercala o factual e o não-factual do início ao fim de cada edição. O telejornal representa uma situação de tensão entre novidade e repetição na sua própria estrutura, em uma alternância entre a revelação dos fatos novos e construção de padrões para temas recorrentes.

A nossa análise considera como quadro uma seção do programa com uma construção destacada em relação ao fluxo de notícias que é recorrentemente repetida na construção do

telejornal com uma frequência temporal assegurada. Assim, vinheta e composição gráficas próprias e exibição com regularidade são elementos de composição do quadro que lhe garantem unidade e conferem destaque em relação a outros quadros ou ao conjunto do programa. O site do Jornal Hoje cita a existência de 11 quadros.

Quadro	Descrição
Cabine do JH	Populares entram na cabine e experimentam as tendências. Apresentado por Renata Capucci.
Crônica do JH	Correspondentes fazem crônicas de Nova York, Buenos Aires, Paris, Londres, Lisboa e outras cidades em que estejam.
Câmera do JH	Propõe a discussão de um assunto como destaque a cada mês e se organiza a partir de imagens de câmeras escondidas.
Dicas Domésticas	Dicas sobre limpeza, culinária, artesanato e assuntos domésticos. Apresentado pelo convidado.
Hoje em Casa.com	Dicas para decorar a casa de maneira fácil e barata.
Hoje em Forma	Dicas e informações sobre atividades físicas que podem ser feitas em casa. Por Liliana Junguer.
Sala de emprego	Reportagens e dicas para o trabalhador.
Tô de folga	Apresenta destinos turísticos no Brasil semanalmente.
Mercado de Trabalho	Reportagens e dicas de emprego, apresentado por Veruska Donato.
Minha história	Entrevistas feitas por Sandra Annenberg com famosos ancoradas em fotos pessoais do entrevistado.
Vai dar o que Falar	Discute projetos de lei polêmicos com opiniões de populares, especialistas e legisladores. Por Giovana Teles.

Dos 11 quadros do programa, apenas o quadro “Vai dar o que falar” se ancora no aspecto factual da notícia. As descrições dos outros quadros nos ajudam a caracterizar um elemento importante na construção do programa: o Jornal Hoje se configura a partir de uma proposta de aconselhamento e didatismo, se coloca, na relação com o público, como um conselheiro cotidiano apoiado por especialistas – arquitetos, decoradores, chefes de cozinha, gestores de recursos humanos, legisladores, consultores de moda etc. Na edição de 04 de julho de 2011, Evaristo Costa anuncia o quadro Mercado de Trabalho:

<b>Evaristo Costa cabeça</b>	<i>O que as empresas não podem perguntar aos candidatos a uma vaga de emprego? E quais são os erros mais cometidos durante uma entrevista? As respostas você confere agora no quadro Mercado de Trabalho.</i>
----------------------------------	---

O texto de chamada do quadro sugere que ele vai ajudar quem procura uma vaga a se destacar em relação aos outros candidatos tanto porque lhe ajuda a entender melhor o que é legalmente aceito em um processo de seleção, quanto porque lhe aconselha sobre erros comuns dos candidatos que ele não deve cometer. Confirmando essa posição, a matéria segue:

<b>OFF</b>	<i>Era uma grande oportunidade: um estágio no marketing. Livia estava em uma entrevista de seleção, quando ouviu a pergunta.</i>
<b>Sonora</b>	<i>Se eu tinha algum problema de saúde sério ou se eu tomava algum remédio forte, antidepressivo. Tem pergunta que não tem necessidade de se fazer, não é?</i>
<b>OFF</b>	<i>Perguntas pessoais como essa não podem e não devem ser feitas a candidatos a vagas de emprego. Somente em alguns casos, segundo advogados. E é para saber o que diz a lei trabalhista que nós fomos atrás do que é certo, ou errado. [...]</i>
<b>OFF</b>	<i>E o que dizer durante uma seleção? A gente também descobriu o que um selecionador gosta de ouvir numa entrevista de um candidato a vaga de emprego.</i>
<b>Sonora consultora em RH</b>	<i>[...] A gente gosta de escutar muito isso, não é? O que aconteceu, situações que foram delicadas e que ele soube dar a volta por cima. Porque errar todo mundo erra, mas ninguém sai de casa dizendo que vai errar tantas vezes.</i>

O telejornal se coloca na posição de prestador de serviço, de provedor de informações úteis para a vida profissional pessoal do telespectador. O uso da arte ajuda a reforçar as informações da matéria com a repetição de informações importantes do texto verbal.



Figura 10: Arte de apoio ao quadro Mercado de Trabalho de 04 de julho de 2011

Nos quadros de moda e decoração, a estratégia didática é bem parecida. Os dois exemplos a seguir são da edição de 16 de julho. No Cabine JH, a proposta é de ensinar os telespectadores a usar roupas com franjas:

<b>Zileide Silva Cabeça</b>	<i>E agora o assunto é moda. A cabine do JH vai ensinar como combinar e onde usar roupas com franjas. Será que esse estilo cai bem em todas as pessoas?</i>
<b>Renata Capucci</b>	<i>As franjas estão bombando nas passarelas, mas nas ruas, a gente não vê muita brasileira adotando essa moda, não, Rodrigo, por quê?</i>
<b>Rodrigo Coelho consultor de moda</b>	<i>Renata, as brasileiras tem um certo preconceito ao usar as franjas por causa do volume que elas trazem. [...] Geralmente esse tipo de roupa só pode ser usada por quem tem um corpo mais magro por causa da quantidade de volume.</i>

O Cabine JH é um quadro de gravação externa. A equipe do programa monta uma cabine de prova de roupas em um ponto da cidade do Rio de Janeiro e os populares que estão por ali são convidados a experimentar tendências de moda e dizer se aprovam ou não. Renata Capucci, apresentadora do quadro, está sempre acompanhada por um consultor que dá dicas sobre os modos corretos de usar as tendências e como adaptá-las para as pessoas que se dispõe a experimentar. Há um clima de descontração no quadro, embora se coloque na posição de mediadora entre a informação de moda e a população interessada, a jornalista se relaciona com o público de modo muito próximo, ela está no meio das pessoas, fala diretamente com elas, faz brincadeiras, ajusta as roupas. Enquanto a primeira pessoa, uma jovem, experimenta o primeiro vestido, Renata acentua os gritos do público presente com outro grito: “Uhu, lá vem ela, hein!”.



Figura 11: Renata Capucci interage com populares na Cabine JH de 16 de julho de 2011

Na edição de 09 de julho, o quadro Hoje em Casa.com deu dicas para aproveitar espaços ociosos da casa. Após apresentar duas soluções de decoração – o aproveitamento de uma parede estreita com uma espécie de prateleira para pendurar revistas e bonés e a transformação de uma janela em uma bancada em mdf que vira um sofá com a colocação de

dois *futons* – a repórter aparece sentada com um notebook no colo. Ela dá outras dicas:

<b>Cristina Maia</b>	<i>O outro cantinho que dá um trabalho danado na hora de decorar a casa é debaixo da escada, quem tem uma em casa sabe como é difícil aproveitar bem esse espaço. Aqui na internet eu encontrei ideias incríveis. [...] Eu também fui atrás de outras sugestões pra você.</i>
----------------------	---

O notebook, que será substituído por um *tablet* nas edições mais recentes, é presença constante no quadro, as passagens entre as dicas são sempre feitas pela repórter sentada com ele na mão. Mais do que cênico, o objeto marca a proposta do quadro de apresentar sugestões de decoração dadas por especialistas mas também encontradas na internet e que podem ser consultadas pelo telespectador nos endereços indicados.



Figura 12: Hoje em casa.com de 09 de julho de 2011.

Há uma construção discursiva do jornalista como mediador entre a informação e o telespectador apoiada, sobretudo, na figura do notebook que representa a internet – embora seja uma ferramenta largamente utilizada pelos telespectadores atualmente, a internet aqui é uma ferramenta de trabalho da jornalista que traz a informação para o telespectador. O uso da internet representa também uma possibilidade de chegar a um número maior de opções de decoração através das dicas que o telespectador poderá encontrar na página do quadro.

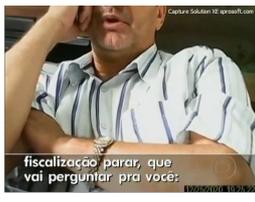
Os dois quadros citados acima exemplificam uma tentativa de inserção do programa nas questões cotidianas e pessoais do telespectador. Temas considerados menos jornalísticos, como moda e decoração ganham um tratamento que lhes confere proximidade com a audiência, seja pelo contato direto na rua, seja pela situação de aconchego com um sofá e um computador.

O quadro batizado de “Câmara do JH” revela ainda outro aspecto da cobertura

jornalística presente na composição dos quadros: a possibilidade de discussão de um tema em um período de tempo mais prolongado. A proposta do quadro, que é mensal, para julho de 2012 foi de investigar o mercado de turismo clandestino em uma vinculação com a vida cotidiana do telespectador através das férias escolares de julho.

<b>Sandra Annenberg</b>	Quatro de julho, início do mês, a câmera do JH está de volta.
<b>Evaristo Costa</b>	E agora em julho nós vamos viajar pelo Brasil e mostrar os golpes mais comuns sofridos pelos turistas, como a venda de passagens em ônibus clandestinos e o comércio de pacotes de viagens que não existem.

A apresentação de Sandra reforça a característica de regularidade de apresentação do quadro e após a introdução feita pelos apresentadores, é apresentado um VT com uma espécie de teaser do quadro com o assunto do mês. Após a vinheta do quadro, muitas imagens de câmeras escondidas compõe a apresentação do tema do mês com um texto carregado de expressões como “a câmera JH flagra”, “a câmera do JH registra”, “vamos ficar de plantão”.

	Vinheta do quadro
	<i>A câmera do JH vai embarcar nos ônibus clandestinos e mostrar os perigos dessas viagens. [...] Vamos mostrar também como essas agências de viagens irregulares fazem para burlar a fiscalização.</i>
	<i>Você nunca pode falar dentro de um ônibus se a fiscalização parar, que vai perguntar pra você: você é dono da viagem? - Não, aqui é tudo nós [...].</i>

	<p><i>[...] A câmera do JH flagra o mercado paralelo que funciona nas rodviárias e aeroportos, nas portas dos hotéis, nos pontos turísticos. A câmera JH vai viajar dentro de uma mala e registrar os bons e os maus momentos de uma viagem. Quem não fica preocupado quando despacha a bagagem?</i></p>
	<p><i>E as belezas do Brasil? Vamos ficar de plantão nos principais pontos turísticos do país como as cataratas do Iguaçu, por onde passam mais de um milhão de pessoas por ano. A câmera do JH embarca com vocês, nas férias de julho.</i></p>

É interessante observar que na edição em que o tema do mês foi anunciado, a própria apresentadora Sandra Annenberg anunciava suas férias vinculando também o seu tempo ao tempo da audiência. A apresentação dessa espécie de *teaser* do quadro serve como uma espécie de chamada para que o telespectador fique atento ao assunto que será discutido e como uma promessa de compromisso do telejornal com os assuntos que importam para a sua audiência – em julho, nossa câmera “embarca com vocês”. A construção do quadro recorre a um sentido de vigilância que coloca o JH no lugar de guardião dos valores da cidadania por ser aquele que tem o poder de fazer e vai investigar o que coloca a vida do cidadão em risco ou que foge desses valores, mas essa cidadania é apresentada como algo que coloca os mediadores e sua audiência em uma condição de parceria quando diz que a câmera embarca com a audiência. Nenhum segmento do quadro apareceu durante as duas semanas próximas, tomadas como amostra de nossa análise.

O grande trunfo de composição possibilitado pelos quadros é aquele de manutenção de um público cativado pelo hábito e pela expectativa em relação à recorrência. Os quadros tem uma função de representação do cotidiano, tanto pelo aspecto repetitivo, das tarefas que se repetem nem sempre do mesmo modo. Ele vai ao ar durante o que podemos chamar de expediente doméstico, as receitas, as dicas de arrumação, decoração e utilidades se relacionam com esse cotidiano da casa. Há uma construção de um sentido de proximidade que está, sobretudo, nos apresentadores, na conversa íntima entre eles, mas que não se ramifica, não abre espaço para uma discussão mais profunda ou analítica, fica no nível do comentário, da apresentação, de fato, fragmentada dos assuntos do cotidiano, como a série de tarefas que fazem parte do dia a dia escolar e doméstico.

O jornalismo se define não pelas questões de interesse público habermasiano, mas pela

relação de proximidade com o cotidiano do telespectador, com o seu ambiente doméstico, com as pequenas questões do dia a dia como se vestir e decorar a casa. As influências do formato de revista se revelam com mais força exatamente pela composição do telejornal na relação com os quadros, na transição entre formatos mais tradicionais da notícia telejornalística como a nota, a reportagem e o *link* ao vivo, e os quadros cuja formatação pressupõem temas mais leves, maior elaboração da linguagem audiovisual com tratamento de arte, vinhetas e regularidade temporal.

### 3.3 JORNAL NACIONAL

---

“A identidade é uma construção que se narra”

CANCLINI, 2008, p.129

Em um capítulo do livro *Consumidores e cidadãos*, intitulado “As identidades como espetáculos multimídia”, Néstor Garcia Canclini (2008) analisa brevemente o processo pelo qual rádio e televisão contribuíram para organizar os relatos de identidade e o sentido de cidadania nas sociedades nacionais. Citando Jesús Martín-Barbero, Canclini destaca o modo como o rádio permitiu que grupos de regiões diferentes de um mesmo país se reconhecessem como parte de uma totalidade ao mesmo tempo em que nivelavam os padrões de consumo com uma visão nacional. Os meios de comunicação foram centrais nesse processo de reconhecimento: “agregaram às epopeias dos heróis e dos grandes acontecimentos coletivos, a crônica das peripécias cotidianas: os hábitos e os gostos comuns, os modos de falar e se vestir que diferenciavam uns povos dos outros” (CANCLINI, 2008, p.129). Era esse espírito de integração nacional que estava presente no surgimento do *Jornal Nacional*, em 1969, o telejornal em exibição mais antigo do país.

As matérias deveriam ser de interesse geral e não regionais ou particularistas. Os assuntos tinham que chamar a atenção tanto do telespectador de Manaus quanto de Porto Alegre. Era necessário não superdimensionar uma região em detrimento de outra, pensar sempre em como determinada nota poderia repercutir em estados diferentes. Num país continental, com tantas diferenças regionais, era uma tarefa difícil, e a equipe teve que ir aprendendo aos poucos. (MEMÓRIA GLOBO, 2004, p.30).

Primeiro telejornal a ir ao ar em sistema de transmissão em rede, o *Jornal Nacional* contava, já nos primeiros anos de exibição, com equipes que colaboravam na produção de conteúdo espalhadas por todo o país e integradas via Embratel. Segundo dados de uma matéria da *Veja*, em maio de 1973, naquele momento o trabalho envolvia “cerca de cem pessoas no Rio, oitenta em São Paulo e mais de quinhentas em todo o Brasil: técnicos em luz e som, cinegrafistas, repórteres, redatores, desenhistas, editores e locutores”. O tamanho da equipe e a composição com profissionais especializados em diferentes áreas da produção de notícias para televisão indicam o investimento da emissora em jornalismo. Ainda na matéria da *Veja*, encontramos o relato de que “Mais de 50% do noticiário do *Jornal Nacional* (das 19:48 às 20:15) passou a ser ilustrado por filmes ou mapas animados” com o crescimento e o

investimento da emissora em jornalismo no início dos anos 70.

O Jornal Nacional é, ainda hoje, referenciado e aplaudido, sobretudo, pelo objetivo de falar dos quatro cantos do país. A importância histórica do telejornal para a televisão brasileira pode ser observada, por exemplo, pelo número de matérias, entrevistas e edições especiais da imprensa nacional – capa da Revista Imprensa, edição especial do Observatório da Imprensa, por exemplo – em tributo ao aniversário de 40 anos da estreia, em 2009. O JN foi lembrado, inclusive, no Senado Federal por um requerimento com voto de aplauso feito pelo Senador Eduardo Suplicy em 14 de setembro de 2009<sup>51</sup>.

Para os antigos apresentadores, o Jornal Nacional de hoje e aquele da estreia tem o mesmo espírito familiar em comum, segundo relata a edição de 04 de setembro de 2009, da Revista Imprensa: “apesar da roupagem 'moderninha' ele tem, no fundo, o mesmo espírito familiar do telejornal nascido em 1º de setembro de 1969. Este foi o ponto em comum destacado tanto pelo antigo (e primeiro) apresentador, Cid Moreira, como pelo atual, William Bonner, que também faz as vezes de editor-chefe do JN”<sup>52</sup>. Mas embora as mudanças ocorridas nestas quatro décadas tenham gerado um telejornal aparentemente muito diferente, um olhar mais atento nos indica marcas que são produto do contexto televisivo nacional do final dos anos 60, e que resistem até hoje como fortes configuradoras do programa. Para além disso, essas marcas configuram mesmo o que se entende como telejornal no país, visto que o Jornal Nacional “representa o conjunto mais bem acabado de marcas que caracterizam um telejornal no Brasil” (GOMES, 2010, p.6).

Esse saber fazer técnico, característica marcante do JN, passa não só pela experiência da emissora com o setor de jornalismo, mas também pela construção de marca e identidade da tevê Globo. Desenvolvido, sobretudo, na relação com a consolidação do modelo industrial da emissora e o apoio governamental para montagem da infraestrutura necessária para a expansão da televisão, o padrão Globo de qualidade diz não apenas de uma formatação estética, mas assume também a forma de uma grade organizada em torno da chamada programação sanduíche, que trazia o Jornal Nacional como recheio entre duas novelas. Sobre a eficácia dessa estratégia em trazer espectadores para o JN, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, então vice-presidente de operações da emissora e Dionísio Poli, então diretor de

---

51 SUP LIC Y lembra os 40 anos do Jornal Nacional. Agência Senado. Disponível em: <http://www.senado.gov.br/agencia/verNoticia.aspx?codNoticia=95267&codAplicativo=2>. Acesso em 27.09.2009

52 Revista Imprensa. <http://portalimprensa.uol.com.br/revista/chamadas/2009/09/04/imprensa30613.shtml> Acesso em 27.09.2009

comercialização, discordam nos idos de setembro de 1984, quando o JN completa 15 anos.

“Com linguagem objetiva que atinge todas as classe o Jornal Nacional hoje, atrai tanto quem gosta de notícia quanto quem gosta de novela”, diz José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o “Boni”, vice-presidente de operações da emissora. Por sua vez, o diretor de comercialização, Dionísio Poli, afirma: “Hoje, o Jornal Nacional não é mais um programa entre novelas. Tem uma audiência específica. (VITÓRIA, 1984)

O aspecto mais interessante da discordância, contudo, é que embora discordem sobre a relação entre o modelo de grade e o vínculo construído com a audiência aquele que salienta a relação com as telenovelas o faz exatamente pelo elogio à objetividade: o Jornal Nacional agrada aos espectadores das novelas, segundo Boni, exatamente porque se faz entender e se faz entender porque é objetivo.

Pensado para concorrer diretamente com o Repórter Esso, o Jornal Nacional se diferenciava do noticiário da TV Tupi não só pelo alcance, mas também pela construção de uma nova linguagem, mais atrelada aos recursos audiovisuais da televisão e mais distante da linguagem radiofônica que caracterizava seu concorrente: “a equipe que produzia e apresentava o Jornal Nacional pensava numa família brasileira reunida na sala. A televisão era próxima, coloquial, diferente do rádio, onde o narrador se exaltava, falava mais alto, como se procurasse o ouvinte por todos os cantos da casa” (memória globo, 2004, p. 18). E além da diferença no modo de tratamento da audiência, havia, sobretudo, uma diferença no modo de tratamento do jornalismo:

O telejornal da Globo apresentava matérias testemunhais, com a fala dos entrevistados. Armando Nogueira explica: "O que caracterizava o nosso jornal era o som direto. O Repórter Esso não tinha som direto porque saía embalado da redação do Jornal do Brasil, onde funcionava a *United Press*, distribuidora do noticiário, tanto na época do rádio quanto na da televisão. Saía de lá pronto, era só botar no ar. Gontijo Teodoro apenas lia. No nosso telejornal, além de imagens cobertas com áudio do locutor, inseríamos depoimentos, com voz direta, da pessoa falando." (Memória globo, 2004, p.26)

Como programa de maior audiência e tradição na emissora, lugar da excelência técnica e exibição suprema do poder de investimento da Globo, o Jornal Nacional ostenta as inovações introduzidas por ele – como a primeira entrada ao vivo de um repórter na televisão brasileira em 1977 –, mas não é o lugar das grandes revoluções de linguagem. A sutilidade nas mudanças na logomarca do programa indica que nada muda tão rápido, que toda transformação carrega muito da tradição que a gera. Especialmente no JN, que é o carro chefe

de jornalismo da emissora, essas mudanças não podem ser feitas sem anúncio, nem de forma brusca – há risco de quebrar uma familiaridade que se constrói exatamente na tradição e na continuidade, repetição e novidade. Se nos primeiros anos a logomarca do telejornal sofre maiores transformações, desde 1984 mantém uma forma muito pouco variável.



Figura 13: mudanças na logomarca do Jornal Nacional

As inovações passam a fazer parte do JN sempre na relação com a afirmação de credibilidade que resulta da ostentação de competência e poder técnicos. Assim se justifica, por exemplo, a grande mudança feita no cenário do telejornal em 2000, por ocasião da comemoração de seus 35 anos, quando o telejornal passou a exibir a redação ao fundo.

O novo formato é único no mundo e une dois tipos de cenário: apresenta a redação ao fundo e simultaneamente ilustra os assuntos com imagens gráficas atrás dos apresentadores. Todas as mudanças vieram acompanhadas de inovações tecnológicas. As ilustrações, por exemplo, são projetadas por um refletor. Em vez de inseridos por *chromakey*, os selos passaram a ser sobrepostos, misturando-se ao fundo real da redação. A imagem é formada à medida que o apresentador começa a falar no assunto. A produção de selos é diária, sempre de acordo com os assuntos que serão abordados no noticiário daquele dia. (MEMÓRIA GLOBO, 2004, p. 199)

A justificativa da mudança passa pelo argumento de que a configuração do cenário e o uso dos recursos tecnológicos estão a serviço do jornalismo. Além da justificativa de renovação diária dos selos produzidos, numa relação com os valores de atualidade e exatidão da informação veiculada através deles, o recurso tecnológico dialoga com a nova configuração cênica mais dinâmica. Enquanto o *chromakey* exigia a existência de um fundo para projeção dos selos informativos, o novo sistema de sobreposição permite que esses selos sejam projetados sobre a imagem da redação do JN. A exibição da redação, por sua vez,

dialoga com questões de credibilidade e autenticidade na medida em que exhibe o trabalho jornalístico que sustenta o programa televisivo, mas diz também de um sentido de urgência e continuidade que regem o trabalho do jornalismo – os fatos continuam acontecendo enquanto o telespectador está na frente da tevê, o trabalho na redação não para, especialmente para o telejornal do horário nobre, do início de noite, quando a construção que fazemos do dia começa a encontrar o seu desfecho. Contudo, ainda que vista hoje como marca do Jornal Nacional, a exibição da redação foi um recurso testado no Jornal da Globo, conhecido como um forte lugar de experimentação no telejornalismo da emissora, e só então introduzido no JN.

### **A escalada como ponto de partida**

O Jornal Nacional não foi o primeiro telejornal do país, sequer foi o primeiro telejornal da Globo<sup>53</sup>, mas o fato de ter sido o telejornal que inaugurou o sistema de transmissão televisiva em rede fez dele um marco na trajetória do telejornalismo nacional. Com a inauguração da rota terrestre de transmissão de sinais de tevê pela Embratel, em março de 1969, as possibilidades técnicas para transmissão de um programa nacional se concretizaram e o Jornal Nacional inaugura o sistema de rede televisiva no país. As palavras que marcaram o início da transmissão são significativas:

Hilton Gomes: "O Jornal Nacional da Rede Globo, um serviço de notícias integrando o Brasil novo, inaugura-se neste momento: imagem e som de todo o Brasil."

Cid Moreira: "Dentro de instantes, para vocês, a grande escalada nacional de notícias." (Memória Globo, 2004, p.18)

Marca do telejornal já naquele momento, a escalada de notícias que abre cada edição do Jornal Nacional é a principal estratégia de organização da pauta diária. Enquanto momento compartilhado entre telejornal e audiência, a escalada presentifica o tempo da notícia e é central na definição dos modos de construir a sequência de notícias que será apresentada no telejornal. É também uma forma de atrair o telespectador para as notícias que se seguem à abertura e ao primeiro bloco e localizá-lo sobre o que importa para o Jornal Nacional naquele dia. Uma pista importante sobre o lugar de destaque da escalada no Jornal Nacional é o apuro técnico com o qual é preparada, a forte sincronia entre imagens, vinheta, e texto lido em jogral

<sup>53</sup> No dia em que foi ao ar pela primeira vez, 26 de abril de 1965, a Globo exibiu seu primeiro noticiário, o Tele Globo, com meia hora de duração.

pelos apresentadores. Sua montagem é ainda uma boa prévia sobre o modo como o telejornal constrói suas estratégias seriais. A escalada faz uma promessa para o telespectador não só sobre o conteúdo noticioso, mas sobre o apuro técnico no tratamento da imagem e da linguagem televisiva, sobre o pacto estabelecido entre o JN e sua audiência.

Gravada previamente, a escalada de notícias que abre cada edição do JN é, certamente, uma das grandes marcas do apuro técnico que caracteriza o telejornal. Na edição de 01 de julho de 2011, a escalada destaca a reviravolta no caso de acusação de estupro sofrida por Strauss-Kahn.

	<p><i>Depois do escândalo, a reviravolta...</i></p>
 <p>Off de Fátima Bernardes</p>	<p><i>... o ex-chefe do Fundo Monetário Internacional está livre da prisão domiciliar</i></p>
	<p><i>Investigações tiram a credibilidade da camareira de hotel que acusou Strauss-Kahn de um ataque sexual.</i></p>
	<p><i>o processo continua a correr na justiça.</i></p>
	<p><i>mas a reviravolta no caso pode ter influência na eleição para presidência na França.</i></p>



*Advertência para um campeão...*



*...o brasileiro César Cielo tem resultado adverso no exame anti-dopping.*

Off de William Bonner



*autoridades americanas da saúde lançam um...*



*...alerta para próteses de silicone para aumento dos seios.*

Off de Fátima Bernardes



*Manifestações por democracia tem mais de vinte mortos na Síria.*



*as cinzas do vulcão chileno voltam a prejudicar o tráfego aéreo na América do Sul.*



*O Príncipe Albert de Mônaco põe fim à vida de solteiro.*

OFF de William Bonner



*A cotação do dólar no Brasil é a mais baixa desde a crise cambial de 99. Agora no Jornal Nacional.*

A chamada dos principais assuntos do dia é feita em conjunto pela dupla de apresentadores, que se dirige diretamente para o público em um plano próximo que enquadra cada um de uma vez com cortes que acompanham a fala de cada um. O revezamento de vozes, a música que acompanha a chamada, a edição de imagens dos dois apresentadores complementando-se de acordo com a leitura das principais notícias do dia e a inserção de imagens e sons das reportagens que serão exibidas constroem um sentido de urgência, dinamismo e agilidade para o telejornal. Além disso, a grande quantidade de assuntos anunciados na escalada anunciam a capacidade de cobertura da equipe e reafirmam o lugar do grande slogan do JN: levar ao telespectador “as principais notícias do Brasil e do Mundo”.

A grande notícia do dia na edição de 01 de julho de 2011, a reviravolta no caso Strauss-Khan é fragmentada em 4 pequenas manchetes, 4 notícias diferentes em relação a um mesmo caso 1) Strauss-Khan está livre, 2) investigações tiram credibilidade da camareira que o acusava, 3) o processo continua e 4) reviravolta pode ter influencia nas eleições francesas. O diálogo entre os dois apresentadores ajuda a construir o argumento de cada matéria que vai ser exibida durante a edição, serão duas: a primeira, de Flávio Fachel, correspondente em Nova York, com 4m58, e a segunda de Marcos Uchôa, correspondente em Paris, com 1m46. Sem sonoras, a matéria de Flávio Fachel tem sua voz conduzindo a narrativa sobre o caso, anunciando a grande novidade em relação a ele, e retomando os fatos:

<b>William Bonner Cabeça</b>	<i>O escândalo com o ex-diretor-gerente do Fundo Monetário Internacional, Dominique Strauss-Kahn, teve uma reviravolta nesta sexta-feira. Ele tinha sido preso em maio, acusado de atacar sexualmente a camareira de um hotel.</i>
<b>Flávio Fachel OFF,</b>	<i>Dominique Strauss-Kahn saiu nesta sexta-feira pela manhã da casa onde estava em prisão domiciliar e foi para o tribunal acompanhado da mulher e do advogado. Pouco mais de uma hora e meia depois, o ex-diretor do FMI ganhou da corte a liberdade condicional. Acusado de sete crimes sexuais, entre eles o de estupro contra a camareira do hotel onde estava hospedado em Nova York, Strauss-Kahn</i>

	<p><i>foi preso no dia 14 de maio. Retirado da primeira classe de um avião prestes a decolar rumo a Paris, ele foi levado algemado para um complexo penitenciário. Para mantê-lo na cadeia, as autoridades alegaram que Strauss-Kahn tinha demonstrado intenção de fugir, porque deixou para trás o celular no quarto do hotel. A defesa alegou que a viagem estava marcada com antecedência e o telefone foi esquecido lá.</i></p> <p><i>Preso, Strauss Kahn renunciou ao cargo de diretor-gerente do FMI. E para conseguir direito à prisão domiciliar, pagou US\$ 1 milhão de fiança e deu outros US\$ 5 milhões como garantia.</i></p> <p><i>A reviravolta no caso aconteceu por causa de uma gravação e de muitas contradições. Segundo uma reportagem publicada no jornal The New York Times, a promotoria descobriu que a camareira Nafissatou Diallo telefonou para um traficante preso, no mesmo dia em que acusou Strauss-Kahn de tê-la estuprado.[...]</i></p>
<b>Flávio Fachel</b> <b>Passagem</b>	<p><i>Dominique Strauss-Kahn voltou para essa casa aqui, alugada pela mulher dele, por US\$ 50 mil por mês, mais ou menos R\$ 80 mil só para servir de prisão domiciliar. Além disso, era dele também a despesa de quase US\$ 250 mil a cada mês, mais ou menos, R\$ 400 mil para manter a vigilância exigida pela Justiça. Agora, o ex-diretor do FMI vai receber de volta o dinheiro da fiança e o depósito judicial. Mas, ele teve o passaporte retido. Isso quer dizer que, enquanto durar o processo, ele não vai poder deixar os Estados Unidos.</i></p>
<b>Flávio Fachel</b> <b>OFF</b>	<p><i>À tarde, um entregador levou balões de gás e uma réplica da estátua da liberdade.</i></p> <p><i>Na época das acusações, Dominique Strauss-Kahn era um dos principais nomes na corrida para a sucessão presidencial na França. O partido dele já está escolhendo o candidato.</i></p> <p><i>E as prévias começaram, veja só, no dia 28 de junho, 28 do 06, data com o mesmo número do quarto, 2806, onde aconteceu o encontro que levou Strauss-Kahn para a prisão.</i></p>

O principal fato novo em relação ao caso é revelado logo de cara, no início da matéria: Strauss-Kahn foi para o Tribunal e saiu livre da prisão domiciliar. Mas ao invés de seguir uma estrutura que privilegia um *lead* tradicional, a matéria de Fachel descreve as acusações que levaram Strauss-Kahn para a prisão, o encadeamento de ações e circunstâncias da prisão, as consequências imediatas para a figura pública e, numa sequência próxima a uma construção de intriga, chega finalmente às descobertas feitas pela polícia sobre a camareira e a reviravolta que o caso teve com as novas informações. A sequência narrativa feita pelo texto noticioso de Flávio Fachel é muito próxima daquela feita na escalada pelos apresentadores. Mas além disso, a escalada também constrói a deixa de um VT para o seguinte: é a repercussão do caso e suas consequências para a eleição francesa são o ponto de ligação entre um VT e outro: o

fechamento da matéria de Fachel dá a deixa para matéria seguinte, de Marcos Uchôa no seguindo o percurso indicado pela escalada quando fecha a sequência de chamadas sobre o tema indicando que “...a reviravolta no caso pode ter influência na eleição para presidência na França”.

<b>Fátima Bernardes Cabeça</b>	<i>O correspondente da Rede Globo em Paris, Marcos Uchôa, acompanhou a repercussão enorme da mudança de rumo no caso Strauss-Kahn.</i>
<b>Marcos Uchôa OFF</b>	<i>Nessa sexta, durante o dia inteiro, todos os sites, rádios e canais de televisão falavam sobre a reviravolta do caso de Dominique Strauss-Kahn. O escândalo de maio não só atingiu o candidato favorito da próxima eleição para presidente como também fez com que muitos franceses achassem que a reputação do país estava sendo manchada. Particularmente a forma como a Justiça americana exibiu Strauss-Kahn algemado indignou muita gente ao passar para um homem acusado a imagem de um quase condenado. [...]</i>
<b>Marcos Uchôa Passagem</b>	<i>O Partido Socialista, sem ele, começou essa semana o processo das primárias para escolher seu candidato. São 13 nomes na disputa, mas na verdade só três têm chances. Dominique Strauss-Kahn tem até o dia 13 de julho para apresentar sua candidatura. Muitos que o apoiam acham que isso ainda é possível. Mas mesmo se não for o caso, o fato é que se ele for inocentado, é certo que o apoio dele pode definir quem vai ganhar.</i>

As duas matérias se complementam na relação com a notícia, mas isso acontece, sobretudo, do ponto de vista geográfico numa relação com a autenticação jornalística – narrar os fatos do lugar em que acontecem significa dar testemunho – e também com a possibilidade de aprofundamento da notícia – ao oferecer relatos de jornalistas diferentes, que estão em dois pontos de ligação importantes com a notícia e apresentam detalhes diferentes sobre o mesmo caso, o Jornal Nacional reforça a construção discursiva do jornalismo como provedor de um conhecimento possível pela profundidade de tratamento de um tema. De pano de fundo, a emissora reforça, através do seu principal telejornal, o seu poder de cobertura, o seu alcance técnico e a disponibilidade desses recursos a serviço do jornalismo.

Na construção de sequência que passa pela bancada, o Jornal Nacional reforça a ligação entre os VTs a partir da cabeça feita por Fátima Bernardes, e para o VT seguinte, após a matéria feita por Uchôa, Bonner utiliza um comparativo geográfico para chamar uma matéria sobre violência contra a mulher.

<b>William Bonner Cabeça</b>	<i>Aqui no Brasil, no estado de São Paulo, quase acabou em tragédia uma história de violência silenciosa. É um caso daqueles em que uma mulher agredida reluta em pedir ajuda ou não denuncia o agressor.</i>
----------------------------------	---

A ligação entre os assuntos é sugerida, mas de modo muito sutil, pela comparação geográfica, pela questão da denúncia e pelo tema violência contra a mulher, mas vale destacar que não é esse o enquadramento dado à notícia sobre Strauss-Khan, especialmente nessa edição. Ainda no tema “mulher”, a chamada seguinte é sobre implantes de silicone. Aqui, a construção de sequência é feita através de uma recorrência sutil a um grande tema que perpassa os Vts sem que isso seja verbalmente sugerido. Visualmente, a construção de sequência é feita com enquadramentos individuais para cada cabeça de VT, cada apresentador a sua vez.

Outro exemplo interessante da sequência construída, tanto na escalada quanto no bloco, por aproximação temática já na escalada foi ao ar no dia 09 de julho de 2012. As três últimas notícias anunciadas são as seguintes:

	<i>Oitenta e um dias desde o acidente, o cantor Pedro Leonardo...</i>
 Off de Renata Vasconcelos	<i>...deixa o Hospital em São Paulo.</i>
	<i>A menina que se afogou na piscina de um berçário...</i>
 Off de William Bonner	<i>...é recebida com festa na casa dos avós em Goiânia.</i>



*E surge uma nova suspeita sobre os sequestradores...*



*... de um bebê que foram presos no Rio.*

Off de William Bonner  
Off de Renata  
Vasconcelos



*Agora, no Jornal Nacional.*

A matéria que abre a edição do dia é a última anunciada na escalada, sobre as novas suspeitas a respeito do casal de sequestradores e, a partir daí, a sequência construída para as três últimas chamadas da escalada é exatamente a inversa àquela primeira. Aqui, novamente, a ligação temática não é sugerida ou destacada em nenhum momento pelos apresentadores, mas a passagem de enquadramentos em plano próximo de cada um é feita através de um enquadramento em plano geral. Essa passagem gradual – em uma configuração Renata Vasconcelos → Renata Vasconcelos + William Bonner → William Bonner – tem um paralelo na própria construção de sequência das notícias. A nota coberta sobre a volta de Andressa para casa une os temas “criança” do VT anterior e “saída do hospital, volta pra casa” do VT seguinte.



*Altair Ferreira dos Santos [o sequestrador] trabalhava como assessor do presidente da Assembleia Legislativa do Rio, deputado Paulo Melo. O parlamentar disse que a exoneração do funcionário vai ser publicada no diário oficial de amanhã.*



*Deixou o hospital hoje a menina Andressa, uma das duas crianças de Goiania que se afogaram há uma semana na piscina de um berçário.*



*Ela foi recebida com festa na casa da avó. Os pais consideraram o acidente uma fatalidade e Andressa vai voltar a frequentar o mesmo berçário.*



*A outra criança afogada, o menino Isaac de dois anos, continua internado na UTI respirando por aparelhos.*



*O cantor Pedro Leonardo teve alta do Hospital hoje em São Paulo. Os médicos dizem que a recuperação foi extraordinária e que ele vai voltar a cantar.*

Embora a passagem de um assunto para o outro não seja feita a partir de um texto verbal que indique claramente as ligações realizadas pelo programa para o agrupamento temático, ele está presente. O pequeno bloco de notícias segue ainda com uma nota sobre a morte de um paraquedista em um acidente – que se liga ao VT anterior pelo tema acidente<sup>54</sup> – e é interrompido por uma matéria sobre cartas trocadas entre Bruno, goleiro do Flamengo, e Macarrão, seu amigo – ambos presos acusados pelo assassinato de Eliza Samudio –, que fica, de certa forma, isolada no primeiro bloco, sequenciada pela previsão do tempo.

## Vigilância

O caso Strauss-Kahn volta à pauta do JN mais duas vezes nos 15 dias seguintes. No sábado, dia 02 de julho de 2011, uma matéria de Jorge Pontual traz duas notícias, que Strauss-Kahn aproveitou o sábado de liberdade e que agora a camareira sofre com as acusações

<sup>54</sup> O cantor Pedro Leonardo esteve internado por conta de um acidente automobilístico, retomado na matéria de José Roberto Burnier.

públicas.

<b>Ana Paula Araújo Cabeça</b>	<i>O ex-chefe do Fundo Monetário Internacional aproveitou o primeiro sábado de liberdade condicional em Nova York. E, agora, quem está sofrendo com as denúncias é a camareira que o havia acusado de estupro.[...]</i>
<b>Jorge Pontual OFF</b>	<i>A promotoria ainda não encerrou o caso, mas ninguém mais acredita que o francês vá a julgamento. A expectativa é que ele seja liberado em breve para voltar à França e se candidatar à presidência pelo partido socialista.</i>
<b>Jorge Pontual Passagem</b>	<i>Quando o ex-chefe do FMI estava em prisão domiciliar, o papel da polícia de Nova York era vigiá-lo noite e dia. Agora, que ele está em liberdade, os policiais foram protegê-lo do assédio da imprensa. Na manhã deste sábado, uma multidão de repórteres se amontoou na porta da casa para tentar ver o francês e quem sabe até falar com ele. Mas a polícia chegou e mandou todo mundo voltar para trás da barreira.</i>

Na terça-feira seguinte, dia 05, a notícia da posse de Cristine Lagarde retoma o caso Strauss-Kahn e traz novas notícias sobre ele em matéria de Luis Fernando Silva Pinto, de Nova York.

<b>Fátima Bernardes Cabeça</b>	<i>O Fundo Monetário Internacional tem uma nova chefe. A ex-ministra das Finanças da França Christine Lagarde assumiu no lugar de Dominique Strauss-Kahn, que foi acusado de crimes sexuais pela funcionária de um hotel de Nova York.</i>
<b>Luis Fernando Silva Pinto OFF</b>	<i>Sem cerimônia ou discurso de posse, Christine Lagarde, a primeira mulher a se tornar diretora-gerente do FMI, assumiu o posto com simplicidade. A primeira grande crise que ela enfrentará será a da Grécia, que ainda depende de empréstimos bilionários pagar suas contas.</i>
<b>Luis Fernando Silva Pinto Passagem</b>	<i>O contrato com o fundo diz, logo no segundo parágrafo, que ela deverá manter o nível mais alto de conduta ética. Terá que ser íntegra, imparcial e discreta. Um dos desafios da nova diretora será restabelecer o clima de confiança entre os funcionários do FMI, abalados com o escândalo envolvendo Dominique Strauss-Kahn.</i>
<b>Luis Fernando Silva Pinto OFF</b>	<i>O tablóide americano The New York Post publicou a notícias de que as denúncias de crimes sexuais a que ele responde serão arquivadas. Na semana passada, Straus-Kahn foi liberado da prisão domiciliar que cumpria na cidade, depois que os promotores descobriram que a autora das denúncias, uma camareira, tinha ligações com um traficante preso e mentiu sobre outro caso de estupro que disse ter sofrido. Mas, na França, Strauss-Kahn já enfrenta um novo processo. A jornalista Tristane Banon entrou na Justiça, acusando o ex-diretor-gerente de</i>

<p><i>tentativa estupro. O incidente teria acontecido oito anos atrás. Tristane diz que, na época, foi aconselhada a não denunciar o caso, para que a carreira dela não fosse manchada. Os advogados de Strauss-Kahn responderam com um processo de difamação contra a jornalista.</i></p>
--

A cabeça da matéria e o próprio VT começam dando ênfase à novidade, que é, propriamente, a notícia daquele dia. Mas embora a notícia destacada inicialmente seja a posse de Lagarde, o grande tema da matéria é Strauss-Kahn e as novidades no seu caso. A notícia sobre a posse da nova diretora-gerente do *FMI* renova a narrativa permitindo um novo modo de abordagem ao tema. Mas retomar Strauss-Kahn permite ao *Jornal Nacional* continuar na pauta do grande arco narrativo construído para essa história: ressaltar Strauss-Kahn na notícia sobre a posse de Lagarde faz a narrativa dessa notícia operar dentro da narrativa anterior, de um caso que já vinha sendo acompanhado e, portanto, destacando tanto a capacidade operacional do *Jornal Nacional* de acompanhar um caso por um longo período de tempo ainda que ele não esteja geograficamente localizado em uma distância próxima quanto o sentido de vigilância construído para seu telejornalismo.

A continuidade de cobertura aqui ganha um sentido de permanência que possibilitam tanto ao telespectador quanto ao telejornal partir de uma compreensão inicial do fato a partir do quadro já existente. A matéria de Jorge Pontual, por exemplo, feita no dia seguinte à notícia da liberdade de Strauss-Kahn, é introduzida justamente a partir desse quadro: “*O ex-chefe do Fundo Monetário Internacional aproveitou o primeiro sábado de liberdade condicional em Nova York*”. Na matéria de Luis Fernando Silva Pinto, a retomada da cobertura é feita textualmente: *Na semana passada, Straus-Kahn foi liberado da prisão domiciliar que cumpria na cidade [...]*.

Outro aspecto interessante de observar sobre a cobertura do caso é a quantidade de profissionais envolvidos. Em um intervalo de cinco dias, quatro repórteres<sup>55</sup> produzem material sobre o assunto a partir de duas localidades internacionais diferentes. Isso diz da grande capacidade de cobertura do *Jornal Nacional* tanto territorial quanto em relação à continuidade de um tema. Na edição de 01 de julho de 2012, a primeira cabeça do dia reforça esse sentido de vigilância enfaticamente.

<p><b>William Bonner cabeça</b></p>	<p><i>Faz exatamente 76 noites que o Jornal Nacional abriu aqui uma edição com uma reportagem sobre deficiências na única maternidade pública especializada em partos de alto risco do Estado de Sergipe. De 17 de</i></p>
---	--

55 Marcos Uchôa de Paris; Flávio Fachel, Jorge Pontual e Luis Fernando Silva Pinto de Nova York.

	<i>abril até hoje foram muitas as brasileiras que precisaram passar por lá. E o que elas encontraram, a gente vê nessa reportagem de Carla Suzane.</i>
--	--

Na matéria de Carla Suzane, as imagens feitas dentro do Hospital são de uma câmera escondida.

 <p><small>-Eu tô bastante preocupada. Se não acrescentar médicos, funcionários,</small></p> <p>Sonora legendada</p>	<i>[...]Eu estou bastante preocupada. Se não acrescentar médicos, funcionários, aparelhos.</i>
 <p>OFF</p>	<i>É só um dos problemas da Nossa Senhora de Lourdes.</i>
 <p><b>junho: 16 mortes</b></p> <p>OFF</p>	<i>No mês de junho, a unidade registrou a morte de 16 recém-nascidos.</i>
 <p>Sonora</p>	<i>Em períodos normais, o que ocorre são de três até, no máximo, seis óbitos.</i>
 <p>Sonora coberta com imagens de câmera escondida</p>	<i>O ideal é um médico para cada 10 crianças. Hoje, nós temos um médico para 40 pacientes.[...]</i>

Embora o programa tenha imagens tanto da médica quanto de externas da maternidade e mesmo sonoras de pacientes feitas por um cinegrafista profissional com alta qualidade técnica, ele recorre às imagens de uma câmera escondida para ilustrar a matéria reforçando o

sentido de vigilância construído no texto de William Bonner.

No que diz respeito aos efeitos de vigilância e revelação, ao explorar essas formas de captação, feitas por equipamentos amadores, celular, câmeras escondidas, dispositivos de sistemas de segurança, o telejornal se espalha pelo tecido social, evocando uma aura de ubiquidade, como se tivesse o poder de estar em todos os lugares e a qualquer hora de modo a nos fazer tudo ver. [...] Ao mesmo tempo, a incorporação de tais registros feitos *in loco* confere ao telejornal uma espécie de super poder, fazendo crer que este pode estar em todos os espaços enquanto sujeito que tudo sabe e tudo vê. (GUTMANN, 2012, p.163)

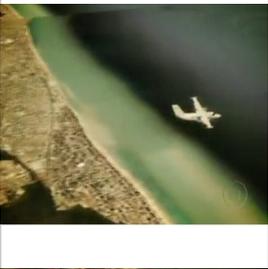
A demonstração de capacidade técnica e de mobilização de suas equipes reforçam a construção de um sentido de vigilância do JN tanto do ponto de vista de atenção aos desdobramentos de um fato quanto do ponto de vista de capacidade de presença em vários lugares ao mesmo tempo e, portanto, da possibilidade de saber tudo o que acontece em todos esses lugares.

### Um formato como organizador da sequência

De modo mais geral, os assuntos de cada edição vão se encadeando por afinidade – seja geográfica, seja temática – e essa organização cria certa narratividade, organiza e dá sentido às notícias. Na edição de 13 de julho de 2011, a primeira notícia, como sempre a de mais impacto do dia, é sobre a queda de um avião em Recife com a morte de 16 pessoas. A matéria é grande e faz uma simulação dos relatos de problemas com o voo feitos pelo piloto à torra de comando e da queda em um terreno vazio. As imagens computadorizadas da simulação ajudam no relato narrativo do acontecimento, marcam as informações importantes da comunicação entre o piloto e a torre de controle.



**OFF:** *O voo partiu do Recife, faria uma escala em Natal e iria para Mossoró no Rio Grande do Norte. [...]*

	<p><b>OFF:</b> <i>Segundo o comando da aeronáutica a decolagem foi às 06h51m da manhã,</i></p>
	<p><b>OFF:</b> <i>mas 55s depois o piloto avisou à torre que tinha problemas e que tentaria voltar ao aeroporto.</i></p>
	<p><b>OFF:</b> <i>Uma testemunha afirma que viu o avião sobrevoando o mar e fazendo o retorno. [...]</i></p>
	<p><b>OFF:</b> <i>A queda foi em um terreno vazio em frente ao mar.</i></p>

As imagens de simulação funcionam como uma espécie de revelação visual do fato: “Ao projetar uma encenação do acontecimento sobre a voz real do mediador no tempo aqui e agora de transmissão do programa, as simulações apresentam-se como modos televisuais de revelação” (GUTMANN, 2012, p. 158). A simulação feita pelos jornalistas funciona, de certo modo, como a própria notícia, ou sua incorporação em uma forma até então não existente.

Na notapé, Bonner informa que ainda naquela edição haverá mais informação sobre o acidente e à matéria sobre a queda do avião, se segue uma nota sobre uma decisão de indenização do Tribunal francês à *Air France* por conta do acidente com o voo 447, que caiu no Oceano Atlântico em 2009, entre Rio de Janeiro e Paris. O próximo acidente noticiado é rodoviário, entre um ônibus e um caminhão. provocado pela neblina em São Paulo. Após a informação sobre o estado dos feridos, vem uma nota sobre o resgate de sobreviventes de naufrágio no Amapá. A notícia seguinte continua na relação com o mar e o resgate: a morte de

um dos homens resgatados após 21 dias à deriva. A última nota do bloco é sobre a prisão de policiais sob acusação de atear fogo ao corpo de um jovem.

O bloco que se segue à notícia do acidente em Recife é composto por notas, a segunda e terceira e a última cobertas. O encadeamento das notas imprime velocidade ao bloco de abertura do noticiário, e agrupa uma série de notícias factuais. O mais comum, é que esses blocos de notas se refiram a notícias de economia ou internacionais, mas além da sequência construída por afinidade temática, chama atenção o modo de construção por agrupamento de notícias construídas a partir de um mesmo formato. Na edição de 07 de julho de 2012, por exemplo, o JN constrói um pequeno bloco em que se seguem uma nota coberta sobre uma foto inédita de marte divulgada pela Nasa e a morte de pessoas na Rússia por causa de chuvas torrenciais. O que une as duas notícias aqui é o formato de apresentação: são duas notas cobertas.



*A agência espacial americana divulgou uma imagem inédita de Marte.*



*A foto captada pelo jipe robô Oportunitty mostra uma das crateras do planeta vermelho. Os cientistas da Nasa dizem que a a imagem é resultado de uma montagem com mais de 800 fotografias tiradas entre dezembro do ano passado e maio.*

OFF Heraldo Pereira



*Chuvas torrenciais provocaram a morte de 134 pessoas no sul da Rússia.*



*Em poucas horas choveu o equivalente a dois meses. É a pior enchente dos últimos 70 anos na região de Krasnodar. 13 mil pessoas foram afetadas pela inundações. Equipes de socorro já saíram de Moscou para ajudar nas operações de resgate. O temporal começou à noite, quando os moradores dormiam. Ainda há desaparecidos e vários desabamentos. O maior porto do Mar Negro suspendeu as exportações de petróleo e grãos.*

OFF Christiane Pelajo

Após a nota sobre as chuvas na Rússia, a sequência temática é retomada com a Previsão do Tempo.

Na edição de 13 de julho de 2011, a primeira notícia do segundo bloco, o bloco de notas, é sobre a aprovação da fusão entre as empresas Sadia e Perdigão. Na sequência de notícias econômicas, uma recomendação do *FMI* à Itália, para cortar gastos e evitar endividamento. A terceira notícia do bloco é anunciada por Bonner:

<b>William Bonner Cabeça</b>	<i>O mundo inteiro tem assistido a uma novela política e econômica nos Estados Unidos. O presidente Barack Obama quer aumentar o limite de endividamento máximo do país, os parlamentares da oposição não querem. Hoje essa novela teve mais um capítulo. O protagonista foi um figurante na história: a agência de classificação de risco Moody's.</i>
------------------------------	---

Bonner usa a metáfora da novela para descrever, a partir de elementos específicos e particulares, o modo como a disputa política entre Barack Obama e seus opositores tem se desenvolvido nos Estados Unidos. Para dar informações que não são exatamente do cotidiano do cidadão médio brasileiro, mas do jogo político e das regras do mercado financeiro, o apresentador usa uma linguagem coloquial e próxima do telespectador, novela, capítulos, protagonistas, figurantes. Seu tom de voz se torna também mais suave, como que para enfatizar a tentativa de aproximação. Curiosamente, ao fazê-lo Bonner exhibe para os telespectadores o modo mesmo como o jornalismo seleciona os fatos, constrói personagens, desenvolve os enredos dos assuntos que escolhe para narrar. O texto da matéria começa com uma explicação sobre as agências de risco, construído de modo quase próximo dos textos dos contos de fadas, com uma premissa sobre um acontecimento possível próprio do “era uma vez”:

<b>Rodrigo Bocardí Link ao vivo</b>	<i>Sempre que surge uma crise financeira, em algum país, ganham destaque no noticiário as chamadas agências de classificação de risco. São empresas que avaliam uma série de informações e atribuem uma nota para a economia daquele país. Essa nota é uma espécie de aviso que as agências dão aos investidores sobre o risco, maior ou menor, que eles correm se tiverem dinheiro aplicado ali. O problema é que uma nota ruim pode acabar piorando uma situação que já não é boa e, por isso mesmo, essas agências provocam muita polêmica mundo afora. Olha só uma comparação importante, na crise financeira de 2008, que se espalhou dos Estados Unidos para o mundo, nenhuma agência antecipou que as coisas poderiam dar errado no mercado imobiliário americano.[...]</i>
-------------------------------------	--

O texto de Bocardi é essencialmente explicativo sobre o sistema de classificação e sua importância. Mas, mais do que a explicação do sistema de funcionamento do mercado financeiro na relação com as agências de risco, a entrada ao vivo do repórter reforça a ideia de presença constante do JN em diferentes localidades ao mesmo tempo e a capacidade de cobertura e vigilância do telejornal não só em relação aos assuntos nacionais, mas a capacidade de saber, entender e explicar o que acontece no mundo.

A ele se segue uma notícia sobre o crescimento econômico da China com selo com informações de índices econômicos, informações sobre bolsa, e cotação do dólar. A notícia seguinte fala de empregadas domésticas que tem uma situação mais estável hoje e contratam outros empregados, especialistas dizem de como isso gera um movimento da economia. A nota seguinte traz mais um selo que explica os ganhos com a aprovação da Lei de Diretrizes Orçamentárias e nota sobre pagamentos de benefícios atrasados do INSS. A edição do bloco constituído por índices econômicos é ágil com cortes rápidos entre os enquadramentos em planos americanos dos apresentadores, cada um a sua vez.

O bloco seguinte traz matérias sobre política: denúncias no Ministério dos Transportes, deputados barrados pelo Ficha Limpa que tomam posse. Anunciando o noticiário internacional, Bonner dá início à sequência que noticia atentados na Índia e Irlanda do Norte, a desistência de Murdoch em comprar tevê a cabo após fechamento do seu jornal, *News of the World*.

O acidente com o avião em Recife é retomado com uma matéria sobre a situação dos parentes das vítimas. A matéria atualiza as informações sobre o acidente e traz já uma entrevista coletiva com os responsáveis pela empresa aérea. Para fechar a edição, duas notas, a primeira sobre a punição a nadadores brasileiros pegos em exame anti-dopping e a segunda sobre a aprovação da construção do estádio do Corinthians.

Embora a ligação entre temas e destaques nas notícias seja muito clara em alguns casos, ela não é feita claramente pelo telejornal – em geral, não há expressões de ligação, conversas que aproximem os temas ou mesmo recursos visuais que aproximem os assuntos. A edição é acelerada na passagem de notas, mas a divisão de texto entre os apresentadores marca bem a passagem de uma notícia a outra e pontua um sentido de fragmentação do noticiário que reforça o discurso de grande capacidade de cobertura jornalística do telejornal, capaz de incluir tantas notícias em uma só edição. Menos claramente, a construção técnica, a

participação de diversas praças e correspondentes, o poder técnico e de articulação com outras empresas de comunicação para exibição de imagens de notícias de diferentes lugares do mundo representam um sentido de onipresença do telejornal. E essa onipresença pode ser entendida na relação com a autenticação da notícia, mas também na relação com a construção de um painel geral dos acontecimentos do dia, com um sentido de unidade para um dia fragmentado em lugares e acontecimentos e reunidos ali, em uma única edição do telejornal mais importante do país.

### 3.4 JORNAL DA GLOBO

---

Os editores de jornal defendiam a interpretação e, posteriormente, observadores explicam a sua iminência como uma resposta a um mundo muito complexo, que crescera rapidamente. [...] Uma explicação para o desenvolvimento da reportagem interpretativa terá que se concentrar em como os repórteres vieram a acreditar que o mundo era complicado.

SCHUDSON, 2010, p.174-175

O Jornal da Globo é o último noticiário na grade diária da Rede Globo. Exibido de segunda a sexta-feira após a chamada “linha de shows”<sup>56</sup> da emissora, o telejornal está no ar sem interrupções desde agosto de 1982. Já nessa época, a proposta que o caracterizava era a de privilegiar “a análise mais apurada da notícia, com espaço para comentários e matérias elaboradas que aprofundavam a informação”<sup>57</sup> e priorizar as editorias de política, economia e cultura. Antes desta versão que está no ar até hoje sem interrupções, a emissora já havia levado o Jornal da Globo ao ar entre abril de 1979 e março de 1981, mas ele foi substituído por uma segunda edição do Jornal Nacional que durou pouco mais de um ano – entre março de 1981 e julho de 1982.

A substituição de um telejornal pelo outro não marca apenas a separação de produtos dentro de uma mesma emissora, mas marca, sobretudo, o surgimento de um novo modo de fazer telejornalismo, especialmente na relação com a tradição do Jornal Nacional, principal noticiário da casa. O contexto de forte concorrência entre emissoras no início da década de 80 com o surgimento de novas redes<sup>58</sup> transforma o jornalismo em vedete da programação e o Jornal da Globo surge como um movimento de inovação no modo de fazer jornalismo da Rede Globo sustentado, sobretudo, na especialização de sua equipe de apresentadores e comentaristas. Em matéria de 27 de outubro de 1982, uma matéria da revista *Veja* destaca que

---

56 Os programas que antecedem o Jornal da Globo variam de acordo com o dia da semana. Atualmente, na segunda, ele é precedido por um filme, na terça pelo programa *Profissão Repórter*, na quarta por um jogo de futebol na maior parte do ano, na quinta e na sexta por uma série.

57 Disponível em <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-237493,00.html>>. Acesso em 05 de set. 2012.

58 O Sistema Brasileiro de Televisão (SBT) e a Rede Manchete estrearam suas programações em agosto de 1981 e junho de 1983, respectivamente. Contudo, matéria da *Revista Veja* de 15 de abril de 1981 já destacava que “em apenas duas semanas uma febre de jornalismo contaminou as redes de televisão. [...] Nem as novas redes Manchete e Silvio Santos esqueceram de proclamar que o jornalismo será a pedra angular de suas programações.” MODELO externo. *Revista Veja*. 15 de abril de 1981, p.69. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/acervodigital/?cod=JNDMRRENQOO>>. Acesso em 05 de set. 2012.

Os anos se passaram – mas até agora a apresentação dos programas de jornalismo da televisão brasileira pareciam estacionados na firma central do saudoso Repórter Esso, que fez a glória de Heron Domingues (1924-1974). Quase duas décadas mais tarde, os telejornais de maior audiência continuam centralizados em locutores muito elegantes, donos de uma boa voz e nenhuma relação com a informação. Há dois meses no entanto, essa situação começou a mudar. E já se pode observar que mudou para melhor.

Foi quando estreou o Jornal da Globo, de segunda a sexta, a partir das 11h15 da noite, a última invenção do maior império de informação jamais construído no país [...]. Pela primeira vez, o locutor começa a ceder lugar para o jornalista – e isso não é pouco (OUSADIA, 1982, p.102-103).

O lugar do jornalista como o profissional responsável pela apuração, edição e apresentação da notícia – tanto nas passagens de matérias, quanto na bancada – ganha destaque na relação com a construção de credibilidade do noticiário e se torna importante para a configuração de identidade do Jornal da Globo. Se, no início do telejornal, na década de 80, a presença de 4 jornalistas na bancada<sup>59</sup> de apresentação chegava a caracterizar uma experiência “na busca de um jornalismo onde haja lugar para a opinião pessoal e a emoção” (OUSADIA, 1983, p. 106), a partir da década de 90, a inserção de comentaristas e colunistas revela a aposta na vocação analítica do telejornal de fim de noite. Segundo informações do portal Memória Globo:

Em agosto [de 1983], estrearam como comentaristas o comediante Jô Soares e o cartunista Chico Caruso. A intenção era que os novos colaboradores contribuíssem com um humor reflexivo e crítico, preocupado em fazer o telespectador pensar primeiro e rir depois. [...] [Ainda em setembro de 1983] A equipe de comentaristas ganhou o reforço de Paulo Francis, Paulo Henrique Amorim, Marco Antônio Rocha, Ênio Pesce e Antônio Brito. No ano seguinte, passaram a integrar a equipe o locutor esportivo Osmar Santos e o jornalista Álvaro Pereira, falando sobre política<sup>60</sup>.

Na década de 90, a apresentadora Lilian Witte Fibe “passou a convidar empresários, políticos e economistas para comentar os fatos relatados durante o dia” e, por ocasião de sua saída, a revista *Veja* elogiou a sua habilidade como apresentadora de um noticiário que preza pela opinião: “ótima jornalista, não hesitava em emitir opiniões e era dada a caretas de desaprovação”.

A proposta de fechar a noite com análises dos principais fatos do dia reforça a ideia de que o Jornal da Globo possa apresentar o que é possível avançar em termos de informação em relação ao noticiário do dia que se encerra. Além disso, destacamos que, historicamente, a faixa de final de noite na televisão brasileira é preenchida por programas de entrevistas e

<sup>59</sup> Quando estreou, em 1982, o Jornal da Globo era apresentado por Renato Machado, Belisa Ribeiro, Luciana Villas-Bôas e Liliana Rodriguez.

<sup>60</sup> Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-237493,00.html>> Acesso em 05 de set. de 2012

debates, o próprio Jornal da Globo é sucedido pelo Programa do Jô e tem como concorrente em seu horário o Roda Viva, da tevê Cultura. A relação com o político como tema importante e outra marca do horário construída, inclusive, coma presença dos programas citados. Em uma matéria da série comemorativa dos seus 25 anos, o Jornal da Globo assume este como o objetivo principal do seu jornalismo: “aqui estão as notícias da noite, a análise do dia e a preocupação permanente de contextualizar a notícia”<sup>61</sup>. Na mesma matéria, William Bonner, apresentador do Jornal entre 1989 e 1993 argumenta que “ para o Jornal da Globo havia dois caminhos. O primeiro, dar as notícias da noite, aquilo que havia acontecido pós-JN; e, em um outro sentido, explorar aquele noticiário que o Jornal Nacional já tinha coberto de uma maneira, digamos mais aprofundada, mais analítica”.

Como justificativa editorial de complementação em relação aos outros noticiários da emissora, William Waack, em depoimento ao portal Memória Globo, salienta a configuração do pacto construído pelo JG com seu público a partir da relação presumida entre um público de maior poder aquisitivo e maior grau de instrução e uma maior capacidade analítica e de compreensão. Ele diz:

O Jornal da Globo tem um público que é o público do sonho. É o público de maior poder aquisitivo, de maior grau de instrução, é um público fiel, o público é completamente identificado com o jornal, e é o público-alvo dos principais anunciantes. [...] Então a característica principal do telejornal é essa: ele se dirige a um público exigente, um público que quer opinião, um público que reage às pesquisas que a gente faz exatamente nesse sentido. Ele quer um jornal que tenha opinião, ele quer um jornal que tenha crítica, ele aprecia a ironia (WAACK).

Embora o discurso de Waack seja de valorização do programa em uma relação que o coloca como um produto de qualidade porque tem um público que ele considera dos sonhos e que, por isso pode apresentar notícia com opinião, crítica e ironia, a construção do jornalismo com opinião não foi sempre da valorização de um na relação com o outro. Depois que a objetividade se tornou um valor central na construção do jornalismo como instituição social – reconhecida pela função de prover notícias e informações acerca do mundo e assumindo uma posição hegemônica em detrimento de um modelo de jornalismo partidário, porta-voz oficial de setores específicos da sociedade – as colunas, ou notícias assinadas e de especialistas no jornalismo como um fenômeno configurador da atividade emergem apenas nos anos 20 do

---

61 Vídeo disponível em: <[http://www.youtube.com/watch?v=2NugHUZDEgM&list=PL5B6B886A49713258&index=4&feature=plpp\\_video](http://www.youtube.com/watch?v=2NugHUZDEgM&list=PL5B6B886A49713258&index=4&feature=plpp_video)>. Acesso em 06 de set. de 2012.

século XX. Michael Schudson analisa essa nova configuração como uma resposta da imprensa à subjetivação aparente dos fatos feita por relações públicas e publicitários no pós-guerra. Especialização, interpretação e capacidade de análise passaram a significar valores positivos para o jornalismo porque blindam a atividade da subjetivação interessada dos profissionais que trabalham para empresas e governos.

Uma resposta foi o aberto reconhecimento da subjetividade como um elemento da reportagem. A notícia assinada começou a aparecer com mais frequência. [...] A especialização foi outra resposta. Se as *by-lines* concederam uma autoridade maior ao repórter, em relação ao *copy-desk*, a especialização poderia proporcionar ao repórter um progresso na capacidade de se tornar um crítico de suas fontes. [...] Especialistas na reportagem sobre trabalho, ciência e agricultura surgiram por volta do final dos anos 1920. (SCHUDSON, 2010, p. 170-171)

A proposta de oferecer análise dos fatos e contextualização das notícias estrutura, sobretudo, a sequência dada à pauta de cada edição, claramente segmentada a partir da noção de editoriais. A construção apoiada no jornalismo analítico e de opinião, e o lugar construído para os comentaristas e colunistas é tão central na configuração do Jornal da Globo que estrutura o próprio cenário, cuja bancada, além de abrigar os apresentadores, recebe também os comentaristas. O noticiário foi o primeiro da emissora a exibir a redação como pano de fundo, em janeiro de 1999, marcando a exibição do próprio processo de produção da notícia na afirmação da relação entre apuração e aprofundamento; além disso, exibir o processo de produção simultaneamente à exibição de um telejornal que vai ao ar no final da noite é uma importante estratégia de afirmação do compromisso da equipe de jornalistas com as noções de atualidade e vigilância.

### **A notícia por si só não basta**

É significativo que em seu formato de estreia, em 1982, a bancada do Jornal da Globo tenha sido ocupada por 4 jornalistas/apresentadores de uma vez. O lugar de autoridade convencionalmente outorgado por ela no jornalismo de televisão reforçava a novidade de trazer os jornalistas para a frente da câmera e era também apoiado pela credibilidade dos profissionais especializados. A partir de 2009 o cenário do programa, então já apresentado pela dupla atual William Waack e Christiane Pelajo, ganha uma bancada mais ampla com espaço não só para apresentadores, mas também para comentaristas e assim, o lugar de

autoridade outorgado pela bancada de apresentação passa a não ser privilégio apenas dos apresentadores. O cenário materializa, no movimento de incorporação dos comentaristas à bancada, o lugar de importância do jornalismo especializado.

Desde 2009 o JG ganhou uma nova bancada, utilizada não só pelos apresentadores, mas também por comentaristas e convidados. O cenário recebeu o reforço de cinco telões para uma maior interação com imagens e gráficos de economia ou de futebol (DIREÇÃO GERAL DE COMERCIALIZAÇÃO, 2012).

Mas embora a bancada seja o ponto de referência para construção do cenário e, de certa forma, funcione como reconhecimento simbólico de credibilidade, ela não coloca os mediadores em condições de igualdade, a começar pelos dois apresentadores. William Waack assume para uma certa hierarquia, o lugar do jornalista de opinião, que analisa os fatos ao invés de simplesmente narrá-los. É ele o responsável pelo comentário editorial que abre cada edição. Em sua ausência, esta tarefa é assumida por Pelajo, mas de modo menos contundente. No Jornal da Globo, o comentário de abertura é valorizado em detrimento de uma escalada tradicional, vista nos outros três noticiários da emissora. Na edição de 03 de julho de 2012, logo após a vinheta de abertura e o “Boa Noite” da colega de bancada, Waack destaca a burocracia criada para evitar o desvio de verbas de saúde antes de Pelajo introduzir a escalada com as manchetes do dia.

<b>William Waack</b>	<i>Não é novidade pra ninguém o fato de que o dinheiro desviado pela corrupção faz falta, por exemplo, na saúde. Mas a corrupção também afeta indiretamente a mesma saúde, em um exemplo que você vai acompanhar hoje no Jornal da Globo. São tantos os mecanismos criados justamente para evitar fraudes em licitações que algumas autoridades não conseguem nem gastar a verba que recebem pra saúde. É isso mesmo, é tanta burocracia pra evitar corrupção que tem dinheiro para a saúde sendo devolvido aos cofres da união. Não é culpa do administrador. É da corrupção mesmo.</i>
<b>Christiane Pelajo</b>	<i>E você vai ver também porque a produção industrial caiu bastante.</i>

O corte entre comentário e escalada é quase abrupto, não há ligação além da expressão “você vai ver também”, a passagem de enquadramento entre os dois integrantes da bancada é feita com um corte de câmera e logo a vinheta que acompanha a escalada começa a tocar. O corte reforça a separação entre comentário e escalada e dá ainda mais destaque à importância do comentário na estruturação do programa e do seu vínculo com o telespectador.



Figura 13: Passagem feita entre os dois apresentadores na escalada no JG é feita com corte de câmera.

O comentário editorial feito antes da escalada funciona como um gatilho de interesse para o que está por vir, ainda que às vezes o espaço entre ele e a matéria à qual se refere seja apenas o tempo de apresentação das manchetes do dia. Ele destaca a relevância do assunto anunciado e mantém o telespectador em alerta. Na edição de 03 de julho, apenas uma matéria faz referência aos mecanismos para evitar a corrupção que atrapalham gastos na saúde, a primeira do primeiro bloco, logo após a escalada. O que o comentário lhe acrescenta é a reflexão do jornalista e um enquadramento político para a matéria sobre saúde ajustando-lhe a uma das editorias mais destacadas no Jornal da Globo. De modo diferente, o texto da cabeça da matéria é mais objetivo.

<b>William Waack</b>	<i>Em Goiás, verbas públicas para o setor de saúde não conseguem ser aplicadas por culpa da burocracia.</i>
<b>Christiane Pelajo</b>	<i>Leva um ano e meio para a compra de equipamentos hospitalares tal o número de obstáculos criados para evitar fraude a corrupção.</i>

Logo após o fechamento da matéria, que não tem notapé, Christiane Pelajo faz a cabeça da notícia seguinte, sobre a nigeriana que ficou retida no Brasil após a Rio + 20 por ter perdido o passaporte sem qualquer referência à notícia anterior.

<b>Christiane Pelajo</b>	<i>Terminou hoje o drama da africana que ficou retida no Brasil depois da Rio + 20. Ela conseguiu embarcar de volta pra casa no Niger.</i>
--------------------------	--

Novamente, o enquadramento é feito apenas nela e não há interação com Waack, que sequer apareceu no intervalo entre os dois segmentos. Não há interação entre os apresentadores e a passagem entre segmentos é feita pelo modelo da acumulação.

Na edição de 25 de agosto de 2011, o tema do comentário de Waack foi a vida familiar de Muamar Kadafí. Além de ter sido o assunto de destaque na abertura do telejornal, a notícia apareceu ainda em três segmentos do Jornal da Globo: duas entradas de correspondentes internacionais e uma matéria com imagens feitas por rebeldes sírios. Como de praxe, o comentário de Waack foi ao ar após a vinheta e o “boa noite” dos apresentadores e antes da escalada.

<b>William Waack</b>	<i>Como era a vida do ditador Muamar Kadafi, a vida familiar, a vida atrás dos muros e das cortinas? Ele gostava de aparecer em tendas e até viajava com essas tendas, mas em casa, com a família, era diferente. Nessa edição do Jornal da Globo você vai ver como era, não dá pra gente dizer de outro jeito, como era o cafofo do Kadhafi.</i>
<b>Christiane Pelajo</b>	<i>E o Jornal da Globo trata também de um julgamento de um caso muito raro.</i>

A recorrência do comentário de abertura ajuda o Jornal da Globo a marcar, estrategicamente, uma posição sobre a sua proposta de construção de um jornalismo interpretativo. Embora o texto de Waack sobre Kadafí seja sucinto, ele introduz um julgamento de valor que enquadra a matéria, desde antes de ela ir ao ar, uma visão sobre o tema que será tratado, mas, sobretudo, ele cria expectativa em relação à matéria, criando interesse ao qualificar a vida pessoal do personagem sem dar detalhes que justifiquem o julgamento. Mais do que como comentário opinativo, o texto de Waack funciona aqui como uma estratégia de captura do seu público. Logo após a escalada, William Waack e Christiane Pelajo introduzem o assunto que será tema do testemunho do enviado especial e Marcos Uchôa, do Líbano, uma matéria do correspondente Carlos de Lanoy, de Jerusalém, e uma nota coberta com imagens feitas por rebeldes.

<b>William Waack</b>	<i>O regime de Muamar Kadafi na Libia está praticamente destruído, mas continuam os combates entre rebeldes e forças leais ao ditador em várias partes do país.</i>
<b>Christiane Pelajo</b>	<i>Os enviados especiais da Rede Globo Marcos Uchôa e Edu Bernardes mandaram um testemunho sobre o que encontraram ao chegar a</i>

<i>Trípoli, na capital da Líbia.</i>
--------------------------------------

Sem sonoras ou imagens que legitimem o seu discurso sobre a dificuldade de chegar ao país e sobre a situação em que ele se encontra no momento, é o lugar autorizado que legitima o testemunho de Uchôa sobre sua chegada ao Líbano e lhe confere valor de verdade. Em um depoimento gravado com a paisagem urbana noturna da capital libanesa ao fundo, Uchôa relata as dificuldades enfrentadas por ele e o repórter cinematográfico Edu Bernardes para entrar no Líbano e chegar a Beirute. Citar a presença do cinegrafista é mais um elemento de autenticação do jornalismo da emissora como capaz de prover relatos verdadeiros, com imagens próprias sobre o país em guerra. A presença do cinegrafista é, certamente, o que permite que o depoimento de Uchôa seja gravado, funciona como mais um elemento de autenticação do discurso do jornalista. Após o depoimento, é chamada uma matéria sobre a liberação de dinheiro pela ONU para a população e para rebeldes libaneses. Essa matéria é feita por Carlos De Lannoy, de Jerusalém, com imagens de agências, e é seguida pela nota coberta que traz o assunto de destaque da edição, a situação da família de Kadafi.

<b>William Waack Cabeça</b>	<i>Nas últimas décadas o petróleo melhorou muito o nível de vida dos líbios mas nada comparado ao nível de vida da família de Kadafi.</i>
<b>William Waack OFF</b>	<i>Para o país pobre, mesmo com petróleo, é coisa de cinema. Piscina com cobertura para proteger a água. Aqui viviam os Kadafi, nada desse negócio de morar em tenda. O que não era pesado ou não estava cimentado sumiu. A não ser na ampla e confortável área de banho, que inclui sauna onde sobrou a televisão e o bilhar. O gosto pode ser duvidoso, mas o sofá era orgulho da família, o rosto da sereia é o da filha do ditador. Pelo jeito os Kadafi adoravam banhos, tradição no oriente médio. Mas o maior sinal de ostentação escapa pra nós, brasileiros: “é o verde dessa grama”, diz a voz do rebelde que filmou a mansão dos Kadafi. Em um lugar tão desértico como a Líbia, grama é símbolo de status.</i>

As imagens que ilustram e sustentam a descrição e o julgamento do apresentador foram feitas por rebeldes e são tremidas, pouco claras. Mais do que isso, só se justificam enquanto material jornalístico pela construção dos rebeldes enquanto libertadores da pátria do jugo do ditador e pela dificuldade de acesso a material oficial sobre o conflito. Embora não sejam jornalistas, os rebeldes são colocados no lugar do povo que clama por liberdade e justiça, do povo que desvela os segredos do seu governo não legitimado pela democracia. Nessa

construção, jornalistas e rebeldes lutam pela mesma causa, a sustentação da democracia enquanto modelo de governo legítimo. Para legitimar o trabalho jornalístico feito a partir de imagens de agências e de não-jornalistas, sem imagens próprias que deem conta de mostrar o conflito, o Jornal da Globo recorre à presença de seus jornalistas *in loco*, e, mais do que isso, à diversidade de informações e de modos de tratamento da notícia e à opinião como uma forma de oferecer informações que se complementem e supram a falta de fontes oficiais e imagens legitimadas pela especialidade da profissão.

A construção de uma estrutura que valoriza a sequência de matérias sobre um mesmo tema como forma de oferecer profundidade e diversidade ao telespectador é vista também na cobertura regular, com imagens do próprio telejornal. É comum, na construção de sequências do Jornal da Globo, que um assunto seja tema de mais de um segmento de bloco, geralmente com formatos diferentes para a construção da notícia. Na edição de 05 de julho de 2012, a inauguração do maior prédio da Europa, em Londres, é tema de uma matéria da correspondente Cecília Malan e do comentário do colunista Renato Machado. O primeiro segmento é apresentado por Christiane Pelajo, com um enquadramento em plano médio em que apenas ela aparece.

<b>Christiane Pelajo Cabeça</b>	<i>Foi inaugurado nesta quinta-feira em Londres o Shard, o prédio mais alto da Europa. O edifício de 72 andares, que vai abrigar um hotel de luxo, escritórios, apartamentos e terá a melhor vista da cidade.</i>
<b>Cecília Malan OFF</b>	<i>O passeio aéreo não deixa dúvidas, Londres é uma cidade plana, horizontal, não tem os espigões de concreto de Nova York por exemplo. E os poucos pontos verticais que existem se concentram nas áreas financeiras da cidade. Até hoje. [...] 95% da construção foram financiados por um fundo com dinheiro do Katar. É o capital estrangeiro mantendo Londres no topo do mundo.</i>

O segundo segmento é apresentado por William Waack, que é também enquadrado sozinho na tela, em plano médio.

<b>William Waack</b>	<i>Esse prédio novo, o Shard, que vocês acabaram de ver, financiado pelo Katar, é um bom exemplo de como Londres cresce com a chegada de dinheiro e de gente de fora. Aliás, é uma tradição da cidade. A capital do Reino Unido é o tema da coluna de Renato Machado.</i>
<b>Renato Machado OFF</b>	<i>A mais internacional das metrópoles, a que mais cresceu nos últimos anos. Um mercado aberto a todas as fortunas, a projetos de arquitetura, a eventos em escala gigante. Londres se tornou o foco do mercado financeiro.</i>

<b>Renato Machado Passagem</b>	<i>O interior da Inglaterra perdeu o charme dos filmes históricos. Está em decadência. Já foi diferente. Nos anos 60 e 70, as cicatrizes da guerra foram cobertas por construções sem inspiração.</i>
<b>Renato Machado OFF</b>	<i>Depois do big bang do mercado financeiro e dos petrodólares dos anos 80 e 90, Londres retomou a força. É a praça de todos os mercadores. Dos bancos de investimento, às multinacionais; do turismo, ao grande varejo. A cidade vai precisar de grandes obras de infraestrutura se quiser permanecer no topo.[...] Segundo a revista The Economist, três grupos são hoje particularmente impopulares: os ricos, os imigrantes e os banqueiros. Mas Londres não pode viver sem eles. Esse último escândalo dos bancos deixou perguntas no ar: o banqueiro acusado de fraude não incriminou nem o governo, nem o Banco Central. O tema virou político. O capital fala mais alto.</i>

A coluna de Renato Machado é apresentada em sequência à matéria sobre a inauguração do Shard e é construída a partir da deixa dada por ela sobre a inauguração do prédio e a relação do fato com a entrada de capital estrangeiro e o crescimento da cidade – mesmo os dois textos tem aproximações como o uso das construções textuais “*mantendo Londres no topo do mundo*” [Cecília Malan], “*vai precisar de obras de infraestrutura se quiser permanecer no topo*” [Renato Machado] ou audiovisuais como o uso da mesma trilha sonora para os dois segmentos, a relação entre a imagem do centro financeiro de Londres com seus prédios mais altos que os restante da cidade e a ideia da cidade como um forte centro financeiro (figuras 15 e 16) ou o uso da imagem do Shard em seus encerramentos (figura 17).

A coluna retoma também outras questões em pauta sobre a Inglaterra, como o escândalo do Banco *Barclay's*, noticiado pelo JG em uma nota coberta na edição de 02 de julho de 2012 e em uma matéria da correspondente internacional Cecília Malan em 03 de julho de 2012. Na coluna de Renato Machado, a imagem do prédio do banco aparece casada com o texto “*Esse último escândalo dos bancos deixou perguntas no ar*” e introduz a relação convocada sem que o nome do banco seja citado.



*E os poucos pontos verticais que existem ...*



*...se concentram nas áreas financeiras da cidade.*

Figura 15: Imagens usadas para ilustrar OFF da matéria de Cecília Malan.



*É a praça de todos os mercadores, dos bancos de investimento...*



*...às multinacionais.*

Figura 16: Imagens usadas para ilustrar OFF da coluna de Renato Machado.



edição de imagens  
CÉSAR CARDOSO

Figura 17: Imagens do Shard encerram a matéria de Cecília Malan e a coluna de Renato Machado.

A equipe de comentaristas/colunistas/colaboradores do Jornal da Globo é composta por Arnaldo Jabor, Chico Caruso, Heraldo Pereira, Carlos Alberto Sardenberg, Mara Luquet, Luis Roberto, Caio Ribeiro, Nelson Motta e Renato Machado. Sua presença e suas especialidades revelam, de certo modo, a força das editorias como conceitos orientadores da estruturação do telejornal, tanto em termos de sequência para construção de blocos em cada edição, quanto em termos de escolha de pauta. Embora haja uma confusão na classificação do programa entre comentaristas e colunistas<sup>62</sup>, na construção feita pelo programa, o lugar de comentaristas se define claramente na relação com o estúdio e a bancada enquanto os colunistas tem espaços próprios – Arnaldo Jabor recita seu texto crítico em um estúdio com fundo azul; Nelson Mota constrói sua coluna apoiado em imagens de arquivo com uma edição mais cuidada que a edição geral do telejornal e algumas passagens em externas; Heraldo Pereira apresenta o seu pinga-fogo direto de Brasília; e Renato Machado apresenta sua coluna direto da redação da Globo em Londres. Essa distinção, contudo, não se configura com força em relação às funções jornalísticas que esses mediadores ocupam no Jornal da Globo.

A entrada dos comentaristas está, na maior parte do tempo, ancorada no factual e funciona também como forma de atualização de notícias que foram destaque nos telejornais anteriores. Esse é o caso da entrada de Renato Machado na edição citada acima, por exemplo. Assim também, no dia 01 de julho de 2011, Arnaldo Jabor comenta a reviravolta no caso Strauss-Kahn a partir de uma matéria que não traz novidades em relação ao que foi ao ar nos noticiários anteriores.

A matéria exibida no Jornal da Globo sobre a reviravolta no caso segue uma estrutura muito semelhante à construída nos outros telejornais da casa – camareira pode ter mentido → polícia descobriu que mulher ligou para traficante no dia em que se encontrou com o acusado dizendo que poderia ganhar com uma acusação → Strauss-Khan teve que pagar indenização e fiança ao Estado por conta da acusação → Strauss-Khan era candidato favorito a presidente da França → juiz decidiu ouvir Strauss-Khan mais uma vez. Algumas frases dos OFFs,

---

62 Na seção do site que apresenta sua equipe, o Jornal da Globo classifica Arnaldo Jabor, Nelson Motta, Mara Luquet, Heraldo Pereira, Carlos Alberto Sardenberg, Luis Roberto e Renato Machado como comentaristas, <<http://g1.globo.com/jornal-da-globo/noticia/2010/04/equipe-do-jornal-da-globo.html>>. Contudo, na parte do site dedicada aos vídeos, os mesmos jornalistas são classificados como colunistas, <<http://g1.globo.com/videos/jornal-da-globo/t/edicoes/v/dominique-strauss-khan-foi-um-alvo-perfeito-dos-politicamente-corretos/1552707/>>. Chico Caruso não aparece como integrante da equipe na lista do site, mas consideramos aqui que a sua presença é parte importante da construção do discurso noticioso do e, portanto, ele faz parte da equipe. Caio Ribeiro também não está listado, mas aparece comentando a final da Copa do Brasil na edição de 09 de julho de 2012. Acesso aos links em 05 de nov. 2011.

inclusive, se repetem quase exatamente do mesmo jeito como vemos a seguir:

<b>Bom Dia Brasil OFF</b>	<i>[...]Por causa da acusação, Dominique Strauss-Kahn teve de pagar US\$ 1 milhão em fiança, depositar US\$ 5 milhões em juízo e ainda pagar US\$ 250 mil dólares por mês pelos vigias exigidos pela Justiça para que ele pudesse ficar em prisão domiciliar. [...]</i>
<b>Jornal Nacional OFF</b>	<i>Segundo os promotores, a camareira, que nasceu na república da Guiné e é asilada nos Estados Unidos confessou que mentiu no pedido de asilo dizendo que tinha sido torturada e perseguida politicamente em seu país. Ela também confessou que mentiu ao dizer que já tinha sido estuprada anteriormente.[...]</i>
<b>Jornal da Globo OFF</b>	<i>[...]Por causa da acusação, Dominique Strauss-Khan teve que pagar US\$ 1 milhão de fiança, depositar US\$ 5 milhões como garantia judicial, gastar US\$ 250 mil por mês para que ele possa cumprir a prisão domiciliar.[...]</i>  <i>[...]A promotoria também descobriu que a camareira de 32 anos, que é da República da Guiné, mentiu repetidamente em seus depoimentos quando declarou que pediu asilo, nos Estados Unidos, por causa de outra suposta tentativa de estupro. Nos papéis do pedido de asilo não há nada dizendo isso. [...]</i>

Enquanto a matéria repete imagens, informações e mesmo construções frasais e chavões narrativos – “reviravolta no caso”, “vítima passou a ser maior investigada” – do que foi ao ar nos telejornais anteriores, o texto de Jabor traz a novidade que é, precisamente, um ponto de vista que atualiza a questão.

<b>Arnaldo Jabor</b>	<i>Hoje o mundo se move por pequenos detalhes. A Monica Lewinsky, lembram? Quase empichou [sic] o Clinton, elegeu o Bush, que invadiu o Iraque. E agora esse caso do Strauus Kahn mudou a paisagem política da França e da Europa. É claro que o Strauss não é nenhum anjo, ele tem o que os franceses chamam de chaud lapin, a síndrome do coelho: são caras que não podem ver uma mulher sozinha que crau [sic], partem pra cima. Eu comecei a desconfiar quando ela disse que foi forçada a fazer sexo oral. Como? Sexo oral à força? Qual o homem que tem coragem de correr o risco de ser castrado? Além disso, o que terá provocado o fulminante estupro jurídico em cima do Strauss? E sem provas. Bem, algumas hipóteses: sem solução para as grandes questões políticas, hoje, a sociedade dá uma importância absurda a pequenos detalhes. Os próprios franceses chamam isso de petite histoire. Eu acho que na mira dos politicamente corretos, o coelhão Strauss era o alvo perfeito.[...] E agora, hein, quem diria, o coelhão pode até ser eleito presidente da França.</i>
----------------------	--

O comentário de Arnaldo Jabor não tem uma apresentação mediada pelos apresentadores do Jornal da Globo, ela entra no ar imediatamente depois da matéria que comenta. Mas embora seja sempre uma sequência do assunto em pauta, o corte de câmera e o isolamento do colunista – diante do cenário azul que se repete ao fundo do enquadramento em plano médio do colunista, e se configura como traço de identidade da coluna – fragmentam a construção visual e mesmo discursiva do tema. A sequência de fragmentos se constrói na relação com o acúmulo de informação tanto pela complementaridade de informações das construções mais objetivas como as matérias, como pelo oferecimento de uma outra perspectiva sobre o tema, no caso dos comentários.

A única exceção ao modelo de construção dos comentários porque aparece com uma construção distinta, é a da participação de Nelson Mota, que fala sobre música sem que necessariamente o assunto esteja vinculado a uma construção factual. Na coluna que vai ao ar às sextas-feiras, às vésperas do fim de semana – configurando aqui uma relação com o tempo do trabalho e o tempo do descanso, dedicado ao lazer e às atividades ditas culturais – ele apresenta um texto mais próximo da literatura que do jornalismo, com adjetivações, lirismos e relatos pessoais. Em 01 de julho de 2011, sua coluna é sobre Maria Bethânia.



*Maria Bethânia nasceu com uma voz linda e desde menina tinha uma personalidade tão forte que todo mundo em Santo Amaro da Purificação sabia que ela seria artista. Ao completar 65 anos ela deixou um rastro de luz por onde passou com sua música e sua poesia, iluminando a cena brasileira com um brilho e uma intensidade de uma integridade que raramente se vê.*

Na primeira parte do texto, é o próprio Nelson Mota quem aparece, sentado e iluminado sob um fundo escuro, o crítico anuncia a sua autoridade pela própria imagem. A seguir, imagens de arquivo do início de carreira de Bethânia, especialmente da cantora interpretando Carcará no musical Opinião ilustram e permeiam a narrativa sobre como crítico e cantora se conheceram.



*Tive o privilégio de conhecer Maria Bethânia exatamente na noite de sua estreia no Rio de Janeiro, com 18 anos, substituindo Nara Leão, no musical Opinião.*

Bethânia é tomada como ícone de uma geração, e as imagens da cantora sorrindo, passeando, conversando com amigos ou solitária no palco reforçam os elogios atribuídos por Nelson Mota, que diz:

<p><b>Nelson Mota OFF</b></p>	<p><i>Não foi só a voz poderosa e dramática, oposta ao intimismo da bossa nova, que fascinou o público, mas a figura e a atitude de Bethânia também provocaram uma comoção. Ao mesmo tempo ela consagrava um novo estilo do canto feminino e estabelecia novos padrões de beleza e atitude para as mulheres dos anos 60.</i></p>
-----------------------------------	--



Figura 18: Imagens de arquivo ilustram coluna de Nelson Mota.

Embora ancorado no aniversário de 65 anos da cantora comemorados em 18 de junho, o texto do colunista não tem uma relação direta com o tempo presente, ele rememora, revela a narrativa sobre o primeiro encontro entre o crítico e a estrela, comemora e elogia. No encerramento do VT Christiane Pelajo faz uma chamada para a rádio online do telejornal em que o telespectador pode escutar as músicas que ilustraram a coluna. O movimento de continuidade entre o telejornal e seu conteúdo online é diferente aqui daquele feito na maior parte das vezes: ao invés da promessa de mais informação tradicional, a informação complementar é um conteúdo diferente, não produzido pelo telejornal, mas que mantém o telespectador em uma relação de identidade com o produto televisivo, com a grife Nelson Mota, ou seja, ao status e trajetória do mediador que permitem que seja construído para ele um lugar de autoridade em relação ao tema de sua coluna. Podemos dizer o mesmo de Arnaldo Jabor.

A construção de uma identidade para a coluna sobre música, com maior uso dos recursos de arte e maior liberdade audiovisual para enquadramentos e uso de trilha, funciona como uma embalagem que otimiza a produção do conteúdo e se configura como seu princípio

de organização ao mesmo tempo em que oferece ao telespectador uma regularidade no tratamento do tema. Uma pista importante sobre o modo como a coluna representa um produto dentro do telejornal é a creditação da equipe responsável por ela: edição e finalização e direção são creditadas e revelam maior apuro na construção audiovisual do material para a coluna que para o restante do telejornal. O lugar da coluna reforça a ligação do Jornal da Globo com o tempo de seu telespectador transportando-o para fora, para o tempo do lazer marcado pela chegada do final de semana, para fora do factual pela remissão a outro tempo histórico, a outros produtos, a outros lugares de vínculo com Maria Bethânia.



Figura 19: os recursos de arte são usados com frequência na edição da coluna de Nelson Mota como na legenda inclinada ou na passagem entre a foto de Bethânia e a imagem do colunista.

A presença dos comentaristas revela outro importante traço configurador do Jornal da Globo: a força da organização por editorias, que funcionam tanto na estruturação dos blocos de cada edição quanto na definição de pauta. São destaques as editorias de política, economia, esportes, tecnologia e cultura. A seleção de comentaristas/colunistas/colaboradores fixos é reveladora neste sentido.

A relação do Jornal da Globo com o futebol, carro-chefe da editoria de esporte aqui, se

fortalece, sobretudo, na relação com o horário das partidas que acontecem durante a semana – o JG é o primeiro telejornal após seu encerramento, ele pode dar os resultados em primeira mão e oferecer informações sobre os jogos não transmitidos pela emissora. Do estúdio, ou com entrada ao vivo dos estádios de onde transmite partidas, Luis Roberto oferece as primeiras análises da rodada e exhibe os gols. Como comentarista, sustenta sua argumentação em estatísticas sob um selo chamado Matemática Maluca, mas faz também as vezes de autoridade no assunto e elege a “Pintura da semana”, ou seja, o gol mais bonito.

As estatísticas e os números que sustentam os argumentos do esporte funcionam como um modo de objetivar o discurso jornalístico, apoiá-lo em algum dado concreto e analisável. De modo semelhante, as estatísticas econômicas e sociais e os números de bolsas, cotações e afins balizam as análises econômicas. Para exhibir esses dados, o uso dos recursos tecnológicos do estúdio são fundamentais. Em 14 de julho de 2011, o texto inicial de Sardenberg sobre o problema da dívida americana, tratado em ocasiões anteriores a essa por matérias e *stand-ups* de correspondentes, é explicativo e ilustrativo, traz dados sobre os valores de dívidas do governo americano com seus principais credores. Os dados no telão reforçam e refinam a informação.

<b>William Waack</b>	<i>Sardenberg, por essa ninguém esperava, tanto se falou que os Estados Unidos estavam na mão da China, um dos maiores credores, ou o maior credor americano, e os americanos mostraram pros chineses, se eu devo muito, é o credor que tá numa fria.</i>
<b>Carlos Alberto Sandenberg</b>	<i>É aquela história, não é, quando você deve pouco, o problema é seu, quando você deve muito, o problema é do mundo todo. E é exatamente o caso aqui dos Estados Unidos. Você repare aqui os credores, os principais credores dos Estados Unidos em títulos públicos: a China, um trilhão; Japão, olha o Brasil, é o quarto credor dos Estados Unidos.</i>

Com auxílio dos telões presentes em estúdio, Carlos Alberto Sardenberg e os apresentadores apresentam dados que sustentam e justificam seus discursos, mas que, sobretudo, ajudam a reforçar a informação de destaque para o telespectador – a arte na tela indica o que foi selecionado como dado essencial pelo telejornal e oferece essa informação de modo complementar ao texto dos mediadores.



Figura 20: Comentarista de economia usa telões como apoio.

A presença dos comentaristas é responsável também por construir momentos de discussão mais contínua no Jornal da Globo. Para além da atualização de índices, constrói-se uma análise da conjuntura à qual estão relacionados. Na edição de 10 de julho de 2012, por exemplo, Christiane Pelajo e Carlos Alberto Sandenberg retomam o histórico de dados sobre a relação comercial Brasil-China para sustentar a pauta de destaque da edição. Sem a presença de William Waack na apresentação daquela edição, Christiane Pelajo recorre nominalmente à autoridade de Carlos Alberto Sandenberg como comentarista de economia para anunciar o assunto de destaque da edição que se inicia no comentário antes da escalada.

<b>Christiane Pelajo</b>	<i>Boa noite. Você tem acompanhado aqui, nos comentários do Carlos Alberto Sandenberg, a invasão chinesa de produtos. O Brasil está importando até feijão e livro didático da China. Nessa edição do Jornal da Globo você vai conhecer empresas que estão tentando um contra-ataque e com um produto tipicamente brasileiro: o pão de queijo. E você vai ver também.</i>
--------------------------	--

O tema destacado pela dupla, a invasão chinesa, é recorrente a ponto de ter ganhado vinheta própria e virado quadro. No dia 03 de julho de 2012 o assunto é introduzido na pauta a partir da conversa entre apresentadores e comentaristas sobre dados do mercado financeiro – mais especificamente, sobre a queda de produção na indústria brasileira pelo terceiro mês consecutivo. É interessante observar que o comentarista aparece no estúdio, entre a bancada dos apresentadores e o telão onde aparecem os dados a ser comentados, logo após a exibição de uma matéria sobre essa queda de produção e funciona, portanto, como fonte para complementação de conteúdo.

<b>Carlos Alberto</b>	<i>[...] o custo de produção do país fica mais alto em relação aos</i>
-----------------------	--

<b>Sandenberg</b>	<i>competidores. Inclusive no mundo todo os produtos manufaturados estão mais baratos. Ou seja, aqui é bem competitivo contra o Brasil.</i>
<b>William Waack</b>	<i>Sardenberg, enquanto isso, os chineses chegando, qual a sua contribuição de hoje para o quadro Invasão Chinesa?</i>
<b>Carlos Alberto Sandenberg</b>	<i>E por falar em custos, não é, vamos voltar aqui pra nossa invasão chinesa.</i>
<b>Carlos Alberto Sandenberg</b>	<i>Aqui, ó. Feijoada.</i>
<b>William Waack</b>	<i>Feijoada, você vai dar uma feijoada?</i>
<b>Christiane Pelajo</b>	<i>A essa hora, Sandenberg?</i>
<b>Carlos Alberto Sandenberg</b>	<i>A feijoada, sabe o que tem na feijoada? Feijão chinês. Pode parecer estranho, mas é, olha, feijão preto, chinês. Nós estamos importando, o Brasil está importando feijão preto da China. E com a seguintes história ainda: o pessoal do setor aqui diz que o feijão preto chinês era muito ruim, cozinhava mal, não tinha gosto etc. E agora, você acredita, ficou bom. Ficou bom, e ficou mais, eles conseguem colocar o feijão no porto aqui mais barato do que o feijão que está sendo produzido aqui no Brasil. É verdade que teve quebra de safra, fatores conjunturais aqui no Brasil, quebrou a safra do Nordeste, então o feijão está mais caro. Mas, o que eles dizem é que essa eficiência da produção chinesa...</i>
<b>William Waack</b>	<i>O que é que eles inventaram, feijão transgênico? O que é que eles estão fazendo para produzir feijão mais barato do que a terra do feijão?</i>
<b>Carlos Alberto Sandenberg</b>	<i>Eles copiam da gente.[...]</i>



Figura 21: vinheta é convocada a partir de participação do comentarista no estúdio.

Mais do que uma forma de padronizar a produção de conteúdo para o telejornal através da regularidade, o quadro se apresenta como uma construção que permitem dar destaque a uma movimentação específica dos mercados financeiros no fluxo de índices e dados trazidos como notícias. A presença do comentarista marca uma construção de cena em que a interação entre os mediadores aparece como forma de encadear uma análise de índices que aparecem de modo muito isolado nos outros telejornais da casa. Diferentemente dos outros momentos de passagem entre fragmentos no Jornal da Globo, feitos com cortes de

câmera e enquadramentos dos apresentadores isolados, nesses momentos se permitem enquadramentos gerais que ilustrem a interação.



Figura 22: presença dos comentaristas permitem enquadramentos mais gerais.

O quadro mais recente do telejornal, Finanças Pessoais, tem uma construção que se apoia também na recorrência, mas não de índices específicos, mas de um modo de tratamento do tema ao qual se refere. O quadro vai ao ar às segundas-feiras e busca casos de pessoas comuns para ilustrar soluções gerais para problemas financeiros do indivíduo. Na edição de 11 de julho de 2011, um casal pede conselhos sobre as vantagens de trabalhar como pessoa física ou pessoa jurídica. O casal foi escolhido pela comentarista através de um e-mail enviado pelo site do telejornal. Em um primeiro momento Mara Luquet vai até o casal, faz uma avaliação da sua situação financeira e no segundo momento ela apresenta um vídeo da conversa que teve com eles e aconselha sobre a questão proposta. Toda a conversa entre a comentarista e os apresentadores se baseia no caso específico do casal, mas os conselhos buscam atingir um público mais amplo. A comentarista esclarece que as contas e avaliações foram feitas por um contador, mas é ela quem os apresenta.

<b>Mara Luquet</b>	<i>A gente pediu pra um contador fazer as duas simulações, como CLT com o rendimento, o ganho de 6 mil reais que é o ganho dele atualmente, como CLT ou como pessoa jurídica em um regime de lucro presumido, não é? É importante esclarecer, esse é o caso do Tarcizio, cada um vai ter a sua situação específica.</i>
<b>William Waack</b>	<i>é importante esclarecer que a gente está focando no caso específico de</i>

	<i>uma pessoa que não tem um padrão só.</i>
<b>Mara Luquet</b>	<i>exatamente, ele presta serviço pra duas empresas.</i>

Embora a comentarista faça ressalvas sobre o aspecto pessoal da avaliação, William Waack amplia seu horizonte quando define um padrão: “o caso específico de uma pessoa que não tem um padrão só”. O telejornal se aproxima do público através de questões que são de uma esfera micro em detrimento de uma avaliação macro, mas essa aproximação é feita a partir do seu marco temático, a editoria de economia.

Para além do factual, as editorias de destaque sustentam um pacto específico do Jornal da Globo com o seu público e funcionam como um pano de fundo para a seleção de pauta e construção de uma narrativa mais ampla que perpassa o telejornal, a do dia a dia dos mercados financeiros, do jogo político no Congresso, da política internacional. Essas editorias que guiam o JG se referem a narrativas construídas de modo não muito próximo do cotidiano do cidadão comum, mas há um movimento de aproximação do Jornal da Globo nesse sentido.

Esse marco temático, a construção a partir de editorias específicas, cria uma espécie enredo geral para o Jornal da Globo, que lhe garante certos aspectos específicos de continuidade, seja do enredo macro do movimento dos mercados econômicos, da política nacional e internacional, seja na construção do factual a partir disso, seja na relação de identidade criada entre telespectador e colunistas cujas trajetórias consolidadas nos campos jornalístico e mediático os credibilizam como especialistas em suas áreas. Contudo, essa continuidade não apresenta força na construção audiovisual do programa, que mantém passagens de segmentos com cortes definidos e pouca interação entre os apresentadores na apresentação da sequência de notícias de cada edição, salvo os momentos em que os comentaristas estão presentes.

A recorrência ao modo de organização mais clássico do jornalismo e à diversidade de modos de tratamento das pautas em uma mesma edição revelam, de modo muito particular, a tentativa de construir um telejornal baseado na ideia de jornalismo de análise e profundidade que se legitime em oposição à discussão sobre a superficialidade televisiva – que seria exatamente uma característica do seu aspecto fragmentado. A sequência de fragmentos noticiosos construídos em cada edição do Jornal da Globo e reunidos em blocos bem definidos – seja blocos de segmentos sobre uma mesma pauta ou segmentos de uma mesma editoria – funcionam melhor na relação com uma construção da informação pelo acúmulo que

pela continuidade. A construção de um possível aprofundamento da notícia se faz pela superposição de diversos fragmentos sobre ele.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

---

A serialidade é amplamente considerada na literatura especializada em televisão como a característica mais marcante e definidora de sua programação, estruturada a partir de uma grade em que diferentes programas são divididos em blocos e voltam a ser exibidos com certa regularidade. Tendo os estudos de televisão se voltado, durante muito tempo, para as análises que privilegiavam os impactos sociais do meio em detrimento de questões formais, as análises sobre serialidade deram ênfase, sobretudo, ao aspecto comercial da televisão, à serialidade enquanto característica do meio que tornou possível atrair audiência de modo regular e rotineiro e garantir lucros à indústria televisiva.

Seguindo Raymond Williams, argumentamos aqui que as formas assumidas pela serialidade na televisão, mais do que incorporação dos objetivos da indústria cultural, são construções moldadas e dependentes dos contextos socioculturais em que se inscrevem. Assim, é possível observar as relações entre serialidade e cotidianidade, por exemplo, através das referências ao tempo fragmentado do dia a dia da audiência inscritas nos programas televisivos e é possível reconhecer o modo como a televisão foi desenvolvendo suas próprias formas de estruturação da narrativa serializada a partir da experiência de meios mais antigos, como o rádio, mas também como forma de construir uma vinculação com seu público.

Entendendo a serialidade como um modo específico de organização dos eventos recontados pelas narrativas, buscamos em Calabrese uma distinção entre duas formas resultantes da “maneira de ligar a descontinuidade do tempo do relato com a continuidade do tempo relatado e do tempo da série” (p.45) – acumulação e prossecução – que se revelou muito produtiva para a análise dos modelos narrativos construídos para os telejornais. O autor explica que essas séries podem se estruturar a partir desse dois modelos básicos: seja a partir de um modelo em que predomina a acumulação de informação através de segmentos episódicos, com pouca ou nenhuma ligação entre si, seja justamente a partir de uma sequência de eventos que levam a um objetivo final, em um modelo de narrativa mais complexa.

A análise dos quatro telejornais tomados como corpus deste trabalho revela que esses dois modelos sofrem variações de composição entre estruturas mais episódicas ou mais complexas de acordo com o pacto que propõem a seu telespectador sobre o tipo de jornalismo

que oferecem. Em geral, estruturas mais episódicas valorizam a objetividade e o acúmulo de informação, enquanto as estruturas mais complexas se apoiam na força de seus mediadores e dos enquadramentos construídos enquanto elos para o desenvolvimento de um encadeamento entre notícias, análises e comentários que prolongam a discussão de temas durante uma ou mais edições e constroem um sentido de profundidade no tratamento do tema. Mas o que os telejornais analisados revelam é que a construção de um estilo pode recorrer a diversas combinações entre segmentos pontuais e construção de sequências na formatação de blocos e na estruturação de uma edição completa. O modo como essas estratégias se combinam ajuda a construir o modo específico com que cada programa busca se relacionar com sua audiência, ou seu modo de endereçamento.

No Bom Dia Brasil, a construção de um espaço partilhado no tempo por mediadores presentes na tela de modo simultâneo, mas localizados em diferentes pontos do país – mais especificamente Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília - possibilita um sentido de tempo presente em que se percebe a relação entre aspectos temporais e espaciais. A simultaneidade junta as narrativas espalhadas pelo território nacional e permite que essas narrativas fragmentadas façam parte de uma mesma longa conversa cotidiana e informativa. Construindo uma vinculação entre as esferas da informação e do lazer que representam, de certa forma, o tempo matinal dos seus telespectadores, fragmentado entre o café da manhã em casa, com a família, e o início do dia de trabalho, o Bom Dia Brasil estrutura o encadeamento de suas sequências, sobretudo, a partir da relação estabelecida entre seus mediadores em uma conversa que se estende no tempo do telejornal. A conversa encadeada à qual os mediadores recorrem para dar unidade ao telejornal, além de ligar temas dentro de um mesmo bloco suavizando a passagem entre eles, deixa espaço para a retomada de assuntos, porque é próprio da conversa entre interlocutores que se veem com frequência retomar velhas questões inconclusas. Através dessa estratégia o telejornal recorre também a uma das funções que define o jornalismo como instituição, aquela de acompanhar o andamento das questões importantes para a sociedade.

A articulação de encadeamento de sequência no Bom Dia Brasil através dos mediadores é fundamental na construção do modo como ele se endereça a seu público em uma relação com os ideais clássicos do jornalismo ligado a uma esfera de debate público e enquanto provedor de conhecimento para o dia de trabalho do cidadão, vigilante.

Essa estratégia de acompanhamento de assuntos de interesse público como forma de

legitimação de um jornalismo mais opinativo é forte também no Jornal da Globo, mas há diferenças fundamentais no modo como é construída. Enquanto no Bom Dia Brasil a noção de continuidade ganha força na interação entre assuntos construída pelos mediadores, no Jornal da Globo é exatamente a construção de uma noção de corte e acúmulo que funcionam como legitimação do aprofundamento. Seja pela formação de blocos com matérias complementares sobre um mesmo tema, seja pela oferta de comentários sobre os assuntos em pauta, o que prevalece na construção do Jornal da Globo não é o sentido de continuidade, favorecido pela conversa entre mediadores no Bom Dia Brasil, mas o sentido de junção. Essa noção é reforçada pela construção audiovisual que favorece os cortes secos de câmera e os enquadramentos em planos próximos. A proposta de aprofundamento do Jornal da Globo, especialmente no tratamento do factual, se constrói na oferta de superposição de diversos fragmentos sobre um mesmo assunto. Para além do factual, as editorias de destaque sustentam um pacto específico do Jornal da Globo com o seu público e criam para ele uma espécie de enredo geral que funciona como pano de fundo para as narrativas que o perpassam – do dia a dia dos mercados financeiros, da política. Essa construção garante ao Jornal da Globo aspectos específicos de continuidade seja do enredo macro do movimento dos mercados econômicos, da política nacional e internacional, seja na construção do factual a partir disso, seja na relação de identidade criada entre telespectador e colunistas cujas trajetórias consolidadas nos campos jornalístico e mediático os credibilizam como especialistas em suas áreas.

A escolha por uma composição que privilegia a aproximação temática entre assuntos é vista também no Jornal Nacional, mas é a força do apuro técnico de edição e montagem que se sobressaem na relação com os recursos para construção de serialidade. O lugar e o tempo que a escalada de notícias ocupa na edição e a qualidade técnica com que é construída são reveladoras de uma estrutura que reforça o poderio técnico de cobertura do telejornal. Assim, por exemplo, a edição acelerada em um bloco composto apenas por notas com uma divisão clara de texto entre apresentadores reforça um sentido de acúmulo informativo e de capacidade de cobertura do Jornal Nacional. Assim, o sentido de fragmentação funciona a partir do momento que colabora para a ideia de uma grande capacidade de cobertura e oferta de notícias. Aqui, não é apenas a possibilidade de cobrir acontecimentos em qualquer parte do país e do mundo que o diferencia dos demais, mas a construção de uma edição que oferece uma ampla cobertura das notícias do dia a partir de diversas praças e diversos formatos. A

demonstração de capacidade técnica e de mobilização de suas equipes reforçam a construção de um sentido de vigilância no JN tanto do ponto de vista de atenção aos desdobramentos de um fato quanto do ponto de vista de capacidade de presença em vários lugares ao mesmo tempo e, portanto, da possibilidade de saber tudo o que acontece em todos esses lugares.

Esse sentido de fragmentação aparece também no Jornal Hoje, que aposta em uma estrutura construída sempre na transição entre o factual, as matérias de serviço e os temas mais leves na relação com um dia que está em andamento e, portanto, em um horário de intervalo entre a manhã e a tarde. Essa transição marca de modo especial a estruturação do programa: definido historicamente pela emissora em uma relação entre o telejornal e a revista eletrônica, o Jornal Hoje transita com mais flexibilidade entre assuntos factuais e temas de comportamento ou serviços. A conversa entre os apresentadores não se estabelece nos moldes da conversa proposta no Bom Dia Brasil, construindo vinculações entre os temas e enquadrando debates específicos a partir de remissões a outros momentos em que o tema foi tratado, mas ele estabelece um sentido de proximidade apoiado em uma noção de partilha. A conversa íntima entre eles não se ramifica, não abre espaço para uma discussão mais profunda ou analítica, fica no nível do comentário, da apresentação, de fato, fragmentada dos assuntos do cotidiano, como a série de tarefas que fazem parte do dia a dia escolar e doméstico. Essa relação de partilha é definidora também dos temas tomados como prioritários na definição de pauta do Jornal Hoje cujo pacto sobre o papel do jornalismo não se define necessariamente pelas questões de interesse público habermasiano, mas pela relação de proximidade com o cotidiano do telespectador, com o seu ambiente doméstico, com as pequenas questões do dia a dia como se vestir e decorar a casa.

Concentrar a análise da construção dessas estratégias a partir dos programas de uma mesma emissora nos permitiu, além de perceber o modo como cada programa se articula a partir das estratégias de serialidade construídas na relação com seu modo de endereçamento, perceber também o que a serialidade no telejornalismo diz da relação entre programas específicos com a programação, o fluxo televisivo e as vinculações com o cotidiano do telespectador. De modo geral, há um sentido amplo de continuidade que se constrói pela existência e permanência de certos quadros de significação que ganham sentidos específicos a partir do modo particular de tratamento de cada telejornal. Assim, por exemplo, diferentes telejornais recorrem às mesmas imagens, aos mesmos repórteres e às mesmas pautas para construir enquadramentos e coberturas continuadas diferentes, como revela a análise das

notícias sobre o caso da acusação de estupro sofrida por Dominique Strauss-Khan.

Para alcançar uma unidade qualquer produto que se constrói de forma serializada precisa recorrer a estratégias que façam a narrativa evoluir e que, ao mesmo tempo, mantenham a compreensão do telespectador a respeito das tramas e eventos. O modo de organização dos fragmentos de notícias em cada telejornal, seja por edição, seja ao longo delas, compõem uma narrativa sobre o que o telejornal considera importante que a sua audiência saiba. Nesse sentido, enquanto forma de linguagem na televisão, o telejornal também configura uma série de estratégias para orientação do público a partir dos fragmentos oferecidos. É preciso situar o telespectador no tempo e no espaço em relação a uma história, seja ela ficcional ou factual. É preciso lembrar-lhes, de vez em quando, porque a história está no ponto em que está e quais eventos a trouxeram até aí.

Nesse sentido, o modo como cada telejornal organiza a sequência de informações ofertadas implica a aposta por certos interesses e competências do telespectador e ajuda a definir o seu modo de endereçamento. O trabalho de análise dos quatro telejornais que compõem a nossa amostra identificou seis tipos de recursos e estratégias que se revelaram fundamentais para a construção da arquitetura da organização de cada um deles.

O papel dos mediadores no encadeamento das sequências	o desenvolvimento da interação entre os apresentadores é responsável pelo enquadramento sequencial das notícias seja através de uma ligação construída com uma passagem entre temas em uma conversa informal, seja pelo modo como seu texto e os recursos de edição – especialmente os cortes entre um apresentador e outro – evidenciam uma construção narrativa que valoriza um sentido de acúmulo de informação.
A transmissão direta como ancoragem narrativa	a transmissão direta que coloca em interação mediadores localizados em estúdios diferentes se torna uma referência espacial e temporal que ancora a sequência construída e junta as narrativas espalhadas geograficamente dotando-lhes de um sentido de unidade.
Temas prioritários e editorias	a ênfase em determinados temas e editorias ajudam a construir enquadramentos temáticos para o tratamento das notícias e, também, organizam a sequência de VTs e participações em cada telejornal.
A organização por formato	Os formatos de apresentação das notícias também são usados como recursos organizadores de alguns telejornais o que torna possível, por exemplo, encontrarmos blocos compostos apenas por notas (cobertas ou secas).
Continuidade, aprofundamento e acúmulo	A continuidade na cobertura de certos temas ou fatos possibilita tanto ao telespectador quanto ao telejornal partir de uma compreensão inicial, um enquadramento, do fato, que é explorado nas suítes construídas enquanto a oferta de comentários está relacionada a um sentido de

	construção de aprofundamento de temas e de acúmulo de informação.
Quadros, colunas e séries	A manutenção de quadros, colunas e séries de reportagem funcionam tanto como uma estratégia de economia produtiva na medida em que facilitam e organizam o trabalho dos mediadores a partir de um conjunto de decisões editoriais e de linguagem definidas previamente e colocadas em prática em bloco, quanto organizam as expectativas da audiência sobre certos modos de organização semanais e de cada edição dos telejornais.

Acreditamos que a identificação dessas estratégias são a contribuição mais importante desta análise para a ampliação da metodologia desenvolvida no Grupo de Pesquisa em Análise de Telejornalismo por acrescentar ao operador “organização temática” novas perspectivas de análise acerca da relação entre a construção do modo de endereçamento e a serialidade do programa destacando algumas estratégias importantes para a estruturação das sequências construídas e, mais do que isso, indicando algumas possibilidades de interpretação do modo como essas estratégias incorporam valores e práticas jornalísticas.

A análise revelou, por exemplo, que mais do que os responsáveis pela cara do programa, os apresentadores são mediadores fundamentais na construção de serialidade ao incorporar a tarefa de construir elos de ligação entre as sequências seja pela conversa que estabelece também vínculos com o cotidiano do telespectador e estrutura o programa a partir dessa vinculação, seja pela expressão facial que indica muito claramente a mudança entre um assunto e outro. Esse sentido de unidade construído na junção dessas sequências, feita em grande parte pelo texto do apresentador, é reforçado pela transmissão direta que se torna referência espacial e temporal na ancoragem do programa e organiza os fragmentos de notícia em uma narrativa única sobre os acontecimentos do dia.

É a partir desse sentido de unidade que os fragmentos se organizam e fazem sentido porque ancorados em relação a um todo. Assim, as notícias tendem a ganhar destaque, acompanhamento porque se relacionam fortemente com outras notícias semelhantes. Essa construção permite também que certos assuntos recebam um tratamento que lhes garante enquadramentos específicos, como no caso do modo como o Bom Dia Brasil aborda o sequestro do menino Pedro Paulo do ponto de vista das providências que devem ser tomadas para facilitar as buscas a uma criança desaparecida permite ao telejornal uma relação deste com um caso anterior e ainda sem desfecho, o do sequestro da menina Brenda em um culto religioso em São Paulo, então recentemente noticiado pelo telejornal.

Outra estratégia interessante que localizamos foi a recorrência a certos formatos de notícias como princípios organizadores dos blocos de alguns telejornais. No Jornal Nacional, por exemplo, alguns blocos são construídos apenas com uma sequência de notas secas e cobertas, em uma edição que privilegia os cortes de enquadramento entre apresentadores e reforça o sentido de grande capacidade de cobertura do telejornal. No Jornal Hoje, essa estratégia aparece de modo diferente: é a transição entre VTs de notícias, links ao vivo e quadros que garante que cada bloco seja montado a partir de uma sequência semelhante que garante que o lugar do factual ou das pautas leves não esteja localizado no início ou no fim da edição, mas a permeie.

A estratégia que revela melhor os aspectos de economia produtiva nos telejornais é a manutenção de quadros, séries e colunas. Elas padronizam a produção de conteúdo com regularidade, organizam o tratamento de certos temas enquadrando-os a partir desse padrão e fidelizam o público pelo sentido de recorrência geralmente atrelados às editoriais fortes em cada programa, como no Jornal da Globo, ou a construções que reforçam a vinculação à vida cotidiana, como no Jornal Hoje.

O investimento dos telejornais na cobertura de certos temas ou fatos possibilita que tanto telejornal quanto telespectador tenham uma compreensão inicial partilhada sobre o tema construída pela sua permanência na pauta, especialmente nos programas que investem em construções mais complexas e menos episódicas. De todo modo, o sentido de vigilância aparece como um forte valor associado às construções de suítes e ao uso de câmeras escondidas e dispositivos amadores de captura de imagem.

A nossa análise identificou também, ainda que de forma ainda muito incipiente, um modo interessante de construção de continuidade a partir da relação entre os programas e seu conteúdo online. Essas novas construções parecem fazer dialogar os fluxos televisivos e da internet em uma relação de remetimento seja para a repetição dos mesmos conteúdos apresentados na tevê, seja para a apreciação de conteúdo complementar ou ainda novos formatos relacionados, como a rádio online do Jornal da Globo. Há um senso de continuidade que antes se estabelecia apenas pela continuação de um assunto entre programas ao longo do dia, da semana etc, e que hoje se estabelece em níveis diferentes, da tevê para a internet, para as repercussões nas mídias sociais, sempre a partir de conteúdos produzidos pelas próprias equipes dos telejornais. O telejornal constrói uma linguagem que ultrapassa o meio televisivo, mas que também constrói sentidos de um texto que basta a si mesmo – caso o telespectador

recorra a esses paratextos e mantenha práticas de recepção e compartilhamento ativas, ele pode ser bonificado, mas não sentirá falta deste outro nível de circulação da informação porque o programa não deixa lacunas nos sentidos construídos.

Finalmente, reconhecemos que esta dissertação oferece uma investigação concreta dos modos como os programas telejornalísticos utilizam e constroem estratégias de serialidade através de recursos que legitimam os valores jornalísticos com os quais dialogam. 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. 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.

## 5. REFERÊNCIAS

---

A BELA da noite. Jornal da Globo tem nova âncora, mas ibope velho. Revista Veja, 16 de agosto de 2000.

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.

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In:ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos**, 3 ed., Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, [1947] 1991, p.113-156.

ALLRATH, Gaby; GYMNICH, Marion; SURKAMP, Carola. Introduction: Towards a Narratology of TV Series. In: ALLRATH, Gaby; GYMNICH, Marion. **Narrative Strategies in Television Series**. Nova York: Palgrave Macmillan, 2005.

BATISTA, Léo. Jornal Hoje: Sobre a criação do Telejornal - depoimento. Entrevista concedida ao Projeto Memória Globo.

**Benjamin, Adorno, Horkheimer, Habermas – Textos Escolhidos**, São Paulo: Abril Cultural, 1980 (Coleção “Os Pensadores”).

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas. Magia e técnica, arte e política**. 4<sup>o</sup> edição, vol. 1, São Paulo, Brasiliense,1985, p 165-196.

BORELLI, Silvia H. Simões, e PRIOLLI, Gabriel (coords.). **A Deusa Ferida: Porque a Rede Globo não é mais campeã absoluta de audiência**. São Paulo: Summus, 2000.

CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. Lisboa: Edições 70, 1999;

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e Cidadãos**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007, 7<sup>a</sup> ed.

CLARK, Roy Peter. The False Dichotomy and Narrative Journalism. **Nieman Narrative Journalism Conference**. 2002. Cambridge. Disponível em: <<http://www.nieman.harvard.edu/reports/article/101830/The-False-Dichotomy-and-Narrative-Journalism.aspx>>. Acesso em 20 dez. 2012. Não paginado.

DALHGREN, Peter. Journalism as popular culture. In: Journalism and popular culture. London, Sage, 2000, p. 1-23.

DIREÇÃO GERAL DE COMERCIALIZAÇÃO. Jornal da Globo: Sinopse. Disponível em

<<http://comercial2.redeglobo.com.br/programacao/Pages/JornaldaGlobo.aspx#>>. Acesso em 05 de set. 2012.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ELLIS, John. **Visible fictions: cinema, television, video**. London; New York: Routledge, 1992.

EPSTEIN, Alex. Tentative glossary. In: Complications Ensue: the crafty TV and screenwriting blog. 24 de agosto de 2005. Disponível em <<http://complicationsensue.blogspot.com/2005/08/tentative-glossary.html>>. Acesso em 12. dez. 2012.

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;

FRENCH, Tom. Serial Narratives. **Nieman Narrative Journalism Conference**. 2002. Cambridge. Disponível em: <<http://www.nieman.harvard.edu/reportsitem.aspx?id=101494>>. Acesso em 20 dez. 2012. Não paginado.

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

\_\_\_\_\_. **A Ordem do Discurso**. 17ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

GOMES, Itania Maria Mota. Raymond Williams e a Hipótese Cultural da Estrutura de Sentimento. IN: GOMES, Itania Maria Mota; JUNIOR, Jeder Janotti (org.). **Comunicação e Estudos Culturais**. Salvador: Edufba, 2011, p. 29-48.

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

\_\_\_\_\_. Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 111-130, 2011.

\_\_\_\_\_. O Infotainment e a Cultura Televisiva. In: João Freire Filho. (Org.). **A TV em transição**. Tendências de programação no Brasil e no mundo. 1 ed. Porto Alegre: Sulina, 2009, v. 1, p. 195-221

\_\_\_\_\_. O Jornal Nacional e as estratégias de sobrevivência econômica e política da Globo no contexto da ditadura militar. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, v. 17, nº 2, p. 05-14, 2010. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/7537>>

\_\_\_\_\_. 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/e-compos/article/viewFile/126/126>>, acesso em 4 de nov. 2009;

GOMES, Itania Maria Mota; GUTMANN, Juliana; FERREIRA, Thiago Emanuel. Eles estão à solta, mas nós estamos correndo atrás: Jornalismo e entretenimento no Custe o que Custar. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**, Vol. 11, nº2 maio-agosto de 2008. Disponível em <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/331/286>> ;

GUERRA, Josenildo. **O Percurso Interpretativo na Produção da Notícia**: verdade e relevância como parâmetros da qualidade jornalística. São Cristóvão: Editora UFS; Aracaju: Fundação Oviêdo Teixeira, 2008;

GUTMANN, Juliana. **Formas do Telejornal: um estudo das articulações entre valores jornalísticos e linguagem televisiva**. 2012. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporânea) -Universidade Federal da Bahia. Orientador: Itania Maria Mota Gomes.

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

LEAL, Bruno Souza. Do Texto ao Discurso: as normas sem história dos manuais de telejornalismo. In: **Seminário Internacional Análise de Telejornalismo: desafios teórico-metodológicos**. 2011. Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Não publicado.

LUBISCO, Nídia Maria Lienert; SANTANA, Isnaia Veiga; VIEIRA, Sônia Chagas. **Manual de estilo acadêmico: monografias, dissertações e teses**. 4. ed. Salvador: EDUFBA, 2008.

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

MACHADO, Thaianne dos Santos. **Narrativas sem fim? Serialização em Desperate Housewives**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporânea). UFBA, 2011;

MACHILL, Marcel ; KÖHLER, Sebastian; WALDHAUSER Markus. The Use of Narrative Structures in Television News: An Experiment in Innovative Forms of Journalistic Presentation. **European Journal of Communication** , Jun. 2007. Vol 22(2): 185–205.

MAIA, Jussara Peixoto. **Além da notícia: Jornalismo em programas de entretenimento**. 2012. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporânea) -Universidade Federal da Bahia. Orientador: Itania Maria Mota Gomes.

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

\_\_\_\_\_. **Ofício de cartógrafo**: Travessias latino-americanas da comunicação na cultura. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

MEAD, George H. The Nature of Aesthetic Experience. In: **International Journal of Ethics**,

Vol. 36, No. 4, (Jul., 1926), pp. 382-393

MEMÓRIA GLOBO. **Jornal Nacional**: a notícias faz história. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

\_\_\_\_\_. **Bom Dia Brasil**. Disponível em <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-237480,00.html>>, Acesso em 08 de set. 2011.

\_\_\_\_\_. **Jornal Hoje**. Disponível em <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-237470,00.html>>. Acesso em 10 out. 2011.

MITTELL, Jason. **Complex Television: The Poetics of Contemporary Television Narrative** A proposal for a multiplatform book by Jason Mittell. **Media Commons Press**. Março de 2011a. Disponível em: <<http://mediacommons.futureofthebook.org/mcpress/complextelevision/book-proposal/>>. Acesso em 20 dez. 2012.

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

\_\_\_\_\_. **Serial Orientations**. **JustTV**, Middlebury, 14 de novembro de 2011b. Disponível em: <<http://justtv.wordpress.com/2011/11/14/serial-orientations/>>. Acesso em 10 jan. 2012. Não paginado.

NEWCOMB, Horace. **Narrative and Genre**. In: DOWNING et all. **The SAGE Handbook of Media Studies**. 2004. SAGE Publications, p. 413-428.

\_\_\_\_\_. “Reflections on: TV the most popular art” In: EDGERTON, Gary R. & ROSE, Brian G. (Eds.) **Thinking outside the box: A Contemporary Television Genre Reader**, The University Press of Kentucky, 2008, p. 17-36;

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

O'DONNELL, Victoria. **Television Criticism**. Sage Publications, Thousand Oaks: 2007.

OUSADIA Noturna: Globo lança telejornalismo com jornalistas. **Revista Veja**, 27 de outubro de 1982. Disponível em <<http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx?cod=JNDMRRMPMRM>>. Acesso em 05 de set. 2012.

PIMENTA, Angela; VALLADARES, Ricardo. **Receita Milionária**. **Revista Veja**, 1 de maio de 1996, p. 126-127.

REDE GLOBO. **Identidade**. Disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/TVG/0,,9648,00.html>>. Acesso em 01 abr. 2009.

REZENDE, Guilherme Jorge de. **Telejornalismo no Brasil: um perfil editorial**. São Paulo: Summus, 2000.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; ROXO, Marco; SACRAMENTO, Igor (orgs). **História da Televisão no Brasil**: do início aos dias de hoje. São Paulo: editora contexto, 2010.

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

SCHUDSON, Michael. Descobrindo a notícia: Uma história social dos jornais nos Estados Unidos. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2010.

\_\_\_\_\_. **The Power of News**. Londres: Harvard University Press, 1995, 6ª ed., 2003.

SILVA, Fernanda Mauricio. **A conversação como estratégia de construção de programas jornalísticos televisivos**. 2010. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporânea - UFBA). Orientador: Itania Maria Mota Gomes. Disponível em <<http://telejornalismo.org/wp-content/uploads/2010/05/SILVA-Fernanda.-A-conversao-como-estrategia.pdf>>. Acesso em 08 de set. 2011.

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

VITÓRIA da notícia: Aos quinze anos o Jornal Nacional é o programa mais visto do País. **Revista Veja**, 5 de setembro de 1984, p. 48-54.

WAACK, William. **William Waack**: depoimento. Entrevista concedida ao Portal Memória Globo. Disponível em <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-237493,00.html>>. Acesso em 10 de set. 2012.

WILLIAMS, Raymond. Culture is ordinary. In: HIGHMORE, Ben. The everyday life reader.

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

\_\_\_\_\_. **The Long Revolution**, Harmondsworth: Penguin, 1961.

## ANEXO A

---

### GLOSSÁRIO DE TERMOS TÉCNICOS<sup>63</sup>

Juliana Gutmann

**BG (background):** no que se refere especificamente aos elementos próprios do sistema de áudio, ou seja, relaciona-se à parte sonora de um programa televisivo, o termo inglês *background*, conhecido pela sigla BG, designa toda espécie de ruído, músicas, vozes existentes por trás da gravação de áudio, que acompanham a fala do mediador ou da fonte de informação.

**BLOCO:** as partes (segmentos) que dividem um programa televisivo. Cada bloco, normalmente, fica entre dois intervalos comerciais.

**CABEÇA:** É a chamada da reportagem anunciada pelo apresentador no estúdio para introduzir a notícia.

**CÂMARA NA MÃO:** efeito específico mais utilizado em cinema, pelo qual o cinegrafista faz movimentos mais livres com a câmara de modo a simular possíveis tremidas ou perdas de foco.

**CHAMADA:** texto sobre os assuntos de destaque de um programa televisivo, transmitido dentro da programação da emissora como uma espécie de anúncio.

**CHAMADA DE BLOCO:** texto lido antes do intervalo comercial sobre as notícias do bloco seguinte do programa.

**CLOSE OU CLOSE-UP:** plano fechado na cabeça de uma pessoa. Também chamado de *primeiríssimo plano (PPP)*.

**CONTRA PLONGÊ (câmera baixa):** é a tomada de baixo para cima **CORTE:** uma mudança instantânea de uma imagem para outra.

**CRÉDITO:** identificação com os nomes de repórteres, entrevistados, cidades, estados ou países, que aparece nas reportagens, stand-ups e entradas ao vivo, e dos profissionais que trabalham no programa veiculada no final da edição.

**EDIÇÃO:** montagem do áudio e imagem de uma reportagem. O termo também é utilizado para denominar o produto final do telejornal que vai ao ar.

<sup>63</sup> Os termos deste Glossário tiveram como referência os livros de Vera Íris Paternostro (1999), Harris Watts (1990, 1999), Guilherme Jorge Rezende (2000) e Ken Dancyger (2003), que constam nas referências desta tese.

**ENQUADRAMENTO DE CÂMERA:** o recorte da imagem que aparece na cena, o que está sendo focalizado pela câmera do cinegrafista.

**ESCALADA:** Refere-se às manchetes que abrem o programa e são proferidas pelos apresentadores do telejornal.

**FAST:** recurso de edição que serve para acelerar a imagem.

**FUSÃO:** recurso de edição que se refere à transição gradual de uma cena para outra. O efeito é produzido por uma superposição de um fade out com um fade in.

**GERADOR DE CARACTERES (GC):** uma espécie de máquina de escrever eletrônica usada para inserir título, créditos, legendas sobre a imagem.

**GRADE:** conjunto de programas e intervalos comerciais distribuídos de forma específica que define a programação de uma emissora.

**IMAGENS DE COBERTURA:** nos telejornais, são as imagens utilizadas para cobrir o áudio (normalmente, o off) da matéria.

**LOCUÇÃO:** narração.

**MONTAGEM:** o mesmo que edição. Grosso modo, pode ser entendida como uma compilação de imagem e áudio.

**NOTA PÉ:** nota lida pelo apresentador, do estúdio, após a exibição de um VT, que traz informação complementar ou que faltou à reportagem.

**OFF:** É a narração colocado sobre a imagem, ou seja, quando o sujeito de fala não aparece na tela.

**PANORÂMICA (PAN):** movimento de câmera no qual esta se move em torno do seu próprio eixo (horizontal, vertical ou oblíquo).

**PASSAGEM do repórter:** gravação feita pelo repórter na qual sua imagem aparece. A passagem é inserida no meio da reportagem.

**PLANO AMERICANO (PA):** personagens aparecem no vídeo da cintura

**PROGRAMAÇÃO:** organização em sequência dos programas e intervalos comerciais de uma emissora de TV.

**QP:** quadro parado. É usado em fotos e quase sempre em finais de sonora.

**SOBE-SOM:** momento no VT em que o som é inserido ou o seu volume é aumentando.

**SONORA:** termo usado para designar uma fala da entrevista na qual a imagem da fonte aparece.

**STAND-UP:** quando o repórter faz uma gravação no local do acontecimento para transmitir

informações sobre um fato. Nesse tipo de material pré-gravado, normalmente, o mediador aparece de pé, em plano americano, e permanece no vídeo durante todo o stand-up. Também pode ser chamado de boletim.

**TAKE OU TOMADA:** designa uma única gravação do plano. Mudar um take significa substituir uma imagem por outra.

**TILT:** movimento de câmera no eixo vertical. É a panorâmica de cima para baixo ou de baixo para cima.

**TRAVELLING:** quando a câmera se desloca; movimentação lateral da câmera (direita/esquerda) ou para frente e para trás (aproximação / afastamento).

**TRILHA SONORA:** música e efeitos sonoros que podem compor a parte sonora da matéria, vinheta ou mesmo os momentos de apresentação do programa.

**VINHETA:** marca a abertura ou intervalo de um programa televisivo. Normalmente é composta de imagem gráfica e música.

**VT:** o mesmo que videoteipe, mas também usado para se referir à matéria ou reportagem telejornalística.

**ZOOM:** Objetiva de distância focal variável que pode provocar um movimento de aproximação de um objeto ou pessoa (zoom in) ou de afastamento de um objeto ou pessoa (zoom out).