

Universidade Estadual Paulista
“*Júlio de Mesquita Filho*”
Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação
Campus de Bauru
Programa de Pós-Graduação em Comunicação
Área de Concentração: Comunicação Midiática

O telejornal como ato de presença
Um estudo da dimensão sensível no *Jornal Nacional*

Juliano José de Araújo

Bauru / SP

2006

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Juliano José de Araújo

O telejornal como ato de presença

Um estudo da dimensão sensível no *Jornal Nacional*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Área de Concentração em “Comunicação Midiática”, da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, da Universidade Estadual Paulista “*Júlio de Mesquita Filho*”, *campus* de Bauru, como requisito para a obtenção do Título de Mestre em Comunicação, sob a orientação da Prof^a Dr^a Maria Lúcia Vissotto Paiva Diniz e co-orientação da Prof^a Dr^a Ana Sílvia Lopes Davi Médola.

Bauru / SP

2006

Banca examinadora

Presidente: Prof^a Dr^a Ana Sílvia Lopes Davi Médola

Instituição: Universidade Estadual Paulista

Titular: Prof^a Dr^a Maria Cecília Martha Campos

Instituição: Universidade Paulista

Titular: Prof^a Dr^a Yvana Carla Fechine de Brito

Instituição: Universidade Federal de Pernambuco

Bauru, 5 de setembro de 2006.

Ao meu pai.

Apesar de uma disjunção manifesta,
tenho certeza de que você, assim como eu,
atualiza uma forma de *co-presença*,
que nos transcende e conjuga.

Agradecimentos

À minha mãe, Laize, que sempre me incentivou a estudar. Lembro-me, ainda criança, de quando ela me levou à escola para o meu primeiro dia de aula.

Eu chorei, não queria ficar! Ela insistiu e cá estou eu!

A meu irmão, Júnior, pelo apoio, diálogo e compreensão nos momentos difíceis.

À Maria Lúcia, a “Malu”, amiga e orientadora. Nosso “casamento” começou durante o projeto de iniciação científica, do PIBIC/CNPq. Depois, veio meu trabalho de conclusão do curso de Jornalismo. E agora, a Pós-Graduação em Comunicação, em nível de Mestrado. Muito obrigado por sempre me incentivar a vãos cada vez mais altos!

Ao Jean e Matheus, companheiros de pesquisa e de causa, seja via e-mail, msn ou *skype*, dispostos a me ouvir e, inclusive, a discutir comigo. Meninos, amo vocês!

À Ana Sílvia, pelas contribuições que fez à minha pesquisa, sobretudo, no exame de qualificação, e pelo empenho na resolução das questões administrativas de minha defesa.

À Maria Cecília, pelas contribuições que fez à minha pesquisa durante o exame de qualificação e, sobretudo, por ter me aberto a primeira porta!

À Maria do Carmo e Mariza, companheiras de pesquisa e de longos bate-papos!

À Kátia, amiga e irmã, pela convivência diária nesses dois anos e incentivo em todas as etapas desse trabalho.

A todos os meus amigos, de ontem, hoje e que virão.

Ao Marcelo, *mon coeur*.

*“Os namorados
Já dispensam seu namoro
Quem quer riso, quem quer choro
Não faz mais esforço não
E a própria vida
Ainda vai sentar sentida
Vendo a vida mais vivida
Que vem lá da televisão”.*

Chico Buarque, *A Televisão*, 1967

Sumário

Resumo	8
Abstract	8
Lista de quadros	9
Lista de figuras	10
Introdução	11
1. A televisão e sua linguagem	15
Alguns apontamentos sobre o conceito de linguagem	15
Meios que andam aos pares	21
Afluentes da televisão	25
David Griffith e o cinema narrativo clássico	26
Sergei Eisenstein e a montagem vertical	32
Dziga Vertov e o “Cine-Olho”	35
2. Os meios de comunicação como modo de presença	38
Da semiótica dos discursos enunciados à semiótica das experiências sensíveis	39
Em busca do sentido	40
A semiótica das situações	44
Os caminhos abertos por <i>Da imperfeição</i>	46
Da estesia ao contágio: a presença	48
McLuhan e Landowski: dos meios ao modo de presença - a enunciação sincrética	52
3. O telejornal como ato de presença	60
Enunciados englobantes, enunciados englobados: o telejornal numa perspectiva semiótica	61
Segmentação do telejornal <i>Jornal Nacional</i>	64
Enunciados analisados	72
Reportagem 1: “Prisão do chinês Law Kin Chong, acusado pela polícia de ser o maior contrabandista do país”	72

Reportagem 2: “Rebelião na Casa de Custódia do Rio termina e deixa 31 mortos”	80
Reportagem 3: “Parreira comanda o último treino da seleção brasileira, uma festa para 30 mil pessoas”	85
Considerações finais	90
Bibliografia	92
Anexo	
Transcrição das reportagens analisadas	98

ARAÚJO, J. J. **O telejornal como ato de presença.** Um estudo da dimensão sensível no *Jornal Nacional*. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação. Bauru (SP), 2006. 104f.

RESUMO: Carro-chefe da programação das emissoras, o telejornal traz-nos diariamente os principais acontecimentos políticos, econômicos e sociais do Brasil e do mundo, sob o formato de um discurso sincrético, constituído a partir do acoplamento das linguagens gestual, verbal, visual, sonora etc. A hipótese de análise desta dissertação é que o telejornal impõe um modo de presença que lhe é específico devido a sua enunciação sincrética, que articula elementos das dimensões cognitiva, pragmática e, sobretudo passional (ou patêmica) do discurso. O telejornal seria, nessa perspectiva, um objeto semiótico que se faz *ser* e *sentir*, somática e sensorialmente, presente para o telespectador. Como *corpus* dessa pesquisa, elegemos uma edição do *Jornal Nacional*, principal telejornal brasileiro, veiculado pela Rede Globo. Como referencial teórico para desvelar a enunciação sincrética do telejornal e o sentido *sentido* por ela produzido, recorreremos, inicialmente, a McLuhan (1971) e sua tese “o meio é a mensagem”, que nos ajudará a evidenciar os afluentes do meio televisivo e, em seguida, aos atuais desdobramentos da semiótica, em particular, a semiótica das experiências sensíveis, conforme proposto por Landowski (2001).

PALAVRAS-CHAVE: dimensão sensível; enunciação sincrética; presença; telejornal.

ABSTRACT: *The TV News, the main program of the broadcasting station, brings daily the most important social, economic and politic news of Brazil and the world, under a syncretic discourse format, composed by the coupling of the sound, visual, verbal and gestual languages. Our hypothesis is that the TV News has a specific presence mode because of its syncretic enunciation, which articulates elements of the pragmatics and cognitive dimensions and especially the passional (or pathemics). This way, the TV News is a semiotic object that makes itself to be and to feel, sensorially and somatically, present to the TV watcher. Our corpus is the Jornal Nacional, main brazilian TV News broadcasted by Rede Globo. To study the syncretic enunciation and the meaning meaning produced by it we will make use, at first, of the thesis “the media is the message”, according to McLuhan (1971), that will help us to evidence the TV affluents. Then, we will make use of the semiotic recent development, especially, the sensitive experiences semiotics, according to Landowski (2001).*

KEY-WORDS: *sensitive dimension; syncretic enunciation; presence; TV News.*

Lista de quadros

Quadro 1 – O percurso gerativo do sentido	43
Quadro 2 – Semiótica e regimes de sentido	48
Quadro 3 – Estrutura do enunciado englobante do <i>Jornal Nacional</i>	64

Lista de figuras

Figura 1 – Montagem paralela em <i>O nascimento de uma nação</i>	28
Figura 2 – Esquema conjunto/detalhe/conjunto em <i>O nascimento de uma nação</i>	29
Figura 3 – Enquadramentos mais fechados em <i>O nascimento de uma nação</i>	30
Figura 4 – Campo/contra-campo em <i>O nascimento de uma nação</i>	31
Figura 5 – <i>Takes</i> da seqüência da <i>Escadaria de Odessa</i> , de <i>O encouraçado Potemkin</i>	34
Figura 6 – Progressão visual das imagens em <i>Um homem com uma câmara</i>	37
Figura 7 - Tipos de enquadramentos	55
Figura 8 – A interpelação do olhar através do eixo “O-O” em alguns telejornais	58
Figura 9 – Escalada do <i>Jornal Nacional</i>	68
Figura 10 – A passagem do repórter	74
Figura 11 – Discurso verbal ancorado pelo visual	74
Figura 12 – Encontro do advogado de Law com agente da PF, negociando o pagamento de propina	76
Figura 13 – Outro encontro do advogado de Law com agente da PF	76
Figura 14 – A negociação do pagamento da propina	77
Figura 15 – Prisão do advogado de Law	79
Figura 16 - Prisão de Law Kin Chong	80
Figura 17 – Retirada dos corpos dos detentos	82
Figura 18 – Final da rebelião é comemorado pelos parentes dos detentos	83
Figura 19 – Sonora do deputado Geraldo Moreira	83
Figura 20 – Protesto dos parentes dos detentos	84
Figura 21 – Alternância de focalizações da torcida	86
Figura 22 – Identificação dos jogadores com os torcedores da seleção	87
Figura 23 – <i>Ser torcedor</i>	89

Introdução

“Cada vez que um apresentador de telejornal põe rosto e voz no vídeo, está levando sua palavra a um número de pessoas centenas de milhares de vezes maior do que o atingido pela notícia impressa num jornal”.
(NEPOMUCENO, in NOVAES, 1991, p. 209)

“La sémantique se reconnaît ouvertement comme une tentative de description du monde des qualités sensibles”.
(GREIMAS, 1966, p. 9)

Na sociedade brasileira, o telejornal desempenha papel fundamental tanto na produção como na divulgação de informações. A maioria da população de nosso país informa-se diariamente sobre os principais acontecimentos de seu cotidiano, não seria exagero dizermos que única e exclusivamente, através dos telejornais. Os telejornais são, de certa forma, os propagadores da “verdade” e, sempre que necessário, são invocados como argumentos seguros para ratificar afirmações. Nesse contexto, as emissoras de televisão abertas têm dedicado atenção especial a esse gênero televisivo¹. A Rede Globo conta atualmente com quatro telejornais transmitidos em caráter nacional: *Bom dia Brasil*, *Jornal Hoje*, *Jornal Nacional* – que já está a 36 anos no ar² – e *Jornal da Globo*. E isso sem contar os telejornais locais e os plantões, que irrompem o fluxo da programação televisiva a qualquer momento.

Na esteira da Rede Globo, as demais emissoras abertas também passaram a investir nos telejornais, que se tornaram o carro-chefe da programação das emissoras. A Rede Record, por exemplo, tem também hoje quatro telejornais veiculados nacionalmente: o *Fala Brasil*, o *Jornal da Record* e o *Jornal 24 horas*, além do vespertino *Tudo a Ver*, programa que mescla informação, moda, culinária etc. A Rede Bandeirantes apresenta também quatro: o matutino *Primeiro Jornal*, o sensacionalista *Brasil Urgente*, o *Jornal da Band* e o *Jornal da Noite*. O SBT, por sua vez, conta com três telejornais: o *Jornal do SBT – Edição Manhã*, o *SBT Brasil*

¹ É importante destacar que, conforme estabelece o decreto lei 52.795, de 31 de outubro de 1963, que trata do regulamento dos serviços de radiodifusão, as emissoras devem dedicar o mínimo de 5% do horário de sua programação diária à transmissão de notícias (CURADO, 2002, p. 15).

² A primeira edição do *Jornal Nacional* foi ao ar em 1 de setembro de 1969, comandado pelos apresentadores Hilton Gomes e Cid Moreira.

e o *Jornal do SBT – Edição Noite*³. Paralelamente às emissoras privadas, temos a Rede Cultura, única emissora pública paulista, instituída pelo governo do Estado de São Paulo, em 1967, que conta com três telejornais veiculados em caráter nacional: o *Cultura Meio-Dia*, o *Jornal da Cultura* e o *Cultura Noite*. Squirra (1990, p. 14) afirma que “o telejornal é o tipo de programa que mais credibilidade proporciona às emissoras. Credibilidade junto aos anunciantes (cujos espaços para anúncios são geralmente os mais caros) e prestígio junto ao poder político e econômico da nação”.

Nesse contexto, Machado (2005, p. 99-100) diz que telejornal talvez seja o gênero televisual mais difícil de ser abordado. Isso acontece, segundo o autor, porque boa parte das pesquisas sobre os telejornais restringe-se à análise de conteúdos, como por exemplo, o método de estudo do *Glasgow University Media Group*, que consiste em tabular quantas vezes um telejornal traz matérias favoráveis ao governo e matérias contra o governo ou quanto tempo é dedicado a questões relacionadas com a esquerda ou direita. Tais abordagens são, em certa medida, equivocadas, pois partem do pressuposto de que o telespectador é ingênuo, repetindo de forma acrítica a “intenção” da empresa ou da equipe que faz o telejornal. Assim, Machado (*idem*, p. 101) defende uma análise do telejornal que abstraia os seus aspectos episódicos, como por exemplo, o acompanhamento de campanhas eleitorais, denúncias de corrupção etc., e enfrente sua forma significativa.

A abordagem escolhida por nós para estudar o telejornal na presente dissertação de mestrado vai ao encontro das preocupações do professor Arlindo Machado, pois nos propomos a desenvolver uma análise do telejornal que o considere como um objeto semiótico que se faz *ser* e, por que não, até *sentir*, somática e sensorialmente, presente para o telespectador. Ou seja, objetivamos desenvolver uma análise que procure descrever a produção de um sentido de ordem estética pelo telejornal, ou um sentido *sentido*, como denomina Landowski (2001). Tal sentido *sentido* tem a particularidade de ser estabelecido, como propõe o autor, a partir da interação entre os sujeitos da enunciação – ou objeto que se faz sujeito em um de intercâmbio de papéis, processo característico de uma semiótica-objeto que aciona elementos somático-sensoriais, como aponta Fachine (2006a).

Kerckhove (1995, p. 37-39) relata-nos uma experiência na qual ele mesmo foi exposto a uma sucessão rápida de imagens, que incluíam cenas de sexo, publicidade, notícias, *talk shows* etc., com cortes de, em média, quinze segundos. O pesquisador teve alguns sensores

³ Os *sites* das emissoras trazem informações atualizadas sobre a programação e alguns, como é o caso da Rede Globo, também colocam à disposição do internauta as matérias de todos os telejornais. Cf. www.globo.com.br, www.rederecord.com.br, www.band.com.br e www.sbt.com.br

colocados em seu corpo para avaliar sua atividade cerebral e pulsações, além de ter em mãos uma espécie de *joystick* para dizer se gostava ou não do que via. O resultado foi surpreendente: diante do fluxo caótico de imagens, o autor afirma que conseguiu exprimir poucos movimentos de aprovação ou desaprovação – ordem cognitiva. No entanto, os sensores ligados ao seu corpo captaram suas respostas. Kerckhove diz que “enquanto lutava para conseguir exprimir uma opinião”, seu “corpo inteiro tinha estado a ouvir e a reagir instantaneamente”. Ou seja, a televisão falaria prioritariamente ao corpo, não à mente, pois produz justamente um sentido de ordem estésica que toca, envolve e convoca-nos de uma forma somático-sensorial.

Nesse contexto, nossa hipótese de análise é que o telejornal impõe um modo de presença que lhe é específico a partir da enunciação sincrética que a TV instaura, articulando elementos das dimensões cognitiva, pragmática e, sobretudo, passional (ou patêmica) do discurso, pois o meio televisivo apela, cada vez mais, segundo Fechine (2006a), a uma dimensão sensível do sentido, um sentido que é da ordem do afetivo, do contato, do sensorial.

O primeiro passo para evidenciar essa enunciação sincrética é o que faremos no capítulo 1, “A televisão e sua linguagem”, momento em que, inicialmente, definiremos o conceito de linguagem para a semiótica francesa e também o de linguagem sincrética. Em seguida, a partir da tese “o meio é a mensagem”, de McLuhan (1971), procuraremos evidenciar a natureza da linguagem da televisão, identificando as influências de outros meios, em particular do cinema, na configuração de sua sintaxe. Para tanto, recorreremos a autores como David Griffith, Sergei Eisenstein e Dziga Vertov, dentre outros, nos quais nos inspiraremos heurísticamente objetivando compreender o processo de interseção de linguagens que a TV instaura e manifesta em sua enunciação sincrética.

No capítulo 2, “Os meios de comunicação como modo de presença”, apresentaremos, como aponta Landowski (2001), os três tipos de abordagem que a semiótica desenvolveu, a saber: 1. semiótica dos discursos enunciados; 2. semiótica das situações e; 3. semiótica das experiências sensíveis. Nossa preocupação centra-se, sobretudo, em conceituar a semiótica das experiências sensíveis e sua gramática do sensível, conforme preconizada por Landowski, a partir dos caminhos abertos pela obra *Da imperfeição*, de Greimas (2002). No final desse capítulo, proporemos uma aproximação teórica entre o pensamento de Landowski (fazer-*ser* e *sentir*) e o de McLuhan (“o meio é a mensagem”), pensando justamente nos meios de comunicação como modo de presença, que produzem um sentido estésico a partir de sua enunciação sincrética.

No capítulo 3, “O telejornal como ato de presença”, por sua vez, será o momento em que analisaremos nosso *corpus*, constituído por uma edição do telejornal *Jornal Nacional*, veiculado pela Rede Globo em 1º de junho de 2004. Nosso objetivo é demonstrar a pertinência da aproximação teórica que propomos e evidenciar como se configura a enunciação sincrética do telejornal, mostrando a forma como o sentido *sentido* é produzido no telejornal. Nessa perspectiva, procuraremos desvelar, além das significações pontuais que atribuímos ao telejornal, um outro sentido, uma espécie de “presença efetiva, envolvente, imediatamente acessível”, como escreve Proust (*apud* LANDOWSKI, 2004, p. 95). Ou seja, o telejornal, diariamente, através de sua enunciação sincrética, *em ato*, forja o simulacro de uma presença dos acontecimentos do mundo natural que nos convoca, sobretudo, esteticamente.

1. A televisão e sua linguagem

“A mídia eletrônica opera numa fronteira de interseção de linguagens, donde a obsolescência de qualquer pretensão de pureza ou homogeneidade”.
(MACHADO, 1997, p. 191)

Alguns apontamentos sobre o conceito de linguagem

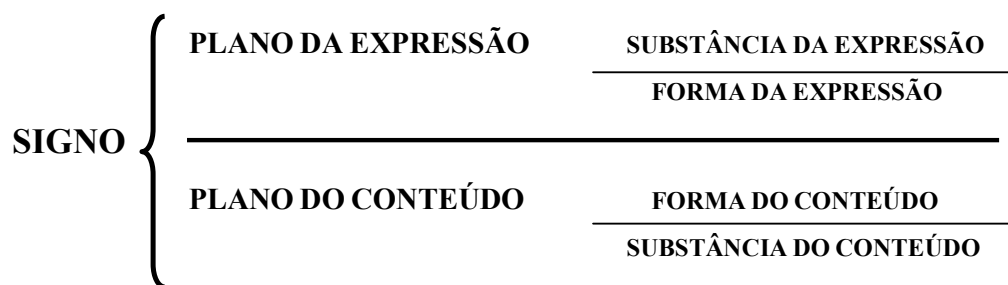
Louis Hjelmslev, em seus *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*, livro publicado em 1943, procura estabelecer as bases de uma teoria da linguagem. Para tanto, o autor retoma as proposições feitas por Ferdinand de Saussure, em seu *Curso de lingüística geral*, de 1916, revisitando-as e propondo-lhes desdobramentos. O lingüista dinamarquês busca apreender a estrutura específica da linguagem, procurando a constância que se mantém sob variadas manifestações.

Hjelmslev revê a definição de signo de Saussure: significante e significado equivalem, respectivamente, ao plano da expressão (manifestação) e ao plano do conteúdo (imanência). O dinamarquês define o signo lingüístico a partir desses dois planos, considerando-os em uma relação interdependente e isomórfica, ou seja, “uma expressão só é expressão porque é a expressão de um conteúdo, e um conteúdo só é conteúdo porque é conteúdo de uma expressão” (HJELMSLEV, 2003, p. 54).

O plano da expressão maneja a dimensão sensível do sentido, aquilo que é menos racionalizado, em oposição à dimensão inteligível do plano do conteúdo. Floch (1985, p. 189) explica-nos que:

O plano da expressão é aquele em que as qualidades sensíveis, que a linguagem usa para se manifestar, são selecionadas e articuladas entre si por traços diferenciais. O plano do conteúdo é aquele em que a significação nasce dos traços diferenciais com os quais cada cultura, na leitura do mundo, ordena e encadeia idéias e narrativas⁴.

Os planos da expressão e do conteúdo, segundo Hjelmslev, ainda comportariam, cada um, uma subdivisão entre forma e substância, conforme o esquema seguinte:



Hjelmslev, ao propor tais reformulações e acréscimos ao signo lingüístico saussuriano, incorpora-lhe uma dimensão sintagmática (forma) e uma paradigmática (substância), pois, para Saussure, o significado e o significante eram definidos substancialmente. Segundo Floch (1985, p. 191), a forma “é a organização invariante e apenas relacional de um plano que articula a matéria sensível ou a matéria conceitual, produzindo, assim, o sentido”. Já a substância “é a matéria, o suporte variável que a forma assume. A substância, portanto, é apenas a realização da forma num determinado momento⁵”.

Para ilustrar a diferença entre forma do conteúdo e substância do conteúdo, como também entre forma da expressão e substância da expressão, Hjelmslev (2003, p. 55-62) recorre a alguns exemplos que foi buscar nas línguas naturais. O objetivo do dinamarquês, ao comparar diferentes línguas, é extrair aquilo que há de comum em todas elas, independentemente do número de línguas que se considere. A este fator comum, uma grandeza presente em todas as línguas, Hjelmslev denomina de sentido. Apresentaremos, agora, um exemplo dado por Hjelmslev, para evidenciar como o sentido é construído. Em diferentes línguas, as frases *jeg véd det ikke* (dinamarquês), *i do not know* (inglês) e *je ne sais pas* (francês), apesar de todas as diferenças, apresentam um fator comum: o sentido. No entanto, observa-se que o “sentido” é formado de maneira diferente em cada uma das línguas. Em dinamarquês, temos, inicialmente, *jeg* (eu), seguido de *véd* (sei – presente do indicativo), a seguir um objeto, *det* (o) e, posteriormente, a negação, *ikke*. Já em inglês, temos *i* (eu), seguido de um conceito verbal (*do*) que não tem existência autônoma na frase em dinamarquês, a seguir, a negação *not* e, por último, o conceito “saber” – note-se que não temos nada que corresponda a “sei”, tampouco um objeto. Na língua francesa, por sua vez, tem-se *je* (eu), seguido por uma espécie de negação (bem diferente das negações dinamarquesa e inglesa, pois nem sempre *ne* tem sentido de negação), a seguir *sais* (sei) e um

⁴ Tradução nossa.

⁵ Tradução nossa.

outro termo curioso (*pas*), como ressalta Hjelmslev, que é, às vezes, chamado de negação, mas que também pode significar “passo”. Assim como em inglês, na frase em francês, não temos um objeto. Nessa perspectiva, observamos, com Hjelmslev (2003, p. 57), que “cada uma dessas línguas estabelece suas fronteiras na ‘massa amorfa do pensamento’ ao enfatizar valores diferentes numa ordem diferente”.

Podemos, agora, apresentar uma definição mais precisa da substância e da forma do conteúdo, a partir dos exemplos dados no parágrafo anterior. Para Hjelmslev, a substância do conteúdo compreende as ideologias e o conjunto de hábitos e idéias de uma determinada sociedade (a “massa amorfa”); já a maneira de combinar o conteúdo nas diversas línguas, ou seja, a sintaxe de cada uma, consiste na forma do conteúdo (a “ordem diferente”). Fiorin (2006a, p. 12) explica-nos que “os conceitos (substância do conteúdo) presentes em cada língua são resultantes de diferenças paradigmáticas e dos modos de organização dos conteúdos (forma do conteúdo)”.

O mesmo processo do plano do conteúdo ocorre, segundo Hjelmslev (2003, p. 59), no âmbito do plano da expressão. Temos um domínio fonético-fisiológico que constitui uma massa amorfa de sons. Por homologia com o conteúdo, Hjelmslev denomina de substância da expressão essa massa de possibilidades de produzir sons. Nele, cada língua recorta arbitrariamente os fonemas. O francês, por exemplo, diferencia vogais anteriores arredondadas e não arredondadas, fato que nos permite distinguir *vie* e *vue*, *blé* e *bleu*, *pére* e *peur*. Todas essas fronteiras diferentes estabelecidas na massa amorfa de sons constituirão paradigmas diversos. As diferenças constitutivas dos paradigmas são a forma da expressão. Nessa perspectiva, a forma da expressão, ou seja, as distinções paradigmáticas e os modos de organização sintagmática da expressão, produz a substância da expressão, a matéria, que são os sons.

As substâncias da expressão e do conteúdo (sons e conceitos, respectivamente) existem em função das formas da expressão e do conteúdo. A semiótica tem como objeto o estudo da relação de pressuposição recíproca (pois não há expressão se não houver conteúdo e não há conteúdo se não houver expressão) entre as duas formas, pois são elas que produzem essas diferenças sem as quais não haveria sentido (FLOCH, 1985, p. 191). A distinção entre os planos da expressão e do conteúdo e sua respectiva interação na função semiótica apresentam-se, segundo Hjelmslev (2003, p. 62-63), como premissas fundamentais para a compreensão da estrutura da linguagem.

É pertinente observar que até agora nós nos referimos apenas às línguas naturais, sem pensarmos em outros objetos significantes. Fiorin (2006a, p. 17) lembra que Hjelmslev,

inicialmente, assim como Saussure, afastara de seu projeto científico todos os sistemas de significação que não fossem as línguas naturais. Todavia, após fixar em bases extremamente coerentes seu projeto para o estudo das línguas naturais, o dinamarquês reconhece que o objeto da teoria da linguagem não é somente a língua natural, mas toda e qualquer semiótica, todo e qualquer objeto significante. Trata-se, para Hjelmslev (2003, p. 63 e 109), de ampliar o objeto da teoria da linguagem, pois “todo signo, todo sistema de signo” tem uma forma da expressão e uma forma do conteúdo. Nessa perspectiva, toda linguagem – seja verbal, visual, gestual, sonora ou sincrética⁶ – resulta da isomorfia entre os planos da expressão e do conteúdo.

Vejam, agora, de maneira resumida, como cada um dos dois planos da linguagem é estruturado para a semiótica francesa. A partir das postulações de Hjelmslev, que mostrou ser possível analisar o plano do conteúdo em separado do plano da expressão, a semiótica desenvolveu princípios e método para estudar o sentido (BARROS, 2001a, p. 6). Para tanto, ela concebe o plano do conteúdo das linguagens nos moldes de “um simulacro metodológico”, o chamado percurso gerativo do sentido, que descreve tanto a produção como a interpretação do significado (FIORIN, 1984, p. 31). Tal percurso é, segundo Greimas e Cortés (1983, p. 206-209) estruturado em dois níveis, a saber: 1. estruturas sêmio-narrativas, que se subdividem em nível profundo e nível de superfície, e 2. estruturas discursivas⁷. Nessa perspectiva, o percurso gerativo do sentido é entendido como uma “gramática do conteúdo”.

Já no plano da expressão, Greimas (1984) e Floch (1985) afirmam que podemos reconhecer os formantes figurativo e plástico. O formante figurativo é um elemento do plano da expressão de um sistema de representação que tem um correspondente no plano da expressão do mundo natural, ou seja, são as formas, no sentido da teoria da *Gestalt*, a referência a seres e coisas familiares do mundo natural (MACHADO, 1995, p. 60). Já os formantes plásticos relacionam-se às estratégias do plano da expressão para a percepção do sensível e são divididos em: 1. formantes topológicos (alto vs. baixo, direito vs. esquerdo etc.); 2. cromáticos (claro vs. escuro, cores quentes vs. cores frias etc.) e; 3. eidéticos (formas retas vs. formas curvas, formas quadradas vs. arredondadas etc.) (GREIMAS, 1984).

⁶ São definidos como semióticas sincréticas objetos que empregam duas ou mais linguagens de manifestação, as quais interagem e formam um “todo de sentido”. Adiante, daremos uma definição mais precisa das semióticas sincréticas.

⁷ É importante observar que alguns autores, como Barros (2001), concebem o processo gerativo do sentido em três níveis: profundo, narrativo e discursivo. Trata-se, na verdade, de uma reformulação, na medida em que as estruturas sêmio-narrativas englobam os níveis narrativo e profundo. Para uma iniciação ao percurso gerativo do sentido, veja Bertrand (2003), Barros (2001), Fiorin (1984), Greimas e Courtés (1983) e Courtés (1979). No próximo capítulo, o percurso gerativo do sentido será retomado quando apresentarmos os três tipos de abordagem que a teoria semiótica desenvolveu, conforme proposto por Landowski (2001).

É importante observarmos, com Floch (1985, p. 206-207), que os trabalhos de Hjelmslev possibilitaram a distinção entre sistemas simbólicos e semióticos. Os sistemas simbólicos são as linguagens em que os dois planos estão em conformidade total: a cada elemento da expressão corresponde um – e apenas um – elemento do conteúdo, de tal forma que não interessa ao analista distinguir o plano da expressão do plano do conteúdo, já que eles têm a mesma forma. Os semáforos, as placas de sinalização são, nesse ponto de vista, sistemas simbólicos. Já os sistemas semióticos são definidos pela não conformidade entre os planos da linguagem, sendo preciso então distinguir e estudar separadamente expressão e conteúdo. As línguas naturais pertencem a esse tipo de sistema semiótico. Os sistemas semi-simbólicos, por sua vez, são definidos pela conformidade não entre elementos isolados dos dois planos, mas entre categorias da expressão e categorias do conteúdo. Floch dá alguns exemplos de sistemas semi-simbólicos: a categoria visual espacial de posicionamento direita/esquerda corresponderá, por exemplo, nas obras medievais que representam o Juízo Final, a categoria semântica recompensa/punição. Os sistemas semi-simbólicos são, segundo Floch, mais comuns do que imaginamos e podem ser observados em análises de artes plásticas, publicidade e mídia.

Após a exposição do conceito de linguagem, pensada como uma articulação isomórfica entre os planos da expressão (sensível) e do conteúdo (inteligível), é importante definirmos também o conceito de linguagem sincrética, pois nosso interesse centra-se na televisão, um objeto significativo audiovisual. A melhor definição de semiótica sincrética é apresentada por Jean-Marie Floch, no verbete sincretismo, presente no segundo volume do *Dicionário de Semiótica* (Greimas e Courtés, 1991, p. 234). Para Floch, as semióticas sincréticas caracterizam-se por apresentar em seu plano da expressão uma pluralidade de substâncias que convergem para uma forma única. Ou seja, as semióticas sincréticas acoplam, pelo menos, duas matérias (a visual e a sonora, se pensarmos na televisão) que se manifestam como linguagens distintas articuladas em um “todo de sentido”. No texto audiovisual identificamos, por exemplo, as linguagens verbal, visual, gestual, musical etc., aliadas aos recursos técnicos de edição, de câmera etc. Diante de um objeto sincrético como este, que agrega diversas substâncias da expressão, Floch, ainda no verbete sincretismo, afirma que:

(...) o recurso a uma pluralidade de linguagens de manifestação para constituir um texto sincrético, acreditamos depender de uma estratégia global de comunicação sincrética que “administra”, se assim podemos dizer, o contínuo discursivo resultante da textualização e decide “verter” a linearidade do texto em substâncias diferentes (GREIMAS e COURTÉS, 1991, p. 234).

Dessa forma, como destaca Fecine (2005, p. 51-52), na busca de descrever os procedimentos de sincretização em um texto audiovisual, devemos resistir à tentação de separar as linguagens verbal, visual, gestual, musical etc. para analisá-las de maneira isolada e, apenas em seguida, correlacioná-las. O raciocínio, adverte a autora, deve ser justamente o contrário: identificar “as relações de interdependência que permitem a articulação dessas diferentes linguagens de manifestação como um texto único, um ‘todo’ de sentido”.

Podemos, neste momento, tecer algumas considerações iniciais sobre a televisão e sua linguagem, a partir do que foi exposto até agora: 1. vimos, a partir de Machado (1997), na epígrafe que abre este capítulo, que não há uma linguagem “pura” da televisão ou do cinema, mas um processo de interseção de linguagens entre as mídias, ou seja, uma espécie de “empréstimo”, se assim podemos dizer, de recursos do cinema à TV, da TV ao cinema, do rádio à TV e daí por diante; 2. o meio televisivo é uma semiótica sincrética, pois coloca em cena uma relação interlinguagens, ao acionar, pelo menos, duas substâncias da expressão; 3. a televisão, dessa forma, recebendo influências de outros meios e instaurando uma relação interlinguagens, funciona como um conjunto de relações, cuja síntese decorre de uma “estrutura unificadora”⁸ – uma “enunciação sincrética”, ao menos a título de hipótese, acreditamos –, que recolhe e dá sentido a todos os sistemas parciais de comunicação e significação integrados no meio, forjando determinado modo de presença que lhe é próprio.

A questão que se coloca, agora, para nós, é justamente como se configura a *enunciação sincrética na televisão*, o lugar onde se processam as operações de debragem e embreagem, efetiva-se a veridicção e articulam-se as dimensões cognitiva, pragmática e, sobretudo, passional (ou patêmica) do discurso. Para tentar responder a essa questão, acreditamos que diante de uma enunciação sincrética, nada melhor do que conhecer a natureza da semiótica-objeto que engendra tal enunciação, em nosso caso, a televisão. Nessa perspectiva, fundamentados na noção de meio como mensagem, apresentada por Marshall McLuhan em sua obra *Os meios de comunicação como extensões dos homens*, nosso objetivo no presente capítulo é conhecer a natureza do meio televisivo, desvelando suas formas audiovisuais e respectivas articulações.

⁸ O termo “estrutura unificadora” é de Campos (1994, p.56), embora o autor não o considere na perspectiva da enunciação em semiótica, como pensamos aqui.

Meios que andam aos pares

O professor de literatura inglesa Marshall McLuhan tinha 52 anos e lecionava na Universidade de Toronto, no Canadá, quando começou a se dedicar ao estudo do ambiente tecnológico para entender como os meios de comunicação funcionavam. Na contra mão dos trabalhos que se dedicam a estudar a mídia sob uma perspectiva conteudística, McLuhan traz à tona o debate sobre os meios no interior da cultura, sobrevalorizando a natureza de cada meio, isto é, das respectivas linguagens que o constituem. Machado (2004, p. 2-3) explica-nos que “em vez de tomar o meio como um veículo de transporte”, o canadense ensina-nos a “entender o mecanismo semiótico de processamento das mensagens”⁹.

Face à era da eletricidade – e da simultaneidade, pois a tecnologia elétrica, diferentemente das outras, é total e inclusiva, não mais parcial e fragmentária, como afirma McLuhan (1971, p. 77) –, o autor propõe sua polêmica tese “o meio é a mensagem”. McLuhan provoca a academia ao empreender uma reflexão acerca de programas de televisão, rádio, anúncios, filmes etc., todos considerados como formas prosaicas da cultura e ignoradas pelos pesquisadores de sua época (como por muitos de hoje também!). Ele argumenta que:

Numa cultura como a nossa, há muito acostumada a dividir e estilhaçar todas as coisas como meio de controlá-las, não deixa, às vezes, de ser um tanto chocante lembrar que, para efeitos práticos e operacionais, o meio é a mensagem. Isto apenas significa que as conseqüências sociais e pessoais de qualquer meio – ou seja, de qualquer extensão de nós mesmos – constituem o resultado do novo estalão introduzido em nossas vidas por uma nova tecnologia ou extensão de nós mesmos (*ibidem*, p. 21).

McLuhan preocupa-se em discutir de que forma os meios e suas tecnologias trazem-nos repercussões sociais, psíquicas, cognitivas etc., chegando a introduzir em nossas vidas, inclusive, novos hábitos de percepção. Nesse contexto, Sartori (2001, p. 8), ao discutir a influência da TV em nossa sociedade, chega a sugerir, por exemplo, que estamos na passagem do *Homo sapiens* para o *Homo videns*. O neologismo do sociólogo indica uma mudança radical na vida do homem contemporâneo devido à TV, uma verdadeira “geração-televisiva”, um ser humano “criado pela tele-visão – diante de um televisor – antes mesmo de saber ler e escrever”.

Outra preocupação do pesquisador canadense, que muito nos interessa aqui, é o fato dele propor uma reflexão sobre os meios pensando-os em um processo de interseção. Ou seja,

⁹ Não parece que estamos diante da premissa básica da semiótica francesa *o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz?*

os meios não agem de forma “dividida”, “estilhaçada”, como nossa cultura normalmente procede; muito pelo contrário, é preciso reconhecer com McLuhan (1971, p. 71) que “todos os meios andam aos pares, um atuando como ‘conteúdo’ do outro”. Nessa perspectiva, o atual estágio de desenvolvimento da televisão não deve ser entendido de forma isolada dos demais meios de comunicação, mas a partir das conquistas e aperfeiçoamentos de outros meios, como por exemplo, a literatura, o teatro, a música e, sobretudo, o cinema e a fotografia (SQUIRRA, 1990, p. 19). Todos esses meios, com características próprias, fornecem elementos que são empregados na televisão e engendram uma sintaxe complexa.

Machado (1997, p. 189-190) enfatiza que há uma longa tradição de diálogo e colaboração entre cinema, televisão e meios eletrônicos em geral. As mídias operam em um processo de interseção de linguagens. Ou seja, não há uma “gramática” que determine o que deve ou não ser empregado no cinema ou na televisão, por exemplo, tampouco uma linguagem “pura” dessas mídias. Recursos próprios da linguagem cinematográfica são empregados na TV, e vice-versa. Um plano geral, por exemplo, é um recurso adequado para a grande tela do cinema e, quando empregado na TV, produz um efeito de sentido de desmaterialização das figuras que são representadas. Entretanto, nada impede que ele seja utilizado na TV, desde que o enunciador queira produzir justamente um efeito de sentido de despersonalização das figuras. Agora fica mais claro o que McLuhan (1971, p. 22) quer dizer quando afirma que “o ‘conteúdo’ de qualquer meio ou veículo é sempre outro meio ou veículo”. Decorre, daí, a necessidade de conhecermos a natureza do meio que estudamos, em nosso caso, a TV. Fica difícil compreender a televisão e sua linguagem sem recorrer às influências dos outros meios na composição de sua sintaxe.

Nessa perspectiva, seria imprudente (para não dizer errôneo!) estudar um meio qualquer sem se considerar a natureza de sua linguagem. Meras análises de conteúdo de notícias, por exemplo, não bastam se não se considerar o meio no qual essas matérias foram veiculadas. Tal fato evidencia que “o meio é a mensagem” justamente porque “é o meio que configura e controla a proporção e a forma das ações e associações humanas” (*ibidem*, p.23).

Vejam, agora, um exemplo concreto, dado por Machado (2005, p. 102-103), para ilustrar o que queremos dizer. Em um jornal impresso, a notícia sobre um acidente poderia ser apresentada da seguinte maneira ao enunciatório:

Um grave acidente envolvendo um automóvel de passageiros e um caminhão de transporte de mercadorias aconteceu ontem às 18h40 no Km 300 da Rodovia Presidente Dutra, com uma vítima fatal, o motorista do automóvel, Pedro da Silva, e mais duas outras vítimas que se encontram ainda em estado grave no Hospital Público

de Taubaté, Maria de Oliveira, passageira do automóvel, e João Xavier, motorista do caminhão. Segundo uma testemunha, o acidente teria sido causado por uma tentativa indevida de ultrapassagem de um ônibus, por parte do caminhão (*ibidem*).

Já em um telejornal, a mesma notícia poderia ser apresentada da seguinte forma:

Inicialmente, o apresentador introduziria a notícia mais ou menos da seguinte forma: “Grave acidente acaba de acontecer na Rodovia Presidente Dutra. Nosso correspondente em Taubaté, o repórter Mário Arruda, já se encontra no local e tem mais detalhes para nos fornecer”. Entra no ar o repórter, tendo atrás de si as imagens dos carros retorcidos, rodeados de gente da polícia e curiosos. Com a palavra o repórter: “O acidente aconteceu no Km 300, próximo à entrada de Taubaté, há exatamente uma hora e vinte minutos e envolveu um carro de passageiros e um caminhão de transporte de mercadorias, tendo vitimado os motoristas Pedro da Silva e João Xavier e mais uma passageira do automóvel, Maria de Oliveira. As vítimas já foram removidas para o Hospital Público de Taubaté. O acidente foi acompanhado de longe por uma testemunha, o Sr. Pedro Padilha, que está aqui ao meu lado e vai nos dizer exatamente o que aconteceu”. A câmera move-se para a esquerda do repórter, enquadrando a testemunha, no momento em que esta toma a palavra, ainda sob o impacto do acontecimento. “Eu estava caminhando a pé do outro lado da pista, quando vi o caminhão tentar ultrapassar um ônibus, sem notar que vinha um automóvel na pista contrária...”. Um novo corte faz retornar o apresentador, na redação do telejornal, permitindo-lhe continuar a costurar a notícia: “Obrigado, Mário. A nossa repórter Sueli Silva encontra-se neste momento no Hospital Público de Taubaté e vai nos dar informações sobre o estado de saúde das vítimas”. Entra o repórter, tendo ao fundo o ambiente do hospital e parentes das vítimas chorando: “Estamos aqui ao do Dr. João Paulo Alcântara, que está atendendo as vítimas do acidente na Rodovia Dutra, e vai nos dizer qual é a situação dos pacientes”. Toma a palavra o doutor, depois de um reenquadramento da câmera: “Infelizmente, o motorista do automóvel acaba de falecer há poucos minutos, devido a uma hemorragia cerebral. A situação das outras vítimas é ainda grave, mas acredito que poderão sobreviver...” (*ibidem*).

No jornal impresso, observamos que a notícia é apresentada de maneira impessoal, produzindo um efeito de sentido de objetividade, através do processo de debreagem (“Um grave acidente envolvendo um automóvel de passageiros e um caminhão de transporte de mercadorias aconteceu”, “Segundo uma testemunha, o acidente teria sido causado” etc.). O discurso é concedido a um narrador (onisciente) que se ausenta dos acontecimentos, desvinculando o enunciador do enunciado. Já no telejornal, a mesma notícia é construída de forma bem mais complexa, a enunciação envolve vários atores, cujos depoimentos têm entonações e níveis de dramaticidade, alternando processos de debreagem (“O acidente foi acompanhado de longe por uma testemunha, o Sr. Pedro Padilha”, “A nossa repórter Sueli da Silva encontra-se neste momento no Hospital Público de Taubaté” etc.) e embreagem (“Eu estava caminhando a pé do outro lado da pista”). Todos esses elementos, conjugados com as

imagens do local do acidente e do hospital, que se alternam em diversos enquadramentos, produzem efeitos de sentido de veracidade, dinamicidade e, sobretudo, dramaticidade.

Os dois exemplos do parágrafo acima convocam-nos, como se vê, a uma leitura das mídias que considere, sobretudo, a natureza dos meios. Isso visa justamente mostrar a forma como os meios tornam-se mensagens. “Não podemos evidentemente pensar as mídias”, como adverte Fechine (2006a, p. 12), “apenas como um veículo de um conteúdo externo a elas, do qual surgiria o sentido”. McLuhan e Zingrone (1998, p. 13 e 20, *apud* Machado, 2004, p. 6) explicam-nos que:

(...) um simples ato que envolve a fala não deixa de convocar outros domínios sensoriais. Aquilo que emana da voz pode ser traduzido pelo som, pelos gestos, por expressões moduladas na face: o meio se torna mensagem. (...) tente buscar os sentidos provocados por uma frase como “Eu te amo” quando dita pessoalmente, pelo telefone, numa faixa, em cada gênero de uma canção ou anúncio. A resposta recebida terá muito a ver com o meio utilizado. Isso porque a percepção da realidade depende da estrutura da informação. A forma de cada meio está associada com uma disposição ou proporção diferente entre os sentidos que produz novas formas de conhecimento. Tais transformações perceptivas e as novas formas de experimentar criadas pelos meios individuais afetam o usuário independentemente do conteúdo do programa. Isto explica o significado paradoxal de o meio é a mensagem.

Nessa perspectiva, ao estudarmos uma mídia qualquer, devemos avaliar a sua forma de expressão que lhe é própria. No jornal impresso, por exemplo, identificamos a linguagem diagramática com os seus elementos constituintes: cores usadas na impressão, tipos gráficos, fotografias, disposição das matérias, dos títulos e intertítulos na página do jornal – à esquerda ou à direita, na parte superior, inferior etc. –, além do próprio papel usado na impressão. Na televisão, temos o visual e o sonoro como principais substâncias da expressão. A partir delas, pelo fato de a TV instaurar um processo de interseção de linguagens, temos, de maneira geral: do lado da substância visual, podemos identificar o verbal escrito, através dos geradores de caracteres, a gestualidade, a cenografia, os enquadramentos e os recursos técnicos de edição. Já do lado da substância sonora identificamos: a linguagem oralizada, incluindo a entonação, os recursos de sonoplastia (músicas em *background*) como também o próprio áudio captado no ambiente onde se passam determinadas ações.

Cada meio traz-nos, assim, uma determinada percepção da realidade em função de sua forma de expressão. “O meio é a mensagem” porque cada mídia apresenta uma determinada estrutura de configuração das mensagens que veicula, agregando-lhes diferentes efeitos de sentido. Tais reflexões mostram que embora McLuhan não tenha trabalhado com a semiótica ele faz uma “leitura semiótica” dos objetos que estuda, mostrando os efeitos de sentido desses

meios¹⁰. Há pouco, apontamos alguns elementos, de forma não sistematizada, que repercutem na produção de sentido da televisão. No entanto, se o meio é a mensagem e todos os meios andam aos pares, um atuando como conteúdo do outro, como vimos, segundo McLuhan (1971), é importante mostrarmos como o processo de interseção de linguagens estabelece-se na televisão. É dessa tarefa que nos ocuparemos agora.

Afluentes da televisão

Se as mídias, e no caso a televisão, que aqui nos interessa, opera em um processo de interseção de linguagens, como destaca Machado (1997), surge a pergunta: quais são os meios cujas linguagens se interseccionam e convergem para a formação da sintaxe da televisão? Ou dito de outra forma, como propõe o subtítulo acima, *quais são os afluentes da televisão?* Décio Pignatari, em *Signagem da televisão*, livro do início da década de 80, define a linguagem da TV através de uma metáfora. Segundo ele:

A televisão é um veículo de veículos, é *um grande rio com grandes afluentes*¹¹. Só que é um rio reversível: recebe e devolve influências. Quanto à imagem, deságuam na TV: o desenho, a pintura, a fotografia, o cinema. A palavra escrita é um rio subterrâneo, mas poderoso: a literatura está por baixo de toda narrativa, a imprensa sob todos os noticiosos e todos os documentários e reportagens. A palavra falada é um lençol d'água, está por toda parte: presenças do teatro e do rádio, que também influem nos espetáculos musicais e humorísticos. (PIGNATARI, 1984, p. 15).

Todo o exposto por Pignatari é, de certa forma, o que já estamos discutindo, a partir do pensamento de McLuhan (1971). No entanto, o autor observa que a TV, apesar de ser um complexo intersigno, que recebe influências da literatura, do teatro, do rádio, da fotografia e do cinema, tem como *linguagem de base o cinema*, justamente porque a expressão cinética da qual ela se vale hoje é consequência natural e imediata da expressão cinética descoberta e aperfeiçoada pelo cinema (PIGNATARI, 1984, p. 15). O cinema seria, assim, o principal afluente da televisão. Nessa perspectiva, Jost (2006, p. 4-5), ao se questionar se a televisão ainda toma o cinema como modelo artístico, observa que:

¹⁰ No próximo capítulo retomaremos o pensamento de Marshall McLuhan pois acreditamos que o diálogo entre seus trabalhos e a semiótica, em particular com os trabalhos de Eric Landowski, pode evidenciar importantes contribuições para uma epistemologia da comunicação.

¹¹ Grifos nossos.

(...) devemos admitir que numerosos signos contextuais demonstram que o cinema continua a arte visual por excelência. Assim, é ainda o formato cinemascopo que valoriza todos os “grandes momentos de televisão”. Além disso, do ponto de vista estético, o cinema permanece ainda como parâmetro da obra de qualidade.

Fiorin (2006b, p. 14) afirma que diante de uma semiótica sincrética, como a televisão, um caminho de análise profícuo é justamente determinar com precisão, a partir dos estudos feitos sobre o cinema, o seu processo de enunciação sincrética. É o percurso que propomos realizar aqui: por um lado, resgatar alguns elementos da codificação do cinema narrativo clássico, preconizados por David Griffith; por outro, retomar também os nomes de Sergei Eisenstein e Dziga Vertov, da escola soviética dos anos 20. Vsevolod Pudovkin, Béla Balázs e Hugo Munsterberg são outros nomes aos quais recorreremos para nos auxiliar na compreensão da natureza da sintaxe do texto televisivo.

David Griffith e o cinema narrativo clássico

O nome de David Griffith está associado ao nascimento e à consolidação da narração cinematográfica nos moldes do folhetim e do melodrama oitocentistas. Segundo Machado (1997, p. 191):

(...) para que o cinema deixasse de ser apenas uma diversão popular barata, restrita aos cinturões industriais das grandes cidades, e se convertesse numa próspera indústria cultural, para que pudesse atrair um público novo, mais sofisticado e sólido economicamente, era preciso que fosse capaz de alinhar-se às artes nobres do período: o romance e o teatro do século XIX.

A geração de Griffith é responsável por estabelecer as bases do modelo de produção industrial cinematográfico hollywoodiano, inclusive, sistematizando-o. Ou seja, Griffith deu pleno sentido à figura do diretor, coerência, precisão e funcionalidade ao que antes era feito sem planejamento. “Articulou atores, luz, cenografia e decupagem para que o filme ganhasse expressividade. Ensinou o quando e o como, fez de cada operação técnica uma escolha significativa” (XAVIER, 1984, p. 35).

Griffith procurou tornar o cinema eficiente explorando os seus próprios recursos, investindo no que esse meio tinha de específico, no caso, a montagem, e não na celebridade das figuras apresentadas diante da câmera justamente porque para ele era clara a diferença entre cinema e teatro. Griffith que tentou, inclusive, ser dramaturgo, mas não obteve sucesso,

inicia sua carreira como ator de cinema, em 1907, até ser contratado, em 1908, pela *Biograph Company*, para produzir curtas, onde permaneceu até 1913. Foi nesse período que Griffith aperfeiçoou a técnica do cinema e produziu mais de 400 curtas-metragens, de *The Adventures of Dollie* (junho de 1908) a *The Battle of Elderbush Gulch* e *In Pre-historic Days*, filmes de julho de 1913¹². A saída de Griffith da *Biograph* ocorreu porque chegou um momento em que o cineasta, devido a sua habilidade como narrador e a vontade de abordar temas mais complexos, queria produzir longas-metragens. No entanto, a *Biograph* estabelecia um padrão rígido, do qual não abria mão, de um único rolo por filme, que representava cerca de 10 a 15 minutos. A saída do cineasta da *Biograph* marca a sua passagem para produção dos longas-metragens, de onde se destacam grandes produções, como *O nascimento de uma nação* (1915) e *Intolerância* (1916).

Ao igualar o cinema às artes oitocentistas, Griffith desenvolve uma moldura narrativa baseada na estrutura separação/longa espera/retorno. Tal estrutura já está presente, por exemplo, nos curtas produzidos pelo cineasta no período *Biograph* e são, sobretudo, aperfeiçoadas em seus longas. O nome de Griffith ficou também na história do cinema ligado à montagem paralela, ou seja, a apresentação de ações simultâneas, mas que ocorrem à distância. “Neste caso, a existência de uma porta separando as personagens é ponto de condensação do drama – o cineasta alterna imagens de um e de outro lado do obstáculo”. A montagem paralela, nessa perspectiva, retoma o “enquanto isso...” da literatura (*ibidem*, p. 39).

A figura 1 traz uma séria de *takes* captados de uma seqüência do filme *O nascimento de uma nação* que ilustram como funciona a montagem paralela ao alternar as ações de duas personagens, em uma mesma casa, mas em cômodos diferentes. Nas imagens iniciais, a governanta do líder parlamentar Stoneman encontra-se em uma sala, em prantos. Em seguida, vemos Stoneman está em seu escritório. Enquanto isso, a governanta continua na sala. A seqüência procede com esta alternância entre os ambientes até que Stoneman sai do escritório e entra na sala, indo conversar com sua governanta.

¹² Xavier (1984) indica que a lista completa desses filmes pode ser encontrada em HENDERSON, Robert. **D. W. Griffith: the years at Biograph**. Nova Iorque: Farrar, Strauss & Giroux, 1970.



Figura 1 – Montagem paralela em *O nascimento de uma nação*

Insistamos, aqui, mais um pouco, na questão da montagem e vejamos, agora, suas especificidades e como ela é estruturada. A montagem, como apontou o professor e cineasta russo Lev Kulechov, nos anos 20, é a especificidade do cinema. Kulechov, preocupado em estudar o poder do cinema estadunidense da época, desenvolve a idéia de montagem, segundo a qual, “cada cena, sem ferir o princípio básico da ‘impressão de realidade’, deveria ser segmentada em grande número de visões parciais (os planos), de modo a selecionar, para o espectador, os elementos essenciais a serem observados”. Mas foi Vsevolod Pudovkin, seu discípulo, que elaborou um esquema para explicar o funcionamento das regras do cinema narrativo clássico.

Pudovkin define a montagem como “a construção de uma cena a partir de seus planos, de uma seqüência a partir de cenas, de uma parte inteira de um filme (um rolo, por exemplo), a partir de seqüências e assim por diante” (PUDOVKIN *in* XAVIER, 2003, p. 57-58). A montagem, para ele, objetiva:

(...) mostrar o desenvolvimento das cenas como se fosse em relevo, conduzindo a atenção do espectador primeiro para este elemento, depois para aquele outro, em separado. A lente da câmera substitui o olho do observador, e as mudanças no ângulo da câmera – dirigida primeiro para uma pessoa, depois para outra, agora neste detalhe, depois neste outro – devem se sujeitar a condições idênticas às dos olhos do observador. (...) Imagine um espectador excitado com alguma cena que se desenvolve muito rapidamente. O seu olhar agitado é lançado rapidamente de um lugar para o outro. Se imitarmos este olhar com a câmera, conseguiremos uma série de imagens, pedaços que se alternam rapidamente, criando um roteiro emocionante na construção da montagem. (...) A montagem constrói as cenas a partir dos pedaços separados, onde cada um concentra a atenção do espectador apenas naquele elemento importante para ação. (...) Deve-se aprender a entender que a montagem significa, de fato, a direção deliberada e compulsória dos pensamentos e associações do espectador. Se a montagem for uma mera combinação descontrolada das várias partes, o espectador não entenderá (apreenderá) nada; ao passo que se ela for coordenada de acordo com o fluxo de eventos definitivamente selecionados, ou com uma linha conceitual, seja ela movimentada ou tranqüila, a montagem conseguirá excitar ou tranqüilizar o espectador (*ibidem*, p. 60 e 62).

Nessa perspectiva, Griffith não demorou a perceber a importância de construir um drama valendo-se das técnicas cinematográficas e não dos exageros das estrelas de teatro, observando que era melhor conciliar a posição da câmera com os dados mais importantes de uma cena. É assim que Griffith começa a fazer uso dos planos, ou seja, a divisão das cenas em diferentes visões parciais articuladas e, conseqüentemente, do esquema conjunto/detalhe/conjunto, conforme ilustra a figura 2, que traz alguns *takes* do filme *O nascimento de uma nação*.



Figura 2 – Esquema conjunto/detalhe/conjunto em *O nascimento de uma nação*

Griffith contribuiu muito para o desenvolvimento dos planos mais fechados, como o plano americano (cortar a parte inferior do corpo, quando dispensável) e também o *close-up* (primeiro plano). De 1909 a 1910, há uma gradual aproximação da câmera em relação aos atores. “A consistência da ficção passa a ser também uma questão de enquadramentos adequados, de mudanças de escala na dimensão dos corpos na tela” (XAVIER, 1984, p. 33-37), conforme mostra a figura 3.



Figura 3 – Enquadramentos mais fechados em *O nascimento de uma nação*

Campos (1994, p. 64) afirma que o plano “corresponde sempre a um ato seletivo, visto ser função de um enquadramento e de um ponto de vista ou ângulo a partir do qual a imagem foi captada pela câmera”. Lotman (*apud* Campos, 1994, p. 63), por sua vez, diz que o plano “adquire a liberdade da palavra: pode ser destacado, combinado com outros planos segundo as leis da associação e da contigüidade semânticas, e não naturais, pode empregar-se num sentido figurado, metafórico ou metonímico”. O plano tem a função de delimitar, de direcionar a atenção do espectador. Balázs (*in* XAVIER, 2003, p. 97) destaca que os enquadramentos “podem fazer com que as coisas se tornem odiosas, adoráveis, aterradoras ou ridículas”.

O plano surge, assim, como elemento importante para manejar afetos e emoções do sujeito espectador. Em seu estudo sobre o cinema, Munsterberg (*ibidem*, p. 47) afirma que “na tela, a ampliação por meio do *close-up* acentua ao máximo a ação emocional do rosto, podendo também destacar o movimento das mãos, onde a raiva, a fúria, o amor ou o ciúme, falam em linguagem inconfundível”. Os planos criam também uma ilusão referencial de movimento para os espectadores. Balázs (*ibidem*, p. 97-98) afirma que:

A câmera olha para os outros personagens e para seus ambientes a partir dos olhos de um personagem. Ela pode olhar o ambiente a partir dos olhos de uma figura diferente a cada instante. Por meio de tais enquadramentos vemos o espaço da ação de seu interior, com os olhos dos *dramatis personae*, e sabemos como eles se sentem. O

abismo no qual o herói despenca, se abre aos nossos pés e as alturas que ele deve escalar se estendem para os céus diante de nossos rostos. Se a paisagem muda no filme, sentimos como se fossemos nós que tivéssemos nos movido. Por isso, os enquadramentos que mudam constantemente dão ao espectador a sensação de que ele próprio se move, da mesma forma que se tem a ilusão de movimento.

É importante notarmos que, nesse contexto, a visão frontal, simétrica, que imita a perspectiva de um espectador de teatro, perde exclusividade. É assim que surgem em Griffith as noções de campo e contra-campo. Em *A regeneração do alcoólatra*, curta de 1909, Griffith apresenta um primeiro rascunho desse esquema. O curta narra a história de um pai alcoólatra que leva sua filha ao teatro para assistirem a uma peça que reproduz sua própria experiência. Ao ver os males do vício representados, o pai sai do teatro reformado, deixa a bebida e pode, novamente, voltar a ser um bom pai de família. O esquema campo/contracampo, alternando um rosto, ora outro, é uma espécie de bê-a-bá da apresentação dos interlocutores em uma conversa.



Figura 4 – Campo/contracampo em *O nascimento de uma nação*

A montagem de Griffith, nessa perspectiva, valoriza a fluência, a sucessão lógica (continuidade) e o ritmo acelerado (alternância de planos) que hipnotiza a platéia. Griffith, inicialmente, obteve sucesso como produtor autônomo. Contudo, sua autonomia, em longo prazo, mostrou não se sustentar dentro do sistema hollywoodiano, devido à consolidação do controle dos produtores, à divisão do trabalho e, em especial, as produções com riscos calculados. Vale notar, por exemplo, que *O nascimento de uma nação* custou 110 mil dólares, enquanto que *Intolerância*, dois milhões. Tal valor nunca foi recuperado, atolando Griffith em dívidas (XAVIER, 1984, p. 68-70).

Sergei Eisenstein e a montagem vertical

O russo Sergei Eisenstein pode ser considerado o primeiro cineasta a teorizar sobre as relações entre imagem e áudio, chegando, inclusive, a descrever um “método de construção de correspondências audiovisuais” (EISENSTEIN, 2002, p. 107). A grande importância de Eisenstein deve-se justamente ao fato de o cineasta, objetivando teorizar como os seus filmes eram produzidos e, em particular, como determinados efeitos de sentido eram obtidos através da montagem, empreender uma discussão a partir tanto da concepção como análise de seus filmes. Ou seja, Eisenstein literalmente construía e desconstruía seus filmes, como ele faz, por exemplo, no ensaio “*Unidade orgânica e ‘pathos’ na composição do Potemkin*” (EISENSTEIN, 1982, p. 95-105). Nesse texto, escrito em 1939, Eisenstein mostra como a unidade orgânica de *O encouraçado Potemkin* (1925) é obtida, evidenciando a estrutura do filme (divisão em atos, como na tragédia clássica, mas segundo a lei das proporções áureas), e, sobretudo, como a emoção e o entusiasmo (o chamado *pathos*, segundo o cineasta) são construídos partindo do exemplo da seqüência da *Escadaria de Odessa*, questão a que voltaremos mais adiante. Já em “*Forma e conteúdo: prática*”, publicado na coletânea *O sentido do filme*, Eisenstein (2002, p. 145) discute a partir de seu filme *Alexander Nevsky* (1938) as correspondências entre as imagens visuais e musicais.

As principais postulações teóricas de Eisenstein giram em torno do conceito de montagem vertical, que o cineasta desenvolveu em boa parte de seus ensaios. Mas o que é, então, a montagem vertical? A montagem vertical parte do princípio da justaposição de uma série de elementos (visual, dramático, sonoro etc.) em uma única imagem. Segundo Eisenstein (2002, p. 51):

o fragmento A, derivado dos elementos do tema em desenvolvimento, e o fragmento B, derivado da mesma fonte, ao serem justapostos fazem surgir a imagem na qual o conteúdo do tema é personificado de forma mais clara.

Ou:

A representação A e a representação B devem ser selecionadas entre os muitos possíveis aspectos do tema em desenvolvimento, devem ser procuradas de modo que sua justaposição – isto é, a justaposição destes precisos elementos e não de elementos alternativos – suscite na percepção e nos sentidos do espectador a mais completa imagem deste tema preciso.

Fechine (2005, p. 50) explica-nos que o princípio da justaposição empregado por Eisenstein na montagem vertical implica no fato de que:

não se trata mais de organizar as unidades audiovisuais considerando apenas sua seqüencialidade, mas de concebê-los a partir da lógica da simultaneidade. Se, orientados antes pelo princípio da seqüencialidade, os discursos se articulam dando ênfase à ordem sintagmática (modalidade articulatória do *e...e*), pautados agora pela simultaneidade, elementos oriundos de diferentes linguagens podem se acumular na tela a partir de uma organização paradigmática (eixo do *ou...ou*), cujo sentido está justamente na articulação, ao mesmo tempo, de todos eles.

A montagem vertical de Eisenstein procura explorar toda a expressividade do meio em termos de articulação de diferentes linguagens, ou seja, de diferentes sistemas semióticos, que são colocados em relação em um mesmo texto. Machado (1997, p. 239) explica-nos que à época de Eisenstein, considerando-se as possibilidades técnicas, a montagem vertical (ou “polifônica”, como o cineasta também costumava denominá-la) “só podia ser pensada e praticada como enquadramento de elementos contraditórios e como contraponto entre imagem e som”. Hoje, no entanto, o autor destaca que com os recursos eletrônicos e computacionais tais limites já não mais existem. Fechine (2005, p. 50) afirma que atualmente o conceito de montagem vertical de Eisenstein pode ser identificado na linguagem mais contemporânea do audiovisual, em particular, devido aos recursos de pós-produção dos sistemas de edição digital e à exploração das possibilidades de diálogo e intercâmbio de imagens e recursos técnico-expressivos entre os suportes.

Eisenstein (2002, p. 14) destaca a importância da montagem não apenas com a função de apresentar ao espectador “uma narrativa *logicamente coesa*”, mas, sobretudo, “uma narrativa que contenha *o máximo de emoção e de vigor estimulante*”¹³. É a esta questão que gostaríamos de nos deter agora e examinar, a partir de algumas considerações de Eisenstein, a seqüência da *Escadaria de Odessa*, de *O encouraçado Potemkin*. Eisenstein (1982, p. 101) denomina de *pathos* aquilo que, existente em uma obra de arte, provoca “emoções” e “entusiasmos” em quem a admira. Nessa perspectiva, é justamente a montagem que desempenha um papel fulcral na produção desses efeitos de sentido. A figura 5 traz alguns *takes* da seqüência da *Escadaria de Odessa*.

¹³ Grifos do autor.

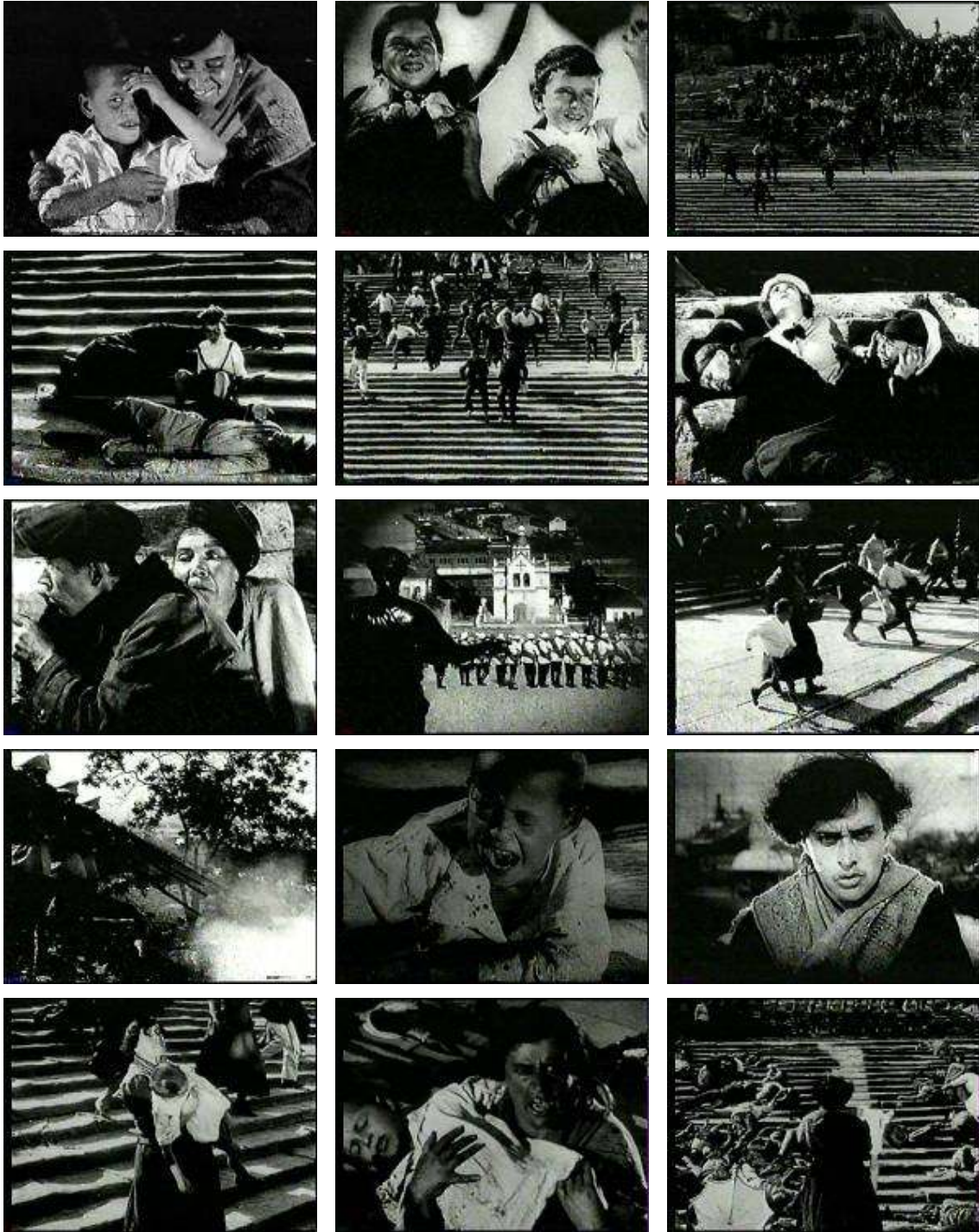


Figura 5 – Takes da seqüência da *Escadaria de Odessa*, de *O encouraçado Potemkin*

É importante observar que o movimento é o recurso empregado para expressar a crescente intensidade emocional da seqüência. Inicialmente, identificamos primeiros planos de figuras humanas, vítimas de uma agitação caótica. Em seguida, planos gerais da mesma cena. O movimento caótico é interrompido por *takes* dos pés dos soldados que descem a

escadaria de forma ritmada. De repente, temos uma brusca inversão do movimento de descida, figurativizada pela figura solitária de uma mãe que traz seu filho morto nos braços. A imagem da multidão fugindo escadaria abaixo é retomada. Voltamos para a figura da mãe solitária, que é morta pelos soldados.

Nessa perspectiva, Tavares (*in* Eisenstein, 1982, p. 15-16) explica-nos que com *O encouraçado Potemkin* “pela primeira vez na história da arte cinematográfica, que ainda não completara trinta anos, o corte e a montagem eram usados de maneira sistemática e consciente, para criar uma realidade e um tempo”. A realidade e o tempo da ação não eram o real e o tempo objetivos, muito pelo contrário, eram efeitos de sentido obtidos através de estratégias enunciativas preconizadas pela sua montagem vertical.

Dziga Vertov e o “Cine-Olho”

Outro nome da escola soviética dos anos 20 que merece destaque, ao lado de Sergei Eisenstein, é o do documentarista Dziga Vertov por preocupar-se com um projeto de experimentação da linguagem do cinema. Vertov recusa de maneira contundente a ficção cinematográfica, dedicando-se apenas à produção de documentários. Segundo Xavier (2003, p. 177-178), o cineasta busca com isso o cinema “fábrica de fatos”, ou seja, defende uma saída dos estúdios, uma espécie de trabalho ao “ar livre”, que implica na captação de imagens de cenas do cotidiano (um operário acordando e arrumando-se para trabalhar, a rotina de trabalho em uma indústria, a movimentação de pessoas nas praças, ruas e bondes de uma cidade, a realização de uma cerimônia de casamento ou até mesmo o divórcio, o nascimento de uma criança, o sepultamento de um ente querido etc.). É nessa perspectiva que julgamos pertinente resgatar seu trabalho, pensando, justamente, em uma ponte com o telejornalismo.

Ao contrário dos outros cineastas do mesmo período, que buscam um aperfeiçoamento da linguagem cinematográfica a partir das influências da literatura e do teatro, Vertov quer o rompimento entre o cinema e esses meios. Um de seus documentários, *Um homem com uma câmera*, de 1929, por exemplo, começa trazendo já nos letreiros iniciais um aviso ao espectador:

Para atenção do espectador:

Este filme apresenta um experimento na comunicação cinematográfica, pois:

1. sem a ajuda de legendas (um filme sem legendas);
2. sem a ajuda de cenários (um filme sem cenários);

3. sem a ajuda do teatro (um filme sem locações, atores etc.).

Este trabalho experimental busca criar uma linguagem internacional do cinema baseada na total separação da linguagem da literatura e do teatro.

Os demais filmes do mesmo período, por exemplo, empregavam todos esses recursos que Vertov criticava. É assim que nasce com o documentarista o chamado “Cine-Olho” ou “Cine-Verdade”, fundado em 1924, cujo objetivo é mostrar a “verdade”. Ele entendia que o uso de locações e atores para produzir um filme implicava em uma “mentira”, em um mundo de maquiagem, de máscaras, em que tudo é uma grande representação. Um dos trechos do manifesto do “Cine-Olho” afirma que esta nova perspectiva de produção cinematográfica implica na “possibilidade de tornar visível o invisível, de iluminar a escuridão, de desmascarar o que está mascarado, de transformar o que é encenado em não encenado, de fazer da mentira a verdade” (VERTOV *in* XAVIER, 2003, p. 262).

Vertov inova, assim, justamente em seu processo de montagem, baseado na não-linearidade. Para o documentarista, a montagem representa um momento de organização das imagens filmadas em um filme, ou seja, quer dizer literalmente “escrever” o filme a partir das imagens filmadas, e não escolher trechos filmados para montar as “cenas” (desvio teatral) ou selecionar trechos de imagens para construir legendas (desvio literário).

A montagem vertoviana divide-se em três fases: 1. inicialmente, a montagem é compreendida como um inventário de dados documentais, que podem ter ou não uma relação com o tema tratado. A partir daí, é feita uma seleção e reunião dos dados mais importantes, tendo em vista a temática escolhida para ser abordada. Assim, a montagem do filme começa a se consolidar, “o plano temático do se cristaliza”, “se revela”, “se monta”, por assim dizer; 2. aqui, a montagem é entendida como o resumo das observações sobre a temática abordada, captado pelos “cine-exploradores”, ou seja, é o momento da filmagem – Vertov contava com uma equipe que lhe auxiliava no processo de captação das imagens; 3. por fim, temos a chamada “montagem central”. A partir das imagens captadas pelos “cine-exploradores”, é feito um processo de associação (adição, subtração, multiplicação e divisão), que resulta no “Cine-Olho”. (*ibidem*, p. 263-264).

Nessa perspectiva, o principal objetivo do documentarista é a cine-sensação do mundo através do olho da câmera que, segundo ele, é muito mais aperfeiçoado que o olho humano. “O cine-olho vive e se move no tempo e no espaço, ao mesmo tempo em que colhe e fixa impressões de modo totalmente diverso daquele do olho humano”, levando os espectadores justamente a uma percepção nova do mundo (*ibidem*, p. 253). A montagem vertoviana resulta em um produto de grande impacto visual, visto que o documentarista tinha uma exacerbada

preocupação com a progressão visual das imagens, formada, segundo ele, a partir de diferentes correlações, a saber: a) correlação dos planos (grandes, pequenos etc.), b) correlação dos enquadramentos, c) correlação dos movimentos no interior das imagens, d) correlação das luzes, sombras, e) correlação das velocidades de filmagem (*idem*, p.265). A figura 5 traz alguns *takes* do documentário *Um homem com uma câmera* que ilustram tais correlações apontadas por Vertov.

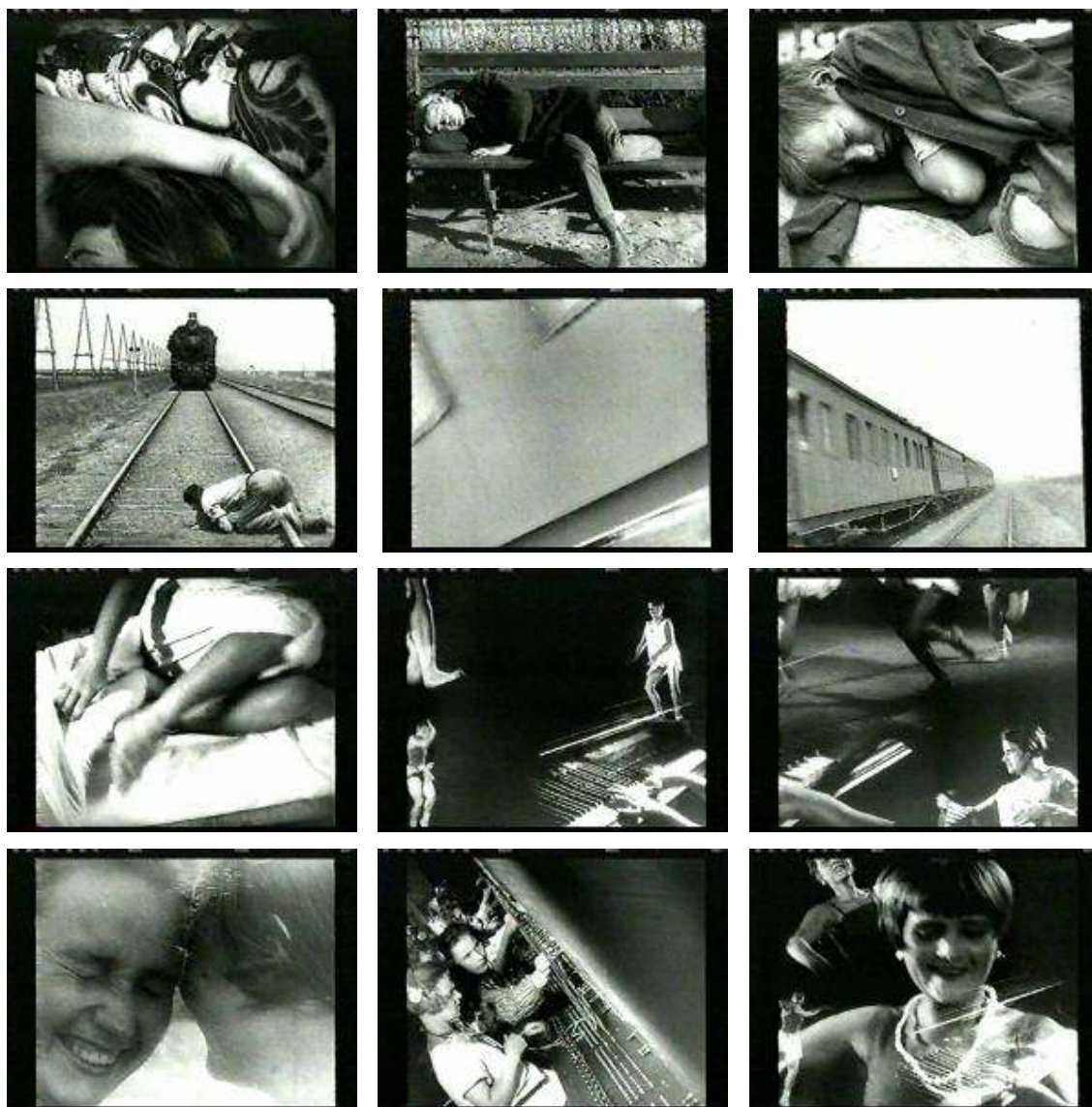


Figura 6 – Progressão visual das imagens em *Um homem com uma câmera*

2. Os meios de comunicação como modo de presença

*“A televisão é hipnoticamente envolvente:
qualquer movimento no ecrã atrai a nossa atenção
tão automaticamente como se alguém nos tivesse tocado”.*
(KERCKHOVE, 1997, p. 39)

As novas tecnologias da informação garantem a onipresença dos meios de comunicação e também possibilitam a instantaneidade da difusão da informação (RODRIGUES, 1999). Nesse contexto, as mídias estão cada vez mais presentes em nosso cotidiano, instaurando conosco novos tipos de contato e configurando novos modos de presença. Ou seja, não estamos mais “isolados” em nossos lares e podemos nos deslocar no espaço e tempo para qualquer lugar do planeta e fora dele através das mídias. A televisão, por exemplo, a partir das técnicas da montagem audiovisual, fornece-nos um mundo plástico e dinâmico, forja uma percepção de profundidade e movimento, além de produzir o efeito de sentido de realidade, *mimesis* do mundo natural, que assegura às suas produções veracidade, impacto e autenticidade. Será que é por isso que Chico Buarque canta, na epígrafe desta dissertação, que os namorados “já dispensam seu namoro” por causa da televisão? Por que, segundo o cantor, a vida “que vem lá da televisão” é “mais vivida”? E o que Derrick de Kerckhove quer dizer ao afirmar que qualquer movimento na tela da TV “atrai a nossa atenção tão automaticamente como se alguém nos tivesse tocado”?

Essas indagações levaram-nos em direção ao conceito de discurso *em ato*, pesquisado pela sociosemiótica, que tem seu precursor na figura de Eric Landowski, colaborador direto de Algirdas Julien Greimas. Os trabalhos de Landowski vinculam-se a uma abordagem de análise do sentido que enfatiza sua dimensão estética, ou seja, o sentido teria, nessa perspectiva, justamente a especificidade de ser sentido, um sentido *sentido*, um sentido somática e sensorialmente, experimentado, provado e vivido. Em outros termos, como nos indica Landowski (1996, p. 9), considera-se, agora, “o sentido *em ato*, tal como o experimentamos – o vivemos – quando emerge dos vínculos diretos que cada um tece com o mundo ao seu redor”.

Dessa forma, elegemos o telejornal como um discurso *em ato*, que se faz *ser* e *sentir* presente para o telespectador. Para tanto, o meio apresenta, graças às suas formas expressivas (pensemos, aqui, em todos os afluentes da linguagem televisiva que vimos no capítulo

anterior, que surgem articulados na enunciação sincrética da TV), um modo de presença que lhe é específico, convocando o enunciatário esteticamente, tocando-o, literalmente, em termos afetivos, sensoriais.

É nessa perspectiva que pensaremos nos meios de comunicação como modo de presença, propondo, no final deste capítulo, justamente uma aproximação teórica (um diálogo, ao menos!) entre o pensamento de Marshall McLuhan e Eric Landowski. Acreditamos que a tese “o meio é a mensagem” pode ser homologada ao modelo teórico da semiótica, em particular, com a semiótica das experiências sensíveis, incorporando-lhe contribuições, além de evidenciar pressupostos para uma epistemologia da comunicação.

No entanto, em um primeiro momento, é importante fazermos uma breve exposição, apontando as abordagens pertinentes ao nosso estudo trilhadas pelos semioticistas em função dos objetos analisados. Tal percurso faz-se necessário para entendermos como a dimensão sensível do sentido insere-se no âmbito da teoria da significação. A partir daí, apresentaremos a semiótica das experiências sensíveis, sua gramática e definições, conforme proposto por Landowski (2001).

Da Semiótica dos discursos enunciados à Semiótica das experiências sensíveis

“Décrire la marche en avant d’une discipline ne consiste pas forcément à dresser l’inventaire de ses découvertes, malgré ce que pourrait inciter à penser une conception un peu naïve du ‘progrès scientifique’. En sciences humaines et sociales en tout cas, comprendre le développement d’une recherche, c’est plutôt parvenir à saisir le mouvement qui, au fil du temps, guide la réflexion en direction d’objets où de problèmes nouveaux et amène périodiquement à renouveler le type de positivités dont la discipline considérée prétend rendre compte”.

(LANDOWSKI, 2001, p. 325)

Para compreendermos o conceito de discurso *em ato*, vinculado ao atual estágio das pesquisas semióticas, é preciso, como nos sugere Landowski (2001), resgatar algumas fases da disciplina. Segundo o autor, ao longo de meio século de existência, a semiótica teve sucessivamente três tipos de abordagem: inicialmente, tivemos uma semiótica dos discursos enunciados que, progressivamente, deu lugar a uma semiótica das situações e, agora, toma forma de uma semiótica das experiências sensíveis. Landowski explica-nos que:

Na verdade, tudo se passou como se a pesquisa, inicialmente centrada nas manifestações de sentido totalmente desvinculadas do “vivido”, tivesse por vocação desviar-se, no final de um longo percurso, em direção daquilo que lhe é mais próximo.

O paradoxo é que essa renovação regular de problemáticas e as redefinições sucessivas a respeito dos tipos de objetos que vez por vez deviam ser tomados em consideração, mesmo se, inevitavelmente foram necessários (ou conduziram a) certos remanejamentos parciais quanto ao método semiótico de análise, entretanto, em nenhum momento, ocorreram rupturas nos princípios teóricos maiores da disciplina. Ao contrário, em cada etapa desse percurso, o ponto de vista genérico projetado sobre o que se propunha estudar, mais especificamente, notadamente permaneceu o mesmo (*idem*, p. 325)¹⁴.

Nessa perspectiva, observamos que o desenvolvimento dessas novas abordagens não representou o desaparecimento das anteriores, mas essas “fases” refletem, antes, os novos problemas e objetos que se colocaram à prova de análise, e não são, necessariamente, rupturas teóricas, visto que a semiótica é, segundo Santana (2001, p. 128), “um projeto científico, e não uma ciência acabada, que, segundo Greimas, está sempre em evolução”.

Em busca do sentido

A semiótica dos discursos enunciados inaugura-se com a publicação de *Semântica estrutural*, de Algirdas Julien Greimas, em 1966. Neste momento e durante toda a década de 70, os semioticistas buscavam desvelar o sentido dos “textos”, de textos *stricto sensu*, ou seja, de “discursos enunciados” e trabalhavam, quase que exclusivamente, com produções verbais ou transcritas (quando se analisavam discursos de origem oral, por exemplo), objetivando identificar sua “arquitetura conceitual” e também seu “conteúdo ideológico”. Trata-se do período da gramática narrativa, que culmina, como nos lembra Fecine (2004, p. 2), com o desenvolvimento de “um modelo que pretende dar conta, justamente, das relações entre sujeito e objeto, a partir de esquemas invariantes, observados na totalidade dos discursos enunciados”. Esta primeira fase é o momento em que a semiótica caracteriza-se por uma apreensão inteligível do sentido, que se dá através de um percurso que vai do mais abstrato ao mais concreto, em dois níveis distintos: 1. o das estruturas sêmio-narrativas e 2. das estruturas discursivas. O primeiro subdivide-se em dois níveis: o nível profundo (ou das estruturas profundas) e o nível de superfície (ou nível narrativo propriamente dito). Esses níveis não são estanques, ao contrário, inter-relacionam-se, conforme apontam Greimas e Courtés (1983, p. 206):

¹⁴ As traduções de Landowski (2001) foram feitas pela Prof^a Dr^a Maria Lúcia Vissotto Paiva Diniz para fins didáticos.

Designamos pela expressão percurso gerativo a economia geral de uma teoria semiótica (ou apenas lingüística), vale dizer, a disposição de seus componentes uns com relação aos outros, e isso na perspectiva da geração, isto é, postulando que, podendo todo objeto semiótico ser definido segundo o modo de sua produção, os componentes que intervêm nesse processo se articulam uns com os outros de acordo com um “percurso” que vai do mais simples ao mais complexo, do mais abstrato ao mais concreto.

No nível fundamental, a primeira etapa do percurso, a significação surge como uma oposição semântica mínima (vida *vs.* morte, natureza *vs.* cultura, por exemplo). Temos, aqui, o mínimo de sentido a partir do qual o discurso se constrói: é o momento em que o produtor (enunciador) do texto (enunciado) começa a engendrar o sentido. O nível fundamental subdivide-se em semântica e sintaxe fundamentais. À semântica fundamental cabe o estudo da axiologia, definida por Greimas e Courtés (*idem*, p. 37), como “o modo de existência paradigmática dos valores” (que aponta o posicionamento ideológico sobre o qual o texto é construído). Em outras palavras, havendo uma infinidade de valores, cabe ao enunciador selecionar aqueles que pretende enfatizar no texto. Já a sintaxe fundamental apresenta um modelo lógico, o chamado quadrado semiótico, que representa e operacionaliza o conteúdo da semântica fundamental. O quadrado semiótico sintetiza o mínimo de sentido sob o qual um texto se organiza. Segundo Greimas e Courtés (*idem*, p. 364), “compreende-se por quadrado semiótico a representação visual da articulação lógica de uma categoria semântica qualquer”.

Já no nível das estruturas narrativas o texto é organizado do ponto de vista de um sujeito, que está em busca de um objeto de valor. O nível narrativo subdivide-se também em semântica e sintaxe narrativas. A semântica narrativa trata do estudo dos valores manifestados no texto: nesse momento, os valores, que até então existiam paradigmaticamente, são estruturados sintagmática e actancialmente. A sintaxe narrativa compreende o esquema narrativo canônico. É aí que se processam as operações de manipulação entre os actantes (destinador e destinatário), atribuição de competência (modalidades: saber-fazer, poder-fazer, querer-fazer, dever-fazer), realização da performance pelo sujeito da narrativa (conjunção ou disjunção) e sanção (do destinador para o destinatário). Segundo Greimas e Courtés (*idem*, p. 297), o esquema narrativo canônico é um “modelo, perfectível, capaz de servir de ponto de partida para a compreensão dos princípios de organização de todos os discursos narrativos”.

O nível das estruturas discursivas, por sua vez, é o mais superficial de todos e compreende a semântica e a sintaxe discursivas. É o momento em que a narrativa é assumida pelo sujeito da enunciação. A semântica discursiva trata do estudo das figuras e dos temas: o enunciador estabelece os temas do texto, em consonância com os valores da semântica

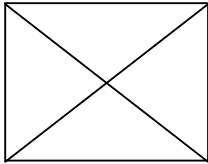
narrativa, figurativizando-os. Em outras palavras, os temas são formulações abstratas dos valores, os quais só serão consolidadas no discurso através das figuras, representações do mundo natural. Já a sintaxe discursiva estuda o processo de discursivização, isto é, quando os elementos da sintaxe narrativa são assumidos por atores, em um determinado tempo e espaço. Greimas e Courtés (*idem*, p. 125) afirmam que:

Os procedimentos de discursivização – chamados a se constituírem numa sintaxe discursiva – têm em comum poderem ser definidos como a utilização das operações de debreagem e de embreagem e ligarem-se, assim, à instância da enunciação. Dividir-se-ão em pelo menos três subcomponentes: atorialização, temporalização e espacialização, que têm por efeito produzirem um dispositivo de atores e um quadro ao mesmo tempo temporal e espacial, onde se inscreverão os programas narrativos provenientes das estruturas semióticas (ou narrativas).

É a discursivização que acentua o caráter de verossimilhança do texto, pois, neste momento, as figuras da semântica discursiva, são revestidas de traços sensoriais (marcas actoriais, espaciais e temporais).

O percurso gerativo deve ser entendido, nessa perspectiva, como um modelo didático que concebe o processo de geração do sentido dos textos, nos moldes de um simulacro metodológico, modalizando o pesquisador que pretende se debruçar sobre um dado texto em busca de seu sentido. Tanto o produtor de um texto como o analista passam pelos três níveis do percurso, entretanto, em caminhos inversos: enquanto o produtor vai das estruturas profundas às discursivas, o pesquisador realiza o percurso contrário. O percurso gerativo do sentido é como um fio de Ariadne – que ajudou Teseu a sair do labirinto –, que guia o pesquisador no decorrer do processo de análise dos enunciados. O quadro da página seguinte, sintetizado a partir de Greimas e Courtés (1983, p. 209) e de Barros (2001), apresenta a estruturação do percurso, do ponto de vista do produtor do texto.

Quadro 1 – O percurso gerativo do sentido

<p>Nível profundo</p>	<p>Sintaxe fundamental</p>  <p>Quadrado semiótico (relação entre semas)</p>	<p>Semântica fundamental</p> <p>(Paradigmático) Inventário de categorias sêmicas Axiologia</p>
<p>Nível narrativo</p>	<p>Sintaxe narrativa</p> <p>Actantes: destinador, sujeito, objeto e destinatário</p>	<p>Semântica narrativa</p> <p>Permanente busca de valores (ideologia) e suas atualizações Modalidades</p>
<p>Nível discursivo</p>	<p>Sintaxe discursiva</p> <p>Discursivização Ator (papel temático + papel actancial), tempo e espaço</p>	<p>Semântica discursiva</p> <p>Figuras e temas</p>

O percurso gerativo do sentido, segundo Landowski (2001, p. 328), é presidido pelo regime da junção, ou seja, coloca em cena actantes que se relacionam uns com os outros através dos objetos de valor que estão em circulação. O sujeito tem um percurso (programa narrativo) de aquisição a desempenhar, o qual compreende conquistas, perdas e reconquistas de um objeto de valor. Há, assim, a alternância de estados de um sujeito – eufórico ou disfórico – em virtude de sua conjunção ou disjunção com um determinado objeto de valor. É importante destacarmos que as transformações de um estado a outro ocorrem mediante estratégias de persuasão e de um fazer-fazer entre os actantes da narrativa.

Tomemos o seguinte enunciado, do *Jornal Nacional*, para ilustrar essa questão:

O Brasil já tem lei para disciplinar a ocupação do espaço urbano. Foi sancionado hoje, pelo presidente da República, o Estatuto da Cidade. É um guia para as prefeituras e uma arma para enfrentar problemas históricos do país, problemas como a falta de moradia e o crescimento desordenado de favelas.

A matéria do *Jornal Nacional* apresenta o sujeito Brasil em um estado inicial marcado pela /desordem/, visto que o país não tem uma lei “para disciplinar a ocupação do espaço urbano”. Assim, começa-se a esboçar o programa narrativo de base do enunciado: o Brasil é um sujeito de busca, destinatário, que objetiva entrar em conjunção com seu objeto de valor: o

espaço urbano organizado, marcado pelo sema da /ordem/. Já o presidente Fernando Henrique Cardoso surge como o destinador da narrativa, responsável por operar a transformação (fazer-fazer) no estado do sujeito Brasil, através do objeto modal Estatuto da Cidade, ou seja, oferecendo-lhe os valores positivos decorrentes do processo de urbanização – manipulação por sedução e tentação (DINIZ e ARAÚJO, 2005, p. 6-7)¹⁵.

No exemplo acima, temos a descrição de uma relação mediada, uma vez que a interação entre os actantes ocorre através dos objetos de valor que circulam entre eles. Landowski (2001, p. 328) afirma que para a semiótica dos discursos enunciados “era o objeto que determinava, mecanicamente, por junção, todas as variações de estado (...) em seqüências alternadas entre estados eufóricos (conjunção com valores positivos) e disfóricos (disjunção – valores negativos)”.

A semiótica das situações

No entanto, Landowski (*idem*, p. 326) adverte-nos que “a busca do sentido não poderia nem permanecer fechada durante muito tempo no quadro limitado das manifestações do tipo verbal, como campo de análise, nem se submeter indefinidamente à referência lingüística, como modelo de descrição”, fato que gerou a primeira reformulação da noção de texto no decorrer da década de 70. A semiótica passa a se ocupar, agora, não apenas do estudo dos textos, mas também das práticas sociais de nosso cotidiano, pois o sentido emerge não somente do discurso enunciado, mas se estabelece também, e necessariamente, na própria situação de enunciação. Essa nova perspectiva de análise caracteriza a chamada semiótica das situações ou do discurso *em ato*. Landowski (*ibidem*) explica-nos que:

Em vez de considerar o texto como objeto empírico, imediatamente produzido, fomos levados cada vez mais a considerá-lo como o resultado de uma construção que implicava um jogo complexo de relações entre o que se refere ao próprio *ser* dos objetos “lidos” ou percebidos – a suas estruturas imanentes – e ao que depende do *fazer* dos sujeitos interpretantes ou “que lêem” (leitores “ingênuos” ou analistas, teoricamente, mais espertos) e, ao mesmo tempo, como uma realidade capaz de articular diferentes linguagens entre si, ou melhor, várias semióticas, verbais ou não. Aí nasceu a idéia de uma semiótica de “situações”, essa noção vindo progressivamente a designar um outro tipo de *texto semiótico* e, correlativamente, um outro estado *do sentido* (quase da mesma forma que os físicos foram levados a distinguir, uns dos outros, os diversos “estados” da matéria): um sentido a ser

¹⁵ Artigo disponível para download em: <http://www.fclar.unesp.br/grupos/casa/artigos/V3n2/CASA2005-v3n2-Art-Araujo-Diniz.pdf>

apreendido, muito mais, no instante de sua emergência, do que num tempo já realizado, um sentido que, para sua produção, podem contribuir as formas de expressão lingüística, e um sentido em relação ao qual a distinção tradicional entre “texto” e “contexto” deixa de ser pertinente.

Dessa forma, o sentido pode ser entendido, de um lado, como uma “grandeza realizada”, ou seja, presente “nos” enunciados e imanente aos discursos; por outro, o sentido também pode ser entendido como uma forma permanentemente “em vias de construção”, “*em ato*” e, deste modo, *em situação*, no momento exato em que o processo se realiza. Landowski (2002, p. 166) esclarece-nos que “menos que o texto, como produto, como enunciado que tem um sentido (ou, por que não, vários), é o discurso, enquanto ato de enunciação efetuado em situação e produzindo sentido, que nos interessa, neste quadro”.

A semiótica das situações centrar-se-ia, assim, na análise não apenas do sentido que emana dos discursos enunciados, mas do sentido da enunciação enunciada, incorporando o fazer e o ser dos sujeitos da enunciação, entendida, aqui, como um efeito de sentido do enunciado, uma instância sempre pressuposta e implícita¹⁶. O sentido, portanto, só pode ser abarcado como efeito de sentido para os sujeitos e, em primeiro lugar, para os sujeitos da enunciação (enunciador e enunciatário) que se encontram diretamente implicados na própria interação no momento em que ela mesma faz advir o sentido. Ou seja, o “sentido”, como aponta Fechine (2004, p. 4), depende “de um encontro, *aqui* e *agora*, entre instâncias enunciativas; um sentido que se configura a partir da própria efemeridade e irrepetibilidade desse momento; um sentido, enfim, que se dá *em ato*”. Landowski (2001, p. 327) explica-nos que:

Há algum tempo, sabemos que a significação não decorre da relação direta entre linguagem e mundo (entre as “palavras” e as “coisas”), mas que ela é criada na interação entre sujeitos co-enunciadores, pois é justamente enunciando – tomando a palavra, por exemplo, ou gesticulando, ou, ao contrário, permanecendo em silêncio, ou suspendendo o gesto ou o movimento, ou seja, de uma forma geral fazendo advir o sentido por seus atos semióticos, seja qual for sua natureza, verbal ou outra – que os actantes-sujeitos constroem a si mesmos, ao mesmo tempo em que constroem o mundo – seu mundo – enquanto mundo significante.

¹⁶ Diniz (2001, p. 197) esclarece que: “a partir das figuras discursivas, que estão no enunciado – no texto – é, que podemos construir a instância da enunciação, que é o “todo”, enquanto o enunciado é um “actante objeto”, o que autoriza tratarmos de englobante/englobado a relação enunciação/enunciado. A enunciação é o lugar onde se processam as operações de debragem e embreagem e onde se efetiva a veridicção, pois, na relação enunciador-enunciatário, o enunciador exerce um fazer persuasivo e o enunciatário um fazer interpretativo, ao atribuir um grau de veridicção ao que lhe foi apresentado”.

Os caminhos abertos por *Da imperfeição*

Nessa perspectiva, Landowski observa que a semiótica das situações, ao trazer à tona o debate sobre os sujeitos da enunciação, abre caminho para uma nova abordagem dos objetos semióticos: uma apreensão não apenas inteligível, mas sensível ou estésica dos sentidos, dimensão até então negligenciada pelos pesquisadores. Esse novo ponto de vista foi apresentado por Greimas em *Da imperfeição*, seu último livro publicado em vida (1987). Até então, os semioticistas realizavam análises interacionais entre os sujeitos, segundo o modelo juntivo, e mediadas pelos objetos de valor. Landowski afirma que a leitura de *Da imperfeição* e também de alguns fenomenólogos franceses do pós-segunda-guerra fizeram-no – tendo a intuição como ponto de partida, confessa o autor – atentar-se para um outro tipo de interações: as não mediadas, ou seja, “interações independentes de qualquer transferência de objetos entre sujeitos”. Assim, ele se propõe a analisar:

(...) a existência de efeitos de sentido, não mais ligados a objetos de valor a serem perseguidos e conquistados, nem à transferência de objetos desempenhando o papel de mediadores entre sujeitos, ao contrário, sua preocupação está centrada nos efeitos de sentido que decorrem da pura e simples co-presença dos actantes entre si (LANDOWSKI, 2001, p. 329).

Neste momento, uma pergunta torna-se pertinente: vimos que a semiótica dos discursos enunciados obedece ao regime da junção, baseado em relações mediadas pelos objetos de valor. E a semiótica das situações? A que regime de sentido obedece? E a semiótica das experiências sensíveis? Landowski sugere, assim, ao lado do regime da junção um outro regime de sentido, o da união. Enquanto a semiótica dos discursos enunciados é presidida sob o regime da junção, a semiótica das situações pode ser presidida pelo regime da junção ou da união. Caso se configure sob o regime da união, a semiótica das situações toma forma de uma semiótica das experiências sensíveis. Nesse sentido, Fachine (2004, p. 4) esclarece-nos que:

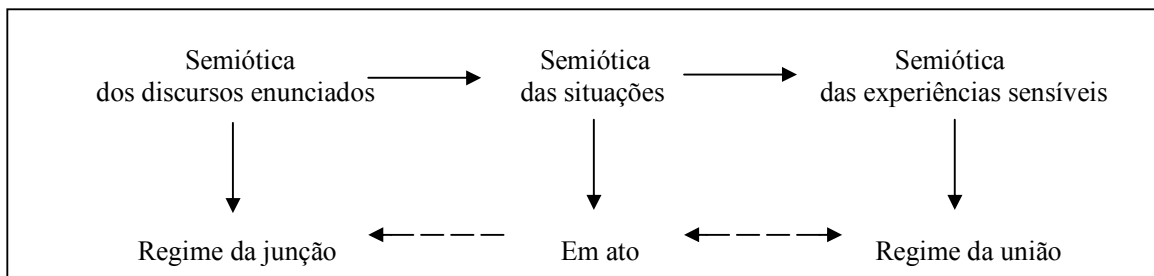
(...) parece possível descrever, ao menos, duas configurações possíveis do *em ato*, alinhando, agora, cada uma delas a um dos regimes de sentido propostos por Landowski, o da junção e da união, respectivamente: 1) enunciados que se organizam *em ato*, como uma construção efetuada por sujeitos “em situação” (discursos em situação); 2) enunciados que podem ser considerados *como* sendo o próprio *ato*; objetos semióticos que se manifestam, antes, como uma experiência de contato direto, sensorial e somático entre os actantes (experiências sensíveis).

Na primeira configuração do discurso *em ato*, teríamos uma relação entre enunciador e enunciatário que é mediada por um objeto de valor. Ou seja, há um enunciado cuja constituição depende de uma co-presença entre os sujeitos, mas o contato que se estabelece entre eles envolve uma mediação qualquer. Pensemos, por exemplo, em nossa semiótica-objeto: todos os telejornais têm, em linhas gerais, o mesmo estatuto semiótico, isto é, são programas televisivos do gênero informativo. Neste caso, verificamos que entre os sujeitos da enunciação há a circulação do objeto de valor “informação”, manifesto como um enunciado, “um actante objeto”, como diria Greimas (1974), uma notícia, um produto. O sentido nasce, dessa forma, do se fazendo do enunciado e da enunciação na situação *em ato* – momento de veiculação do telejornal e sua recepção pelo telespectador.

Já na segunda configuração do *em ato*, não haveria mais nenhum objeto de valor em circulação; pelo contrário, há uma relação de “pura presença”, ou presença intersomática de “um sujeito ao outro ou do sujeito ao objeto (objeto que se faz sujeito numa intercambialidade de papéis própria às convocações somático-sensoriais)” (FECHINE, 2006a, p. 5). Nessa perspectiva, não teríamos aqui o objeto de valor “informação”, mas dois sujeitos que se colocam numa relação “direta”, de natureza sensorial, da ordem do “puro contato”, do “sensível”, do “provado”. Esta configuração do *em ato*, que caracteriza a semiótica das experiências sensíveis, baseia-se no regime de sentido da união, pois, não estamos diante de um fazer-fazer entre sujeitos, mas de um fazer-ser (ou fazer-estar), “onde atua outro tipo de relação entre os actantes, que provém da ordem do contato, do ‘sentir’, na qual os sujeitos entram ‘estesicamente’ em contato, a partir da própria presença de um em relação ao outro, aqui e agora” (LANDOWSKI, 2001, p. 330).

Fechine (2004, p. 4) explica-nos que, neste caso, estamos diante de experiências nas quais se transmite “uma certa inteligência, uma certa emoção, uma certa sensação diretamente de um ao outro, num ‘contato’ direto e imediato, num corpo-a-corpo entre sujeitos”. Nessa perspectiva, a autora, tendo em vista os regimes de sentido da junção e da união, esquematiza os regimes de sentido da semiótica, conforme apontado na página seguinte, onde enfatiza que se tratam de três diferentes tipos de abordagem dos objetos semióticos, as quais se complementam, e não se excluem.

Quadro 2 – Semiótica e regimes de sentido



(FECHINE, 2004, p. 5)

Da estesia ao contágio: a presença

A semiótica das experiências sensíveis, como vimos, é baseada no regime de sentido da união e caracteriza-se por colocar em cena sujeitos que estabelecem um contato direto, não mediado, entre aquele que prova (o provador) e aquilo que é provado. Estamos diante de instâncias que podem ser definidas em termos estésicos (componente afetivo¹⁷ e sensível da experiência cotidiana), e não modais. Dessa forma, Landowski (2001, p. 330) propõe colocar, de um lado, os sujeitos dotados de “sensibilidade”, isto é, que tenham uma aptidão para sentir (competência estésica); de outro, as manifestações (tanto do mundo natural como os textos, sejam verbais, não-verbais ou sincréticos) dotadas de uma existência estésica (qualidades sensíveis em si mesmas e realidades materiais oferecidas à percepção sensorial). Nesse contexto, o autor elabora, paralelamente à gramática narrativa (fazer-fazer) e a partir dos caminhos abertos por *Da imperfeição*, como mencionamos, o projeto de uma gramática do sensível (fazer-ser ou fazer-estar), resgatando o conceito de estesia e propondo desdobramentos para algumas questões sugeridas por Greimas.

A noção de estesia, deixada por muito tempo de lado pela semiótica, que até então se dedicava a uma apreensão inteligível do sentido, é a base do livro *Da imperfeição*. Nesta obra, Greimas (2002) analisa cinco textos de escritores diferentes (Tournier, Calvino, Rilke, Tanizaki e Cortázar), que descrevem experiências estéticas, para evidenciar o conceito de estesia. Greimas reintroduz a dimensão sensível do sentido no âmbito das pesquisas semióticas, convidando-nos a uma reflexão sobre os modos de presença da estesia em nossa cotidianidade. Mas o que é a estesia da qual nos fala Greimas? De que forma ela se configura

¹⁷ Diniz (2004) aponta que Roland Barthes é precursor em trazer o afeto para a semiótica. Ao apontar o prazer do texto, em **O prazer do texto**, e ao tratar do discurso amoroso, em **Fragmentos de um discurso amoroso**, lamenta a falta de um espaço na semiótica para as emoções. Entretanto, não conseguiu teorizá-las. Essa falha foi sanada com a publicação de **Semiótica das Paixões** (Greimas e Fontanille, 1993).

em nosso cotidiano? E, sobretudo, qual a relação que se estabelece entre o pensamento de Greimas e o de Landowski, quando este propõe o projeto de uma gramática do sensível?

A estesia relaciona-se a tudo que é da ordem sensorial, sendo responsável por gerar momentos de “prazer estésico”, de fruição, entre sujeito e objeto. Greimas (2002, p. 30) afirma que a estesia contém: 1) uma fratura nos acontecimentos do cotidiano; 2) o enfraquecimento do sujeito; 3) o estatuto particular do objeto; 4) a fusão sensorial do sujeito com o objeto; 5) a unicidade da experiência e; 6) a esperança de uma conjunção total entre ambos.

Nessa perspectiva, Barros (1999, p. 119-122), a partir da leitura de *Da imperfeição* faz as seguintes observações sobre a caracterização da estesia:

i) ruptura e mudança de isotopia, tanto semântica como veridictória: temos, no primeiro caso, uma passagem do cotidiano ordinário ao extraordinário, da realidade à sobrerrealidade, do assemantizado ou automatizado ao semantizado ou ressemantizado, ao sentido, enfim; no segundo, passamos do parecer ao ser, da aparência à essência;

ii) a “fratura” é manifestada discursivamente, sobretudo pelo espaço e pelo tempo, que são aspectualizados pela descontinuidade. Dessa forma, temos, como nos indica a autora:

continuidade ou duratividade do tempo	vs.	pontualidade
duratividade longa	vs.	duratividade breve
não limitação do espaço	vs.	espaço delimitado

A pontualidade e a duratividade breve do tempo e a delimitação espacial manifestam o extraordinário, o inesperado, a essência, resultando no efeito de sentido de suspensão do tempo (efêmero) ou atemporalidade e, posteriormente, de entrevisão da eternidade;

iii) transformação do estado de disjunção em estado de conjunção, que, devido à aspectualização produz o efeito de sentido de conjunção total ou fusão;

iv) a estesia revela um percurso passional dos sujeitos;

v) mudança de dimensão de análise: a imperfeição cotidiana é pragmática ou cognitiva, a perfeição é sensível, de ordem patêmica (passional). A estesia é entendida, assim, como uma relação sensorial que se estabelece entre sujeito e objeto e que ocorre no nível discursivo como figura do conteúdo, ou seja, o “deslumbramento” é especialmente visual, de brilho; a “fascinação”, visual de forma e de brilho e tátil. Greimas (2002, p. 36-37) insiste que a estesia configura-se não somente pela passagem do inteligível ao sensível, mas por um aprofundamento sensorial, porque “a ‘emoção viva’ e a ‘sensação inesperada’, isto é, as reações patêmica e sensorial, são o próprio do sujeito”.

Fundamentado nessas colocações de Greimas, Landowski propõe uma semiótica das experiências sensíveis. O regime de sentido da união, por exemplo, é um desdobramento da “fusão” entre sujeito e objeto – momento de suspensão do tempo, que evidencia a “perfeição” –, conforme proposto por Greimas¹⁸. O trabalho de Landowski está pautado, como destaca Fechine (2004, p. 5), “pela descrição de uma ‘gramática’ das relações dos corpos em geral”, ou seja, o foco de análise não é apenas a obra artística e literária, ao contrário, é deslocado para as interações cotidianas: cartas de amor ou de negócios, fotos, publicidades, a praça, o teatro, o café, a sala de visitas etc. (LANDOWSKI, 2002).

Nessa perspectiva, para entendermos a proposta de Landowski e da aplicabilidade de seu projeto de uma semiótica do sensível em nossa pesquisa, é preciso compreender os conceitos de “contágio” e “presença”. Landowski desenvolve a hipótese de que o sentido é instaurado entre os sujeitos nos moldes de um “corpo-a-corpo estésico”. Para tanto, o regime de sentido da união tem como ponto de partida o contágio, procedimento básico pelo qual os corpos, humanos ou não, interagem e atuam uns sobre os outros através de suas propriedades ou qualidades sensíveis, seja como *soma*, qualidades “materiais”, ou *physis*, qualidades “vivas” (FECHINE, 2004, p. 6). Para ilustrar seu ponto de vista, Landowski (2001, p. 331-334) recorre a dois tipos de interações contagiosas: uma gripe e o ato de cair no riso. No primeiro caso, explica-nos que o ato de entrar em contato com alguém gripado faz com que também apanhemos a gripe. Ou seja, agentes infecciosos que passam de um corpo a outro entram em cena, caracterizando uma conjunção entre sujeito e objeto. Já no segundo, o estado hilário de um interlocutor, sem nenhum agente externo – da dimensão pragmática –, pode, em certas ocasiões, levar-nos a cair no riso por simpatia, sem a necessidade de compreender ou crer. Landowski (*idem*, p. 331-332) afirma que:

(...) não se trata aqui do comportamento do tipo cognitivo, de uma sanção: quando, diante de uma graça ou de uma frase de efeito, respondemos com um sorriso, ou mesmo com uma gargalhada. Não é de graça daquilo que vejo ou do que me contam. É, ao contrário, a própria hilaridade que desperta a minha, como se testemunhar seja sentir, compartilhar, achar engraçado o que se passa diante de mim. O contágio se instala além do fisiológico e aquém do cognitivo, pois ele não tem razão de ser. Trata-se de um regime de sentido específico: a co-presença sensível, o corpo-a-corpo estésico.

¹⁸ É pertinente observarmos que Landowski (2001, p. 348) rejeita a mística da “fusão” (estética, por exemplo) entre sujeitos e objetos. A fusão implica a redução em um, enquanto a união exige a manutenção – o respeito – à dualidade.

A transformação dos estados dos sujeitos envolvidos ocorre a partir desse contágio, pois, “os corpos entre si são os melhores ‘condutores’ em matéria de desejo, de ‘cair no riso’ e também em muitas outras paixões do corpo e da alma de caráter intersomaticamente transmissível” (LANDOWSKI, *idem*, p. 336). O contágio pertence à dimensão patêmica do discurso, envolvendo afetos, emoções e sensações. Fechine (2006a, p. 9) explica-nos que:

(...) é por meio desse contágio diretamente de um ao outro que se dá também a sua mútua transformação de estado: uma transformação, porém, que não requer qualquer ação (um agir); uma transformação que se dá a partir do ajustamento mesmo de um ao outro; uma transformação que se identifica com a própria reciprocidade que se instaura nesse contato.

Nessa perspectiva, o contágio é determinado por esses três momentos: contato, ajustamento e reciprocidade. O contato seria uma espécie de pré-condição para que o contágio se instaure. A partir desse contato, há um ajustamento entre os corpos, que garante ou não a reciprocidade, “condição de *sentir e ser juntos como corpo e pelo corpo*” (*ibidem*).

A noção de presença, como nos indica Fechine (2004, p. 7) deve ser entendida como um sentido *sentido*, ou seja, que diz respeito ao modo como “um sujeito, somática e sensorialmente, sente (através da visão, da audição, do tato etc.) um sentido que só se constitui como tal no momento mesmo em que se dá esta apreensão sensível do objeto”. Em outros termos, a presença seria um efeito de sentido resultante do contágio. Landowski (2002, p. 177), ao analisar o discurso da carta, como um ato de presença, afirma que:

Na intenção de se tornar presente a seu longínquo destinatário, o que escreve se esgota em dar conta de seu próprio *presente*; não de um presente relativamente extensível como aquele que se fala quando se trata, no máximo, de enviar a alguém “notícias”, pois o desejo é mais exigente que isso. É de um presente “absolutamente presente” que ele pede que se fale: um presente pontual, candente, se assim se pode dizer, o mais imediato que se possa conceber relativamente ao sujeito: o próprio presente da enunciação.

A presença é um efeito de sentido que emerge do e no próprio ato enunciativo e contém justamente uma relação de reciprocidade entre os sujeitos da enunciação, “entre corpos no presente mesmo (no ato) e quem se dá o seu encontro (contato)” (FECHINE, 2004, p. 7). Landowski (1996, p. 41) esclarece-nos que:

(...) um dos postulados centrais que animaram a pesquisa desde o início é justamente que o mundo real, em si mesmo, tem sentido. Certamente não um sentido referencial, codificado e armazenado no tesouro lexical, mas um sentido logicamente anterior a qualquer tradução lingüística, e que, por essa razão, o próprio corpo já “sente”.

Contágio e presença são os conceitos chave da semiótica das experiências, pois, segundo Landowski (2001, p. 341), eles pressupõem “um sentir recíproco (pelo menos potencial) e teoricamente sem limite quanto a sua extensão, reciprocidade do sentir que nasce nos casais, mas pode reunir multidões”.

McLuhan e Landowski: dos meios ao modo de presença – a enunciação sincrética

Marshall McLuhan e Eric Landowski são autores cujas principais publicações estão distantes por cerca de vinte anos, considerando que *Os meios de comunicação como extensões do homem* foi publicado nos Estados Unidos em 1964, e que *A sociedade refletida*, primeiro livro de Landowski, saiu em 1989 na França¹⁹. Nessa perspectiva, McLuhan não operou diretamente com o instrumental da teoria semiótica. Da mesma forma, as publicações de Landowski sequer mencionam o pesquisador canadense, visto que Landowski, na esteira de Greimas, desenvolve suas pesquisas como herdeiro direto de Saussure e Hjelmslev. Outro ponto a considerar é que boa parte da academia, e aqui referimo-nos aos pesquisadores da área de comunicação, vê o trabalho de McLuhan com certo desdém, sobretudo pelo fato dele ser um entusiasta para quem, como afirma Machado (2005, p. 18), a televisão é congenitamente “boa”.

É nesse contexto, aparentemente díspare, que visualizamos a possibilidade um diálogo entre o pensamento de McLuhan e Landowski. Tal aproximação foi, em certa medida, inspirada a partir da leitura do artigo “*Ah, se não fosse McLuhan!...*”, de Machado (2004), que resgata as principais teses do pesquisador canadense mostrando suas contribuições para a constituição de uma semiótica das mídias. Machado (*idem*, p. 2) defende que, embora McLuhan não tenha trabalhado com a semiótica, isso “não impediu a constituição de um pensamento e de uma prática semiótica voltados, não para a teoria do signo, mas sobretudo pelas interrelações entre sistemas semióticos”. Nessa perspectiva, temos, por um lado, a noção de o “meio é mensagem”, principal tese de McLuhan e, por outro, o projeto de desenvolvimento de uma semiótica do sensível, proposto por Landowski. Como pensar, então, nos meios de comunicação como modo de presença²⁰?

¹⁹ Não estamos considerando aqui o livro **Introdução à análise do discurso em ciências sociais**, publicado por Greimas em co-autoria com Landowski em 1979 na França.

²⁰ No capítulo 1 da presente dissertação, “A televisão e sua linguagem”, quando procuramos pensar a natureza da linguagem da televisão, recorremos no item “Meios que andam aos pares” a McLuhan justamente para ter um subsídio teórico que fundamentasse buscar os afluentes da televisão, que convergem para sua enunciação

Nossa hipótese de análise é que o sentido estésico é produzido no telejornal justamente pela enunciação sincrética que, através dos recursos técnico-expressivos da TV, aciona, sobretudo, a dimensão sensível do sentido. Tal sentido *sentido* é estabelecido entre os sujeitos da enunciação através do procedimento de contágio, em um “corpo-a-corpo estésico”, como vimos, segundo Landowski (2001). É assim que se inicia, a nosso ver, um diálogo entre o pensamento teórico de McLuhan e o de Landowski. Cada meio de comunicação, impresso ou eletrônico, em função de seus recursos técnico-expressivos, ou seja, de sua natureza, instaura um modo de presença que lhe é específico, que determina a forma como os sujeitos, somática e sensorialmente, sentem, seja através da audição, da visão, do tato ou até mesmo de sinestésias, um sentido *sentido*. McLuhan (1971, p. 354) afirma que a “unificação dos sentidos” sempre foi vista como “um sonho inatingível aos poetas e artistas ocidentais”. No entanto, as novas tecnologias fizeram com que o homem ocidental estivesse diante de uma “sessão contínua de sinestesia” em virtude da ação estética da televisão.

Nessa perspectiva, nada melhor do que pensarmos em nossa semiótica-objeto, o telejornal, e em seus recursos técnico-expressivos, para evidenciar justamente alguns elementos de sua “estética” (“o meio é a mensagem”) que, de certa forma, acionam um envolvimento afetivo, passional e sensorial do enunciatário.

Boa parte dos telespectadores tem uma relação de familiaridade com os âncoras e apresentadores dos telejornais. Afinal de contas, eles dirigem-se para nós através de interpelações como “Boa noite”, “Venha comigo”, “Você vai ver” etc., e reportam aos principais acontecimentos do cotidiano para nós, enunciatários, aqui e agora, no aconchego de nossos lares. Rezende (2000, p. 36) diz que a impressão de diálogo na televisão pode ser tão intensa que não são raros os telespectadores que respondem aos apresentadores. Isso ocorre, sobretudo, porque a televisão trabalha com a função fática da linguagem, conforme descrita por Jakobson (2001).

Outro elemento importante da estética televisiva é a simultaneidade, característica fundamental da imagem eletrônica. Segundo Machado (1995, p. 67), a televisão “pode restituir o presente como presença de fato, pois nela a exibição da imagem pode se dar de forma simultânea com a sua enunciação”. No entanto, é preciso reconhecer, como aponta Fechine (2006b, p. 142-144), que o telejornal trabalha com conteúdos pré-gravados e “ao vivo”. Nessa perspectiva, torna-se pertinente distinguir, como sugere a autora, as

sincrética. Assim sendo, visto que a tese “o meio é a mensagem” já foi devidamente apresentada e exemplificada, limitar-nos-emos aqui em resgatar alguns pontos que consideramos importantes para o diálogo que propomos entre os autores.

configurações de “tempo atual” e “tempo real”. Neste, temos situações em que o telejornal registra e exibe um acontecimento que se desenvolve no momento mesmo em que é transmitido, fazendo com que apresentador e repórter compartilhem de um mesmo “agora” e situem o momento em que falam em uma mesma temporalidade (o presente do telejornal, ou seja, o exato momento em que ele é transmitido). Já na configuração de tempo atual, encontramos situações em que o repórter narra um fato já acontecido, mas é chamado pelo apresentador e surge no vídeo “ao vivo”, atualizando assim o acontecimento passado. Trata-se, dessa forma, de duas estratégias enunciativas que visam produzir um efeito de sentido global do “ao vivo”, pois os telespectadores, em sua grande maioria, nem sempre conseguem distingui-las, pensando na transmissão como um todo que se passa diante de nós aqui e agora, fazendo-se *em ato*, “ao vivo”. Fechine (2006a, p. 12) aponta-nos que, nessa perspectiva, enunciadore e enunciatários compartilham da mesma temporalidade e, conseqüentemente, podem, inclusive, ter a impressão de estar (ou serem colocados!) em um mesmo lugar:

Este efeito de contato depende da neutralização, em maior ou menor intensidade, da distância que o aparato de mediação impõe entre a TV e o “mundo”, entre o sujeito e o “mundo” e, em última instância, entre o sujeito e a própria TV (ou o modo como se relaciona com a TV). No limite, essas estratégias de neutralização da oposição entre a TV e o “mundo” tentam construir a temporalidade discursiva como uma temporalidade “recortada” diretamente do mundo natural e é nessa sobreposição que o sujeito acaba por conferir ao que vê o mesmo estatuto do que vive. Essa indistinção de instâncias é responsável pela produção de um sentido de presença, de “acesso direto”, que desloca os sujeitos de suas situações físicas e produz um *lugar* intersubjetivo de encontro.

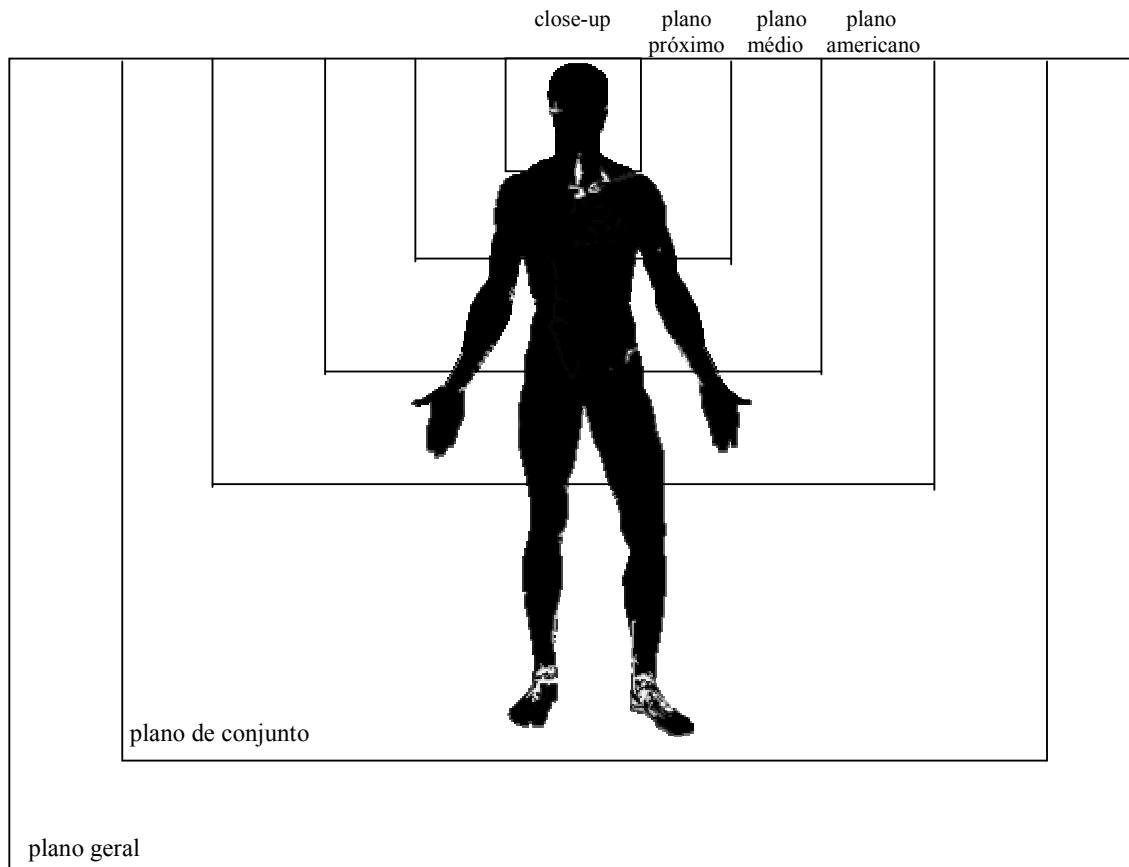
Além dessas duas estratégias enunciativas que repercutem na produção de um sentido *sentido*, devemos considerar também os recursos de enquadramento empregados no telejornal. Vejamos, agora, os principais tipos e seus usos. Segundo Squirra (1990, p. 137-140), os planos podem ser divididos em dois grandes grupos: movimentos óticos e mecânicos das câmeras. Os movimentos mecânicos compreendem a panorâmica e o *travelling*. A panorâmica ou PAN compreende o movimento no eixo da câmera, sem deslocá-la de seu lugar, ou seja, a câmera capta imagens da esquerda para a direita, e vice-versa, ou ainda de cima para baixo e vice-versa. Já o *travelling* refere-se ao movimento que compreende o deslocamento tanto da câmera como de seu operador, de um ponto a outro, cujo objetivo é aproximar o objeto que está sendo gravado, relacionando-se, em certa medida, à técnica da câmera subjetiva, ou seja, imitando o olhar do espectador.

Outra possibilidade de se aproximar ou distanciar os objetos que estão sendo focalizados é o emprego de movimentos óticos, em particular, do *zoom*, realizado a partir do

emprego de lentes próprias. É importante observarmos que o *zoom* não mostra diferentes pontos de vista de uma cena, como é o caso do *travelling*, mas uma cena com maior ou menor grau de detalhe. O movimento do zoom de aproximação é o *zoom-in*; o de afastamento, é o *zoom-out*.

As lentes das câmeras permitem-nos realizar uma série de enquadramentos, a saber: plano geral, plano de conjunto, plano americano, plano médio, plano próximo, *close-up* e super *close-up* ou plano detalhe. O plano geral fornece ao espectador uma visão do lugar onde o fato está acontecendo, ou seja, insere-o em uma dimensão espaço-temporal, sem lhe fornecer maiores detalhes. Já o plano de conjunto focaliza alguns elementos apresentados no plano geral, particularizando-os. O plano americano e o médio enquadram os atores da narrativa a partir dos joelhos e da cintura, respectivamente. O plano próximo, também chamado de 3x4, enquadra os atores a partir do busto, enquanto que o *close-up*, por sua vez, focaliza apenas os seus rostos. O super *close-up* ou plano detalhe mostra ao espectador detalhes específicos ou objetos muito pequenos. A figura da página seguinte, tendo o corpo humano como parâmetro, ilustra os diferentes tipos de enquadramentos:

Figura 7 - Tipos de enquadramentos



Paralelamente aos enquadramentos, os recursos de sonoplastia desempenham também um papel importante na produção de sentido do telejornal: o verbal falado (a entonação dos apresentadores, âncora e repórteres) ou mesmo o silêncio e também as músicas fornecem ao telespectador o “clima” do acontecimento. “Uma orquestra tocando ao longe, a chuva caindo, ou o ruído do trânsito. O som ambiente ajuda a reproduzir a circunstância da filmagem” (CURADO, 2002, p. 111).

É nessa perspectiva que pensamos nos meios de comunicação como modo de presença, indicando o diálogo entre as idéias de McLuhan e Landowski. Até agora, no entanto, indicamos alguns elementos, de forma não sistematizada, que repercutem na produção de um efeito de sentido de presença a partir dos recursos do meio. Como pensar, então, de forma sistematizada, alinhado a um pensamento semiótico greimasiano, a produção desse modo de presença? A resposta está, acreditamos, na enunciação sincrética do audiovisual, que articula todos esses elementos produzindo um “todo” de sentido.

Landowski (2004) dá-nos um caminho de análise ao apresentar as modalidades da presença que, segundo ele, articulam-se em um eixo que oscila do inteligível ao sensível. Trate-se, enfim, do percurso da semiótica dos discursos enunciados à semiótica das experiências sensíveis. Dessa forma, o elemento fundamental para compreender como as duas dimensões do sentido relacionam-se é, segundo o Landowski, a “modulação do sentido”, pois todas as coisas têm “uma maneira específica de estar no mundo que se traduz *dinamicamente*”²¹ no modo como afirmam para nós “seu estar-aqui”. Essa “maneira específica de estar no mundo” depende, no caso do telejornal, justamente de sua enunciação sincrética. Um objeto, ao se colocar diante de nós, oferecendo-se para que o decifremos, é “ao menos qualquer coisa que se afirma e que dura” e “*durar é sempre modular*, de uma maneira ou de outra, seu próprio ser, como, por exemplo, sabem fazer exemplarmente – plasticamente – a estrela, a folhagem ou a água” (*ibidem*, p. 109-110).

Nessa perspectiva, observamos, com Landowski, que aquilo que toca e convoca o enunciatário esteticamente é justamente a percepção do próprio princípio dinâmico do telejornal. Landowski explica-nos que, em um primeiro momento, quando temos diante de nós um objeto presente empiricamente sob quaisquer um de nossos sentidos e tendemos a categorizá-lo lingüisticamente, isto é, quando ele “atinge o *status* de configuração nítida nomeada pela língua”, temos, de fato, “*a não-presença* do sujeito para o mundo enquanto tal”. O mundo significa, mas o sujeito está de tal forma preocupado em classificá-lo, etiquetá-lo,

²¹ Grifo nosso.

que renuncia a senti-lo em sua alteridade. Estamos, aqui, totalmente em uma dimensão inteligível do sentido por demais exacerbada. No outro extremo, o da dimensão sensível em si, defende Landowski, “a *presença mesma* das coisas, sensível e imediata”, é uma mera repetição, pois não está modulada, constituindo-se, assim, em um “torpor de uma presença pesada e muda”. E onde se localizaria a experiência imediata do sentido produzido pelo discurso *em ato*, ou seja, o sentido *sentido*, “como o percebemos em nossas relações com as próprias coisas, ou pelo menos com suas propriedades imanentes, cuja natureza e modo de articulação são propícios para tocar diretamente nossa sensibilidade”? Tal sentido *sentido*, afirma o autor, nasce a partir do momento em que “o corpo se encontre esteticamente colocado em movimento para que o que se encontra no ‘campo’ perceptivo do sujeito possa enfim dar lugar a uma *presença viva* que faça efetivamente sentido”, uma vez que “a *presença do sentido* só pode ser uma presença dinâmica” (*ibidem*, p. 111-112).

Como pensar na modulação do sentido em uma mídia como a TV? Como estamos diante de um texto audiovisual o efeito de sentido de presença surge justamente a partir do emprego dos recursos técnico-expressivos da mídia que caracterizam sua enunciação sincrética. A enunciação sincrética é, nessa perspectiva, a base para se discutir o efeito de sentido de presença que a TV instaura. A enunciação é responsável por produzir o discurso e, ao mesmo tempo, instaurar o sujeito da enunciação em um aqui e agora. Os efeitos de sentido da enunciação são criados pela articulação dos procedimentos de *debreagem* e *embreagem*. Vejamos, agora, cada um desses procedimentos e como eles podem repercutir na produção de sentido *sentido*.

A *debreagem* é o procedimento através do qual a enunciação projeta as categorias de ator, espaço e tempo para fora da enunciação. Segundo Greimas e Courtés (1983, p. 95):

A *debreagem* actancial consistirá, então, num primeiro momento, em disjungir do sujeito da enunciação e em projetar no enunciado um não-eu; a *debreagem* temporal, em postular um não-agora distinto do tempo da enunciação; a *debreagem* espacial, em opor ao lugar da enunciação um não-aqui.

É importante observar que podemos ter dois tipos de *debreagem*: a *enunciva* e a *enunciativa*. No caso da *debreagem* *enunciva*, temos enunciados que articulam as categorias de ele, lá e então. A *debreagem* *enunciva* é característica de discursos em terceira pessoa, produzindo um efeito de sentido de objetividade. Já a *debreagem* *enunciativa* articula as categorias do eu, aqui e agora, produzindo justamente uma enunciação *enunciada*, a qual

mantém uma equivalência com a enunciação pressuposta e um efeito de sentido de subjetividade (BARROS, 2001b, p. 74-75).

Já a embreagem é entendida como uma operação de retorno de formas já debreadas à enunciação. Segundo Greimas e Courtés (1983, p. 140):

(...) denomina-se embreagem o efeito de retorno à enunciação, produzido pela suspensão da oposição entre certos termos da pessoa e/ou do espaço e/ou do tempo, bem como pela denegação da instância do enunciado. Toda embreagem pressupõe, portanto, uma operação de debreagem que lhe é logicamente anterior.

A embreagem, como destaca Barros (2001b, p. 77), cria uma ilusão de identificação com a instância da enunciação, uma vez que “a enunciação finge recuperar as formas que projetou fora de si”. O procedimento de embreagem, assim como o de debreagem, também é dividido em enuncivo e enunciativo. Esses dois procedimentos interessam-nos aqui, pois juntamente com os recursos técnico-expressivos do meio, garantem ao telejornal, um modo de presença *em ato*, caracterizado pela interação entre instâncias co-enunciadoras as quais se relacionam esteticamente, gerando um efeito de sentido de presença.

Nessa perspectiva, um elemento importante a ser considerado para a produção de um efeito de sentido de presença é justamente o olhar ou os olhos, como nos indica Landowski (2002, p. 130), que, a nosso ver, conjugado aos recursos tecnológicos da TV, produz esse “milagre”: o simulacro de uma presença. Segundo Véron (2003, p. 17), a interpelação pelo olhar através do eixo “O-O” (“olhos nos olhos”), é um aspecto fundamental da televisão, que remete ao corpo significante – lembremo-nos que Landowski fala, como vimos anteriormente, em um “corpo-a-corpo estésico”. Landowski (2002, p. 132) explica-nos que basta olharmos para o sujeito do enunciado “para que ele se transforme e, no caso, para que ele no mesmo instante se torne um ‘sujeito’ que, por sua vez, nos olha e interpela”. As imagens a seguir, *takes* de alguns telejornais do horário nobre das redes abertas de TV brasileiras, ilustram a produção de tal efeito de sentido.



Figura 8 – A interpelação do olhar através do eixo “O-O” em alguns telejornais

O ato de embreagem implica no reconhecimento de um outro, no caso, o telespectador, uma espécie de “amigo do apresentador” que é um verdadeiro co-participante do que está sendo narrado. Nessa perspectiva, Fecine (2006a, p. 1), afirma que a TV “articula o individual ao coletivo”, sincronizando nosso cotidiano com o de outros grupos sociais, gerando, assim, um efeito de sentido de “estar com”. O telejornal faz dos telespectadores verdadeiras “testemunhas-oculares”, que vêem e, sobretudo, *sentem* aquilo que lhes é reportado. Munsterberg (*in* XAVIER, 2003, p. 51-52), ao estudar os efeitos do cinema no espectador, diz-nos que:

simpatizamos com quem sofre e isto significa que a dor que vemos se torna a nossa própria dor. Compartilhamos da alegria do amante realizado e da tristeza de quem chora o seu luto; sentimos a indignação da esposa traída e o medo do homem em perigo. A percepção visual das várias manifestações dessas emoções se funde em nossa mente com a consciência da emoção manifestada; é como se estivéssemos vendo e observando diretamente a própria emoção. Além disso, as idéias despertam em nós as reações adequadas. O horror que vemos nos dá realmente arrepios, a felicidade que presenciamos nos acalma, a dor que observamos nos provoca contrações musculares; todas as sensações resultantes – dos músculos, das articulações, dos tendões, da pele, das vísceras, da circulação sanguínea e da respiração – dão o sabor de experiência viva ao reflexo emocional dentro da nossa mente.

Dessa forma, entendemos que o meio audiovisual, em particular nossa semiótica-objeto, o telejornal, não apenas produz sentido; pelo contrário, produz um sentido *sentido*, que se configura *em ato*, no encontro aqui e agora entre os sujeitos da enunciação, instâncias co-presentes esteticamente, pois como afirma McLuhan (1971, p. 352) a imagem da TV convoca-nos “por meio de uma participação convulsiva e sensorial”.

3. O telejornal como ato de presença

“O telejornal é, antes de mais nada, o lugar onde se dão atos de enunciação a respeito dos eventos”.
(MACHADO, 2005, p. 104)

Se nossa proposta de análise é pensar o telejornal como um discurso *em ato* e, sobretudo, que tem a particularidade de produzir um sentido *sentido*, nosso objetivo neste capítulo será justamente evidenciar a quais dispositivos e procedimentos ele recorre para se fazer *ser* e *sentir*, demonstrando, assim, a pertinência da aproximação teórica que propomos e evidenciando como se configura sua enunciação sincrética. Para tanto, analisaremos nosso *corpus*, formado por uma edição do telejornal *Jornal Nacional*, veiculado no horário nobre pela Rede Globo, cuja gravação foi feita em 1º de junho de 2004.

A escolha por esta data ocorreu porque se pretende desenvolver uma análise do modo “normal” de fazer informação na tevê, isto é, a análise da edição de um telejornal veiculada em um dia normal, sem a cobertura de nenhum grande evento, pois segundo Marrone (1998, p. 32), os estudos sobre os telejornais, muitas vezes, mostram de que forma grandes eventos (campanhas eleitorais, morte de personagens ilustres etc.) foram abordados. Para o pesquisador italiano, estes trabalhos acabam desconsiderando o modo cotidiano e “normal” de fazer informação na TV, visto que vão em busca dos desvios que, na ocasião do grande evento, são postos em ação para enfatizá-lo ou construí-lo.

O telejornal *Jornal Nacional*, selecionado para constituir nosso *corpus*, justifica-se pelo fato de ser o principal telejornal do país, transmitido em rede nacional pela Rede Globo, maior emissora aberta de TV brasileira, que, segundo Capparelli e Lima (2004, p. 46), chega a 99,86% dos domicílios com TV no Brasil. A análise de uma edição do *Jornal Nacional* poderá evidenciar os recursos empregados pelo telejornal com o intuito de captar a adesão do enunciatário, sobretudo ao manejar estratégias enunciativas que acionam a produção de um sentido da ordem do sensível.

Nessa perspectiva, o percurso do presente capítulo será o seguinte: inicialmente, apresentaremos algumas considerações sobre a rotina de produção de um telejornal, compreendendo aspectos que vão desde a elaboração da pauta à redação das notícias e, sobretudo, tentaremos evidenciar como o telejornal, do ponto de vista de sua estrutura, pode

ser considerado em termos semióticos. A partir daí, segmentaremos nosso *corpus* e selecionaremos alguns enunciados do telejornal, em função de sua estrutura, para análise. No último item do presente capítulo, efetuaremos as análises de nosso *corpus* e mostraremos como as diferentes formas de expressão (recursos técnico-expressivos do meio) são empregadas pela enunciação sincrética do telejornal, instaurando efeitos de sentido de presença, através de procedimentos de debreagem e embreagem e gradações de sentido, produzindo, assim, um sentido *sentido*.

Embora as notícias veiculadas pelo telejornal pareçam, em um primeiro momento, revelar o predomínio das dimensões cognitiva (que articula formas de saber) e pragmática (que estrutura seqüências de ações) do discurso, nossa hipótese de análise buscará evidenciar que elas captam a adesão do enunciatário, principalmente, a partir da dimensão sensível (estésica) do sentido, que aciona no enunciatário processos afetivos, passionais e sensoriais.

Enunciados englobantes, enunciados englobados: o telejornal numa perspectiva semiótica

Os acontecimentos e fatos do cotidiano até chegarem ao telespectador percorrem um longo caminho, desde a pauta, a apuração e captação das informações, a redação, a edição e a veiculação. Toda a rotina de um dia de trabalho em uma redação de TV começa a ser estruturada no dia anterior, com a elaboração de um espelho, ou seja, um esboço indicando a organização do telejornal e apresentando as notícias que farão parte daquela edição. O espelho é elaborado durante as reuniões da chefia de reportagem, sob o comando do editor-chefe, que determina os assuntos da pauta para cobertura pelas equipes de reportagem.

A pauta é um elemento fundamental para o trabalho dos repórteres e objetiva planejar a edição. A pauta, do ponto de vista da administração dos recursos, “permite a gestão adequada dos meios e custos a serem utilizados ou investidos numa reportagem”. No caso da televisão, que desloca equipes com várias pessoas e equipamento caro, observar esse princípio é uma verdadeira palavra de ordem (LAGE, 2005, p. 35). Por outro lado, a pauta, ao apresentar o assunto a ser coberto, as marcações de entrevistados, a duração da matéria, fontes subsidiárias e, sobretudo, a angulação, isto é, a forma como os fatos devem ser tratados, possibilita que o repórter saiba de que forma proceder ao realizar seu trabalho.

As informações que vão ao ar em um telejornal, segundo Squirra (1990, p. 70 e 71), são provenientes de várias fontes, a saber: agências de notícias internacionais e nacionais,

jornais nacionais e internacionais, publicações de órgãos oficiais, *press-releases*, escuta dos noticiários dos radiojornais, informações do público etc. Podemos destacar também a revolução que a internet e, em especial, os *sites* de busca trouxeram ao trabalho jornalístico: com uma rápida pesquisa em um banco de dados, por exemplo, podemos ter em mãos, em questão de minutos, um dossiê sobre determinada personalidade.

Todas as fontes de informação de um telejornal, regra geral, podem ser agrupadas conforme o estudo de Dayan e Katz (1996, *apud* FECHINE, 2002, p. 15 e 16), segundo o qual a mídia dedica-se à cobertura de dois tipos de acontecimentos: os *news events* e os *media events*. O termo *news events* refere-se, segundo os autores, as grandes coberturas “ao vivo” de um acontecimento inesperado e, portanto, não-planejado, como o ataque terrorista às torres gêmeas do *World Trade Center*, em Nova Iorque, em setembro de 2001, as *Tsunames* ou ondas gigantes que atingiram o Sudeste Asiático em dezembro de 2004 etc. Os *media events* são as grandes coberturas de acontecimentos planejados, programados, como as solenidades de Estado, os feriados e as datas comemorativas, o dia previsto para a divulgação do relatório de uma CPI ou de uma entrevista coletiva do presidente da República, os eventos esportivos como a Copa do Mundo e as Olimpíadas etc.

Com a pauta em mãos, o repórter, juntamente com o cinegrafista, sai para o trabalho de campo para apurar e captar as informações, ou seja, em busca dos entrevistados e, notadamente, de imagens acerca do fato que vão reportar. Cabe ao repórter realizar as entrevistas, checar as informações e redigir os textos das matérias.

As notícias em um telejornal podem ser apresentadas sob os seguintes formatos: 1. nota simples: são matérias redigidas a partir das informações das agências de notícias, do rádio-escuta, de *press-releases* etc. De maneira geral, a nota simples é uma matéria curta que não possui imagens de cobertura nem de arquivos para ilustrá-la e é lida pelo apresentador ou âncora; 2. nota coberta: tem a mesma estrutura da nota simples com o diferencial de apresentar imagens sobre o assunto narrado; 3. reportagem: é a forma mais completa de apresentação das informações em um telejornal, porque pode apresentar o texto em *off* do repórter, que narra o fato e é “casado” com as imagens, trechos de entrevistas (sonoras), a passagem, o encerramento e o *stand up* do repórter. A passagem é a entrada do repórter no vídeo em algum momento da narração para dar ao telespectador alguma informação que não foi possível passar no texto em *off*; o encerramento trata-se do aparecimento do repórter no final da reportagem para explicar os desdobramentos de determinado fato; já o *stand up* é uma matéria que se resume na narração dos fatos pelo repórter no local onde acontecem ou aconteceram, ou seja, é um recurso que comprova a presença do jornalista em um

determinado lugar e cujo acesso a fontes está proibido, como no caso de tribunais (SQUIRRA, 1990, p. 71 e 72); (CURADO, 2002, p. 49 e 50). Repórter e cinegrafista precisam, assim, atuar sempre em equipe, pensando na sintonia entre texto e imagem.

Captado todo o material, imagens e áudio, é chegada a hora da edição que transforma o material bruto, ou seja, captado pelas equipes de reportagem, em produto final: a notícia. O editor deve dar seqüência lógica à matéria produzida, dosando imagem e texto, além de observar a sua devida interação. Editor de texto e de imagens, assim como repórter e cinegrafista, devem trabalhar em conjunto. Squirra (1990, p. 94) destaca que os editores devem ficar atentos à carga emotiva e informativa das reportagens, não esquecendo da angulação pretendida pela emissora. Todo o material coletado pelo repórter é assistido e decupado. Os excessos são cortados, os erros corrigidos, as melhores imagens, passagens e entrevistas são selecionadas: o roteiro da reportagem começa a ganhar forma. Curado (2002, p. 96) diz que, em linhas gerais, as reportagens produzidas para os telejornais diários têm entre 1min5s e 1min30s, no máximo, e seguem a seguinte estrutura: 1. texto do apresentador – cerca de 15 segundos – que encaminha ou chama a reportagem, também denominado de cabeça da matéria; 2. texto em *off* do repórter – entre 20 e 30 segundos; 3. sonora ou fala do entrevistado – entre 10 e 15 segundos; 4. passagem do repórter (participação do repórter no vídeo) – entre 15 e 20 segundos; 4. sonora (entrevista ou fala de uma ou mais pessoas) – entre 12 e 20 segundos e; 5. narração final em *off* do repórter – entre 10 e 15 segundos. A autora indica que, às vezes, a narração final é substituída pelo encerramento, ou seja, o repórter aparece no final de reportagem, fechando-a. É pertinente observar que, em termos de duração, os telejornais têm investido em reportagens maiores, como a análise de nosso *corpus* demonstrará.

Machado (2005, p. 103-104) afirma que, em termos técnicos:

um telejornal é composto de uma mistura de distintas fontes de imagem e som: gravações em fita, filmes, material de arquivo, fotografia, gráficos, mapas, textos, além da locução, música e ruídos. Mas, acima de tudo e fundamentalmente, o telejornal consiste de tomadas em primeiro plano enfocando pessoas que falam diretamente para a câmera (posição *stand-up*), sejam elas jornalistas ou protagonistas: apresentadores, âncoras, correspondentes, repórteres, entrevistados etc.

É nesse contexto que Machado (*ibidem*) diz que “o telejornal é, antes de mais nada, o lugar onde se dão atos de enunciação a respeito dos eventos”. Ou seja, no telejornal, a palavra é delegada a vários sujeitos, no caso, debreados, que emitem seus depoimentos sobre determinados fatos, instaurando o telespectador como testemunha. Já apresentadores e

repórteres surgem embreados dialogando com os telespectadores. A articulação dessas estratégias enunciativas será, no entanto, melhor exemplificada no decorrer de nossas análises.

Como pensar, no entanto, o telejornal do ponto de vista semiótico? É essa questão que se coloca agora, após expormos, de forma resumida, sua rotina de produção. Vimos que as notícias em um telejornal podem ser apresentadas, regra geral, sob três formatos: nota simples, nota coberta e reportagem. Conjugadas à essas estruturas temos a escalada, a chamada inicial que abre o telejornal, na qual os apresentadores trazem as manchetes do dia, e as passagens de blocos. Podemos encontrar também entrevistas no estúdio e os *links* em que os repórteres são chamados “ao vivo” do local de um determinado acontecimento. Há ainda, às vezes, a presença de comentaristas, a previsão do tempo, *charges*, como no caso do *Jornal Nacional*. Nessa perspectiva, Fachine (2006b, p. 140) sugere-nos que pensemos o telejornal como:

um enunciado englobante (o noticiário como um todo) que resulta da articulação, por meio de um ou mais apresentadores, de um conjunto de outros enunciados englobados (as notícias) que, embora autônomos, mantêm uma interdependência. Podemos assim, em outros termos, conceber o telejornal como um conjunto que emerge justamente da articulação dessas sucessivas unidades numa instância enunciativa que as engloba. (...) todos os enunciados englobados (unidades) organizam-se em função desse enunciado englobante implícito (todo) justamente porque estão inseridos, e são articulados entre si, numa mesma temporalidade definida pelo início e pelo fim do programa.

Segmentação do telejornal *Jornal Nacional*

A partir da relação enunciado englobante/enunciados englobados, realizaremos a segmentação de nosso *corpus*, uma edição do *Jornal Nacional*, de 1º de junho de 2004. Apresentaremos, a seguir, uma tabela trazendo os enunciados englobados dessa edição, classificados por tipo e indicando os assuntos abordados e também sua duração.

Quadro 3 – Estrutura do enunciado englobante do *Jornal Nacional*

Bloco 1		
Tipo de enunciado englobado	Assunto	Tempo de duração
1. Escalada (manchetes do dia)	a) Prisão / maior contrabandista do país; b) Julgamento / atirador do cinema; c) Final da rebelião / Casa de Custódia; d) Chuva / Alagoas;	0-1min18s

	e) Exportações brasileiras / recorde; f) Desconto / Imposto de Renda; g) Petróleo / preço recorde; h) Novo presidente / Iraque; i) Jogo Copa / eliminatórias	
2. Reportagem	Prisão do chinês Law Kin Chong, acusado pela polícia de ser o maior contrabandista do país.	1min19s – 8min58s
3. Reportagem	Começa o julgamento de Mateus da Costa Meira	8min59s – 11min16s
Passagem de bloco 1	a) Vereadores / reajuste salário; b) Ministros STJ / benefícios; c) Desconto / Imposto de Renda.	11min17s – 11min31s
Bloco 2		
4. Reportagem	Desconto no Imposto de Renda é anunciado pelo governo	11min32s – 13min
5. Nota simples	Medida provisória / salário mínimo	13min01s – 13min35s
6. Reportagem	Ministros do Superior Tribunal de Justiça recebem reforço no contra-cheque	13min36s – 15min02s
7. Reportagem	Vereadores reajustam o próprio salário	15min03s – 17min04s
8. Nota simples	Fim da greve no INSS	17min05s – 17min19s
Passagem de bloco 2	Final da rebelião / Casa de Custódia	17min20s – 17min28s
Bloco 3		
9. Reportagem	Rebelião na Casa de Custódia do Rio termina e deixa 31 mortos	17min29s – 20min
10. Reportagem	Rebelião revela fragilidade da construção da Casa de Custódia	20min01s – 22min35s
11. Nota simples	Presídios / Corte Interamericana de Direitos Humanos	22min36s – 23min
12. Nota coberta	Chuva deixa mortos e desabrigados em Alagoas	23min01s – 23min35s
13. Previsão do tempo	-----	23min36s – 24min05s
Passagem de bloco 3	a) Exportações brasileiras / recorde; b) Novo presidente / Iraque; c) Nelson Mandela / vida pública	24min06s – 24min20s
Bloco 4		
14. Nota coberta	Nelson Mandela anuncia que deixará a vida pública	24min21s – 25min
15. Reportagem	Novo presidente do Iraque é anunciado em meio a protestos	25min01s – 26min36s
16. Nota simples	Preço do petróleo atinge recorde em 21 anos	26min36s – 26min56s
17. Nota simples	Baixa a cotação do dólar	26min57s – 27min06s
18. Nota coberta	Ministério da Agricultura interdita soja contaminada em armazém do Rio Grande do Sul	27min07s – 27min33s
19. Nota simples	Exportações brasileiras atingem recorde	27min34s – 27min55s
20. Charge do Chico	Crítica ao governo Lula	27min56s – 28min08s
21. Nota simples	Prisão de norte-americano procurado pelos EUA no Rio Grande do Norte	28min09s – 28min33s
22. Reportagem	ONGs indígenas desviam verba do Ministério da Saúde	28min34s – 30min26s
23. Nota simples	Justiça Federal pede prisão de empresários que estão envolvidos em fraudes de medicamentos	30min27s – 30min53s

Passagem de bloco 4	Último treino da seleção antes do jogo pelas eliminatórias da Copa contra a Argentina	30min54s – 31min03s
Bloco 5		
24. Reportagem	O craque Ronaldo doa 45 mil euros para o espaço Criança Esperança de Belo Horizonte	31min04s – 31min46s
25. Reportagem	Preparativos para o último treino da seleção brasileira, antes do jogo pelas eliminatórias da Copa contra a Argentina, agitam Belo Horizonte	31min47s – 33min38s
26. Reportagem	Brasileiros recepcionam jogadores argentinos	33min39s – 35min10s
27. Reportagem	Parreira comanda o último treino da seleção brasileira, uma festa para 30 mil pessoas	35min11s – 37min32s
Encerramento	-----	37min33s – 37min53s

A partir da observação da tabela, podemos tecer algumas considerações que nortearão a seleção dos enunciados para nossa análise. O telejornal é estruturado em cinco blocos que trazem: a escalada, reportagens, notas simples e cobertas, a previsão do tempo, passagens de bloco, a *charge* do Chico e o encerramento. Há, no todo do enunciado englobante da edição, o predomínio de reportagens que, em nosso caso, totalizam treze. Identificamos também oito notas simples e três notas cobertas. É interessante observar que os blocos 1 e 5, o primeiro e o último do telejornal, trazem duas e quatro reportagens, respectivamente, sendo que uma das reportagens veiculadas no bloco 1 teve a duração de 7min39s, tempo muito superior ao das demais reportagens. O bloco 2 traz uma alternância entre reportagens e notas simples. Já o bloco 3 traz duas reportagens, seguidas por uma nota simples e uma coberta. O bloco 4 tem uma alta concentração de notas simples (quatro, sendo que no total da edição, temos oito) e cobertas (duas de três, do total da edição) e apenas duas reportagens, trazendo também a *charge* do Chico.

A indicação de como a edição do *Jornal Nacional* que analisaremos está estruturada pode, em um primeiro momento, parecer sem importância. No entanto, se observarmos que tal estruturação é a forma de expressão, no caso, de um enunciado englobante, que objetiva exercer um *fazer-fazer* sobre o enunciatário e, sobretudo, um *fazer-ser*, segundo nossa hipótese de análise, devemos considerar a distribuição dos enunciados englobados no telejornal enquanto efeito de sentido que visa produzir justamente um sentido *sentido* no enunciatário. O próprio apresentador do *Jornal Nacional*, William Bonner, por exemplo, durante a palestra “Produção do *Jornal Nacional*: da pauta à transmissão”, ministrada no dia 6 de setembro de 2005, no XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, realizado na Universidade Estadual do Rio de Janeiro, afirmou que a reportagem que abre o telejornal tem que ser capaz de causar um certo impacto, “um constrangimento” no público,

de forma que ele não troque o telejornal por um outro programa²². Note-se que, segundo o *Dicionário Aurélio*, o lexema “constrangimento” quer dizer sentimento de vergonha, de mal estar “que sente quem foi desrespeitado ou exposto a algo indesejável” (FERREIRA, 2001, p. 179). Ou seja, o enunciador quer já na matéria que abre a edição justamente provocar a adesão do enunciatário através de um envolvimento afetivo, passional e sensorial. A distribuição dos enunciados englobados no telejornal, nessa perspectiva, é feita segundo um pacto (implícito e não formalizado!) entre as instâncias de produção e recepção do discurso, pois os produtos midiáticos, como afirma Véron (2003, p. 21), “repousam sobre vínculos que procuram estabilizar-se e podem ser considerados, metaforicamente, contratos de comunicação”. Os contratos de comunicação, como enfatiza o autor, não são fixos, mas evoluem com o tempo, com as mudanças sociais e tecnológicas de uma determinada sociedade. A cor azul, por exemplo, característica da identidade visual de nossa semiótica-objeto, o *Jornal Nacional*, é um dos elementos sobre os quais se estabelece o contrato de comunicação. Outro elemento fundamental são os apresentadores: William Bonner apresenta o telejornal desde 1996 e Fátima Bernardes desde 1998. A construção desse vínculo entre os sujeitos da enunciação é, nesse contexto, um processo feito em longo prazo, que resulta no estabelecimento de um contrato de fé ou fiduciário entre enunciador e enunciatário, como nos lembra Greimas e Courtés (1983, p. 84-86)²³.

O telejornal apresenta, dessa forma, um certo padrão, estilo ou identidade, isto é, tem uma determinada estrutura: sua divisão em blocos e, por conseguinte, a hierarquização dos enunciados englobados que neles são inseridos. Tal estrutura, devido ao contrato de comunicação, é dificilmente alterada. Machado (2005, p. 104) afirma que o telejornal é um dos gêneros televisivos mais rigidamente codificados. Nessa perspectiva, o bloco 1 do telejornal seria o momento fulcral para o enunciador captar a adesão do enunciatário, trazendo as matérias de maior impacto ou, como diz o apresentador do telejornal, que causam “um constrangimento” no público. Não é à toa que a escalada do telejornal, que traz as notícias de destaque da edição, abre o bloco 1, empregando uma série de recursos técnico-expressivos que resultam em uma progressão visual das imagens que, como veremos, repercute na produção de um sentido de ordem estética, como a figura 9 ilustra.

²² Cf. “Os jornalistas da TV Globo Ali Kamel, Fátima Bernardes, Willian Bonner e Zileide Silva discutem as escolhas de pauta, edição e linguagem do *Jornal Nacional* no Intercom”.

Disponível em: http://www2.uerj.br/~agenc/agenciauerj/htm/materias/materias/2005mes_09_06/05.htm Acesso em 25 de junho de 2006.

²³ Não é nosso objetivo aqui realizar um estudo sobre os contratos, mas apenas tomá-los como base teórica que fundamente a seleção das reportagens que analisaremos, considerando, nessa perspectiva, a estrutura do telejornal, nosso enunciado englobante.



Figura 9 – Escalada do *Jornal Nacional*

A escalada do *Jornal Nacional* é caracterizada por uma acentuada alternância de planos, enquadrando ora os apresentadores William Bonner e Fátima Bernardes em plano

próximo (figuras 9b, 9f, 9i, 9l e 9n), ora trazendo a inserção de imagens das matérias que são anunciadas, os chamados *teasers*, que tem a função de despertar a curiosidade do telespectador (figuras 9c, 9d, 9e, 9g, 9h, 9j, 9m, 9o e 9p). O enquadramento em plano próximo dos apresentadores caracteriza uma embreagem que, somada à modulação e tonalidade das vozes, às expressões faciais e à interpelação do telespectador através do eixo “O-O”, criam um efeito de sentido de proximidade. Isso faz com que o enunciatário tenha a sensação de dialogar com os apresentadores, ou melhor, de “estar com” William Bonner e Fátima Bernardes, que lhe contam as notícias. Martins (2006, p. 133) afirma que o enquadramento em plano próximo estabelece “uma distância interpessoal mínima com o telespectador, refletindo também intimidade em diferentes graus e permitindo ao ‘homem do sofá’ perceber a direção dos olhares dos âncoras”. Ou seja, o enunciatário, de certa forma, estabelece um laço físico com o apresentador, como aponta a autora. Esse tipo de enquadramento caracteriza a chamada estética dos *talking heads* (cabeças falantes), expressão segundo a qual os estadunidenses designam os primeiros planos dos apresentadores de televisão. Segundo Machado (1995, p. 49-50), a *talking head* “fala diretamente ao espectador, crava-lhe os olhos, pressupõe a sua presença”, visto que o enunciatário é “o alvo direto e confesso tanto do aliciamento quanto do contato buscado pelas *talking heads*”.

As imagens dos *teasers*, por sua vez, revelam uma grande preocupação do enunciador com sua composição visual. A figura 9c traz o empresário chinês Law Kin Chong, que acaba de ser preso, focalizado em plano médio no interior de uma viatura da Polícia Federal. Em 9d temos uma imagem feita por uma câmera escondida, mostrando que o empresário tentou subornar o deputado Luiz Antonio de Medeiros, que presidia a Comissão Parlamentar de Inquérito sobre a Pirataria. É importante observarmos a presença das bordas sombreadas na imagem, que acentuam o caráter investigativo da reportagem anunciada pelos apresentadores. Em 9e temos, em um *close-up*, parte dos setenta e cinco mil dólares, dinheiro com o qual Law tentou subornar o deputado Medeiros que, de certa forma, aciona a tatilidade do espectador. Em 9g e 9h temos uma tomada em plano médio e em *close-up*, respectivamente, de Mateus da Costa Meira, o atirador do *shopping*. Note-se que a imagem 9g traz, em primeiro plano, as grades de uma prisão, e Mateus, em segundo. A imagem 9j traz um plano geral aéreo da Casa de Custódia, no Rio de Janeiro, que acabara de passar por uma rebelião. Em 9m temos um plano de conjunto mostrando algumas pessoas com água até os ombros no corredor de uma residência alagada devido às fortes chuvas. Já em 9o temos outro plano de conjunto mostrando um homem ajoelhado segurando o que parece ser uma metralhadora e, ao fundo, alguns prédios em ruínas. Em 9p temos o plano geral de um campo de futebol. A descrição

das imagens presentes na escalada do *Jornal Nacional* mostra que o enunciador faz uso de uma alternância dos planos, empregando focalizações mais fechadas e abertas, fato que assegura o ritmo ágil e dinâmico da abertura do telejornal: em 9g e 9h, por exemplo, temos o mesmo actante visto segundo diferentes focalizações. A imagem 9j faz com que enunciatário tenha a sensação de “sobrevoar” a Casa de Custódia, no Rio de Janeiro, e a imagem 9m, devido ao ângulo em que a tomada foi feita, permite a criação de uma ilusão enunciativa, como se o telespectador estivesse ali, caminhando naquele corredor inundado, “vivenciando” aquela enchente.

Essas imagens suscitam no enunciatário, em apenas um minuto e dezoito segundos, tempo de duração da escalada da edição analisada do *Jornal Nacional*, emoções, paixões e sensações diversas, conforme os textos lidos pelos apresentadores ancoram-nas: 1. “O *Jornal Nacional* conta a história da prisão do maior contrabandista do Brasil”, 2. “São Paulo: o julgamento do atirador que matou três pessoas num *shopping*”, 3. “Rio de Janeiro: a polícia conta 31 mortos na rebelião de presos”, 4. “Calamidade pública: a chuva mata e deixa desabrigados em Alagoas”, 5. “Atentados marcam anúncio do novo nome do presidente do Iraque”, e 6. “Eliminatórias da Copa: Brasil e Argentina há menos de vinte e quatro horas do grande confronto”. Além desses efeitos de sentido, a escalada do telejornal permite, literalmente, com que o enunciatário experimente um sentido *sentido*, em virtude do envolvimento somático e sensorial provocado pela dinamicidade da montagem da escalada.

No entanto, captada a adesão de telespectador logo no início do telejornal, é preciso fazer com que ele continue a assistir o programa até o final. É nessa perspectiva que o enunciador, ao distribuir os enunciados englobados no todo do enunciado englobante do telejornal, hierarquiza as matérias pensando justamente em “realimentar” o contrato de comunicação estabelecido inicialmente. Tal processo de reafirmação do contrato ocorre, como podemos ver a partir da estrutura do enunciado englobante do *Jornal Nacional*, a partir da distribuição das matérias segundo o critério de modulação do sentido, ao qual se refere Landowski (2004), ou seja, alternando enunciados ora “inteligíveis” ora “sensíveis”, dosando, em certa medida, a produção de um sentido *sentido* no enunciatário. É importante observar, dessa forma, que o bloco 1, além da escalada, traz duas grandes reportagens, que visam justamente tocar o telespectador esteticamente. O bloco 3, nessa mesma linha, traz duas reportagens sobre a rebelião na Casa de Custódia, no Rio de Janeiro. E o bloco 5, por sua vez, é totalmente dedicado à cobertura de futebol, em particular, do jogo pelas eliminatórias da Copa entre Brasil e Argentina. Embora a temática esportiva possa ser considerada por muitos como algo pejorativo, sem importância, não devemos nos esquecer de sua capacidade de

envolver multidões e nos *como-ver*²⁴. Enquanto isso, os blocos 2 e 4 trazem duas e três reportagens, respectivamente, que são veiculadas junto com notas cobertas e simples. As reportagens dos blocos 2 e 4 são, de certa forma, enunciados que tendem, se pensarmos na modulação do sentido, à uma dimensão cognitiva e pragmática. Resgatemos, a título de exemplo, alguns dos enunciados desses blocos: “Desconto no Imposto de Renda é anunciado pelo governo”, “Ministros do Superior Tribunal de Justiça recebem reforço no contracheque”, “Fim da greve no INSS”, “Nelson Mandela anuncia que deixará a vida pública”, “Preço do petróleo atinge recorde em 21 anos”, “Ministério da Agricultura interdita soja contaminada em armazém do Rio Grande do Sul”, “Prisão de norte-americano procurado pelos EUA no Rio Grande do Norte”. Para não sobrecarregar o telespectador em termos emocionais, o enunciador exerce o seu *fazer-ser* sobre o enunciatário, de certa forma, em “doses”. Nessa perspectiva, o bloco 1 é o momento em que o enunciador deve mostrar ao enunciatário tudo aquilo que ele tem a lhe oferecer para que acompanhe a edição do programa até o final. Já o bloco 3 seria um momento de “realimentar” o contrato com o telespectador, garantindo que ele assista o telejornal até o final da edição, momento em que o contrato deve ser reafirmado para que no próximo dia ele veja o programa, justamente o que acontece no bloco 5. E os blocos 2 e 4, por sua vez, é um momento em que o enunciador, devido ao fato de o contrato já ter sido firmado com o enunciatário, não lança mão de todas as estratégias enunciativas que tem, veiculando justamente informações apresentadas sob o formato de nota simples e cobertas e poucas reportagens, nas quais os recursos técnico-expressivos do meio não são explorados em sua totalidade.

Feitas essas observações iniciais, após a segmentação do *Jornal Nacional*, selecionaremos alguns desses enunciados para análise, considerando-os como um discurso *em ato*. Os enunciados selecionados para nossa análise são três reportagens, a saber: 1. “Prisão do chinês Law Kin Chong, acusado pela polícia de ser o maior contrabandista do país”, 2. “Rebelião na Casa de Custódia do Rio termina e deixa 31 mortos” e 3. “Parreira comanda o último treino da seleção brasileira, uma festa para 30 mil pessoas”. A escolha por analisarmos reportagens justifica-se visto que é o tipo de enunciado englobado de maior frequência explorado pelo *Jornal Nacional* na edição que compõe nosso *corpus*, além de ser a forma mais completa de apresentação da informação em um telejornal, mesclando narrações em *off* dos repórteres, sonoras ou entrevistas, passagem, uso de recursos gráficos etc. Além disso, as reportagens que selecionamos tiveram um tempo de duração, em certa medida, maior que o

²⁴ Termo empregado por Landowski (1996).

habitual, permitindo ao enunciador articular a forma da expressão de modo exemplar, explorando toda a potencialidade do meio televisivo na produção de efeitos de sentido. A reportagem 1 teve 7min39s de duração; a reportagem 2, 2min31s; e a 3, 2min21s. Já a ordem de escolha das reportagens (note-se que uma delas é do bloco 1, outra do 3 e a última do bloco 5) deve-se ao fato de que, considerando o contrato de comunicação estabelecido entre enunciador e enunciatário, esses enunciados estão hierarquizados no todo do telejornal em momentos estratégicos, nos quais é preciso causar um certo “constrangimento” no telespectador, com afirmou o apresentador do telejornal, William Bonner.

Enunciados analisados

Reportagem 1: “Prisão do chinês Law Kin Chong, acusado pela polícia de ser o maior contrabandista do país”

A reportagem sobre a prisão do empresário chinês Law Kin Chong teve máximo destaque editorial no *Jornal Nacional*, visto que foi o enunciado que abriu o telejornal. Outro aspecto importante que merece ser destacado é o fato de a reportagem ter uma duração de 7min39s, como apontamos acima, tempo muito superior ao das outras reportagens veiculadas no mesmo dia. Vejamos, agora, a cabeça da matéria, lida pelos apresentadores do telejornal, William Bonner e Fátima Bernardes:

William Bonner: Boa noite. Você vai assistir agora o resultado de uma investigação bem feita e o sucesso de uma operação que levou para a cadeia o homem que a polícia acusa de ser o maior contrabandista em ação no Brasil. Mas por outro crime: uma tentativa de subornar simplesmente o deputado que preside a comissão parlamentar de inquérito sobre a pirataria no Brasil.

Fátima Bernardes: O *Jornal Nacional* acompanhou os bastidores de uma negociata. Nossas câmeras registraram os encontros, o pagamento da propina e a prisão dos envolvidos, hoje, em São Paulo.

A cabeça da matéria apresenta no texto lido por William Bonner lexemas (“investigação bem feita” e “sucesso de uma operação”) que remetem a temas eufóricos, como por exemplo, à eficiência e punibilidade, visto que “o maior contrabandista em ação no Brasil” foi preso. No entanto, o empresário chinês Law Kin Chong não foi preso por suas ações ilegais, mas por tentar subornar o deputado Luiz Antonio de Medeiros que, na época, presidia a Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) da Pirataria. É afirmado, assim, o tema da

corrupção, atrelado à categoria semântica da impunidade, que estará presente no decorrer de toda a reportagem. Já do texto lido por Fátima Bernardes depreendemos um efeito de sentido de credibilidade, eficiência e, sobretudo, exclusividade, visto que o telejornal “acompanhou”, como narra a apresentadora, “os bastidores de uma negociata”. O telejornal, como que desempenhando um efeito de vigilância, estava lá acompanhando toda a investigação feita pela Polícia Federal e, agora, conta tudo para “Você”, telespectador, com exclusividade. Uma ilusão enunciativa, ou seja, de um simulacro da enunciação, é instaurada através do emprego do pronome “Você”, que garante justamente um efeito de sentido de subjetividade. É importante observar o emprego do pronome possessivo “nossas” quando a apresentadora diz que “nossas câmeras registraram”. Afinal de contas, para quem “nossas câmeras registraram” essas imagens? Para “Você”, nosso telespectador. Mais uma vez a ilusão enunciativa é reiterada.

Vejamos, agora, como a reportagem “Prisão do chinês Law Kin Chong, acusado pela polícia de ser o maior contrabandista do país” foi estruturada pelo enunciador: 1. inicialmente, temos uma alternância de narrações em *off* do repórter com trechos das conversas de negociação sobre o pagamento de propina entre o advogado de Law, Pedro Lindolfo Sarlo, e um agente da polícia, 2. alternância de narrações em *off* do repórter com trechos da conversa entre o empresário Law Kin Chong e o deputado Luiz Antonio de Medeiros, presidente da Comissão Parlamentar de Inquérito sobre a pirataria, 3. passagem do repórter e 4. alternância de narração em *off* do repórter com sonoras de Luiz Antonio de Medeiros e de Pedro Barbosa, procurador da República, avaliando o resultado da operação que levou Law para a cadeia.

A reportagem é construída a partir de uma série de enunciados debreados em que a palavra é delegada aos actantes do enunciado, estratégia que caracteriza uma ilusão enunciativa, produzindo justamente um efeito de sentido de objetividade, de referente ou de realidade, em que o enunciador distancia-se do que está sendo narrado e estabelece o universo do “ele”, do “lá” e do “então”. O único momento em que temos uma ilusão enunciativa, no corpo da reportagem, é quando o repórter surge em uma passagem, conforme ilustra a figura 10. Os seguintes trechos da reportagem ilustram a produção do efeito de sentido de objetividade:

O único motivo do encontro entre estes dois homens é corrupção. O que não mostra o rosto, é um policial a serviço da comissão parlamentar de inquérito, a CPI que investiga pirataria. O outro é o advogado Pedro Lindolfo Sarlo, mensageiro do principal investigado pela CPI: o chinês naturalizado brasileiro Law Kin Chong. Nos últimos dois meses, o representante de Law e o policial da CPI estiveram juntos quatro vezes. Por ordem do presidente da CPI, todos os encontros foram gravados.

Estabelecido em São Paulo há quase 20 anos, Law Kin Chong hoje é dono de um andar inteiro na Galeria Pagé – famoso centro comercial de produtos contrabandeados. São dele também os três maiores shoppings populares da cidade que abrigam pequenas lojas, alugadas para imigrantes que mal falam português.



Figura 10 – A passagem do repórter

O enunciado é construído tendo como base, no nível das estruturas elementares, a categoria semântica impunidade vs. punibilidade, que norteará o desenvolvimento de toda a narrativa. Se abstrairmos os elementos do nível discursivo da reportagem, identificamos que os atores Law Kin Chong e seu advogado, Pedro Lindolfo Sarlo, são sujeitos que estão no início da narrativa impunes, em um estado de conjunção com a liberdade, apesar de realizar atividades ilegais, como a sonegação de impostos (“Faturamento declarado: R\$ 1 milhão por mês. Faturamento apurado pela polícia: R\$ 50 milhões”, diz o texto verbal da reportagem, ancorado pelo discurso visual, que traz os valores através do emprego do gerador de caracteres, conforme ilustram as figuras 11a e 11b) e subornar policiais (“Law também ficou conhecido pela capacidade de corromper a polícia. Ele foi flagrado numa das interceptações telefônicas da Anaconda”).



11a

11b

Figura 11 – Discurso verbal ancorado pelo visual

Nessa perspectiva, um dos programas narrativos (PN) da reportagem começa a ser esboçado: o destinador – no caso, um destinador coletivo, formado pela equipe da Polícia Federal e da CPI da Pirataria, presidida pelo deputado Medeiros – quer fazer com que o destinatário Law e seu advogado cumpra pelos crimes que cometeu, passando de um estado inicial de impunidade a um estado final de punibilidade. Para tanto, toda uma operação de investigação, conforme a reportagem relata, é esquematizada e o deputado finge aceitar a propina para que o relatório da CPI da pirataria favoreça Law. O objetivo do destinador é prender o destinatário por uma tentativa de suborno.

Paralelamente a esse PN, um programa narrativo de punibilidade, desenvolve-se um outro PN – na verdade, um anti-programa –, o da corrupção, em que Law e seu advogado surgem agora como destinadores e o deputado Medeiros como destinatário. Law e seu advogado querem fazer com que o destinatário entre em conjunção com o suborno, figurativizado por um milhão e quinhentos mil reais, valor da propina que Medeiros finge aceitar para isentar Law no relatório da CPI. Contudo, como o destinatário “finge”, ou seja, o contrato de veridicção, entendimento tácito firmado entre destinador e destinatário, baseia-se em uma “mentira” (articulação do parecer + não ser), o PN da corrupção não é realizado no enunciado. No final da reportagem, o PN da punibilidade é realizado, conforme narra o texto em *off* do repórter:

Hoje, três horas da tarde. O advogado de Law vai ao encontro do deputado no escritório político dele. Policiais federais acompanham de longe. Assim que o advogado entrega o dinheiro, os policiais correm para prendê-lo. Em cima da mesa, parte da propina: US\$ 75 mil – mais de R\$ 200mil. Outra equipe de policiais procura Law em casa. Mas é num dos prédios dele, no centro da cidade, que Law Kin Chong finalmente é preso.

Até aqui desenvolvemos uma análise baseada na aplicação de alguns elementos do percurso gerativo do sentido, o que caracteriza uma apreensão inteligível do sentido. No entanto, o telejornal não apenas quer exercer um *fazer-fazer* sobre o enunciatário, mas também e, sobretudo, um *fazer-ser*, que se manifesta na produção de um sentido *sentido*, através de sua enunciação sincrética. A categoria semântica elementar impunidade vs. punibilidade do enunciado é reafirmada também no texto visual da reportagem, configurando, inclusive, um semi-simbolismo, ou seja, a homologação de categorias do plano da expressão com categorias do plano do conteúdo. Logo no início, o enunciador mostra alguns dos encontros do advogado de Law e um agente da Polícia Federal disfarçado que agia como se fosse um representante do deputado Medeiros, conforme ilustram os *takes* das figuras 12 e 13.



Figura 12 – Encontro do advogado de Law com agente da PF, negociando o pagamento de propina



Figura 13 – Outro encontro do advogado de Law com agente da PF

As imagens 12a e 12b são focalizadas em *contre-plongé*, ou seja, a câmera escondida enquadra o advogado de Law e o agente da Polícia Federal de uma posição inferior. Já as imagens 12c e 12d são focalizadas em *plongé*, isto é, a câmera enquadra os actantes do enunciado de um ângulo superior, sendo que em 12c temos um ligeiro *close-up* do advogado de Law. Em 13a e 13b os actantes surgem enquadrados, respectivamente, em um plano de conjunto e um plano médio. É importante observar que em todas as imagens o rosto do agente da Polícia Federal para não ser identificado aparece desfocado. Outro ponto importante a considerar é o fato de que todas as imagens têm como cor predominante tons de cinza, com pouca ou quase nenhuma luminosidade, como é o caso das imagens da figura 13. Todos esses elementos da forma da expressão acoplados constroem a plasticidade das imagens, que têm

um caráter investigativo, e criam o simulacro de um sujeito observador que, como se estivesse escondido, não apenas observa a operação de negociação do pagamento da propina, mas participa *com* os actantes do enunciado e *sente* o desenvolvimento da narrativa. Ou seja, o telespectador é convidado a participar esteticamente dos bastidores da investigação. Tal efeito de sentido é reiterado várias vezes na reportagem, como ilustram as imagens da figura 14, que mostra Law negociando o pagamento do suborno com o deputado Medeiros.



Figura 14 – A negociação do pagamento da propina

As imagens 14a, 14b e 14c são enquadradas em *contre-plongé* e têm bordas sombreadas como se o telespectador, “escondido” em sua sala de TV, sentisse através de seu corpo e como corpo uma série de sensações. De um lado, temos as bordas sombreadas, que reiteram o caráter investigativo da reportagem, por outro, os actantes do enunciados, ao centro, cujas ações são reguladas pela luminosidade do ambiente, forjando, nessa perspectiva, o simulacro de uma espécie de fresta, que permite ao enunciatário sentir a “emoção viva” e a “sensação inesperada”²⁵ – afinal de contas, como a narrativa terminará? Law será preso ou continuará impune? – daquele momento que é reconstruído e presentificado através dos recursos técnico-expressivos do meio, os quais surgem articulados na enunciação sincrética. A figura 14c, por sua vez, revela um outro momento pertinente à nossa análise: o enunciatário é elevado à condição de parceiro da equipe que registra as imagens, visto que se tem a imagem

de uma câmera filmando uma micro-câmera em cuja imagem são vistos os actantes do enunciado. Produz-se no enunciatário, a partir dessa ilusão enunciativa, um efeito de sentido que faz com que ele tenha a impressão de ser um co-participante do processo de captação das imagens.

As figuras 15 e 16, que registram, respectivamente, a prisão do advogado Pedro Lindolfo Sarlo e, em seguida, a prisão do empresário chinês Law Kin Chong, convocam o enunciatário, mais uma vez, a entrar em contato com o acontecimento esteticamente. Nas imagens da figura 15, temos, em 15a, o advogado de Law e o deputado Medeiros chegando no local combinado para o pagamento da primeira parcela da propina. Em 15b e 15c, as câmeras registram a entrega do pagamento da primeira parcela da propina. Assim que o pagamento é efetuado, os agentes da Polícia Federal recebem a ordem de invadir o local e prender o advogado em flagrante. No entanto, o clima de tensão é, em certa medida, intensificado, pois o telespectador não apenas vê, como ilustra a imagem 15d e 15e, os policiais correndo, como também ouve o barulho dos seus passos apressados. Em 15e, o enunciador empregou, inclusive, o barulho dos passos do policial que subia a escada correndo. Por fim, em 15f, ouvimos o barulho dos policiais arrombando a porta da sala onde estava sendo efetuado o pagamento da propina.



15a



15b



15c



15d

²⁵ Expressões originais de Greimas (2002, p. 36).



15e

15f

Figura 15 – Prisão do advogado de Law

Na figura 16, temos, em 16a, o empresário chinês ao lado de dois agentes da Polícia Federal, em um plano médio focalizado em *contre-plongé*, como se o enunciatário continuasse a observar, como uma testemunha, os bastidores da operação da prisão de Law. Em 16b, temos um *close-up* nas mãos algemadas de Law, seguido por outro *close-up*, agora de seu rosto, em 16c. Em 16d, o empresário aparece na parte traseira uma viatura da Polícia Federal. Seguem-se em 16e e 16f duas imagens da viatura que leva Law preso.



16a



16b



16c



16d



16e 16f
Figura 16 - Prisão de Law Kin Chong

É importante observar que, além da alternância de planos (médio, *close-up* e geral), as imagens são cobertas pelo áudio ambiente, isto é, elementos de diferentes semióticas (visual e sonora, como é o caso) são acoplados em um mesmo enunciado. Isso é o que acontece com as imagens 16e e 16f, às quais se somam o barulho das sirenes das viaturas, dos carros e dos ônibus que passavam pela avenida. Ou seja, “essa exposição sistemática e paradoxal do ‘proprioceptivo’ agitado”, como afirma Landowski (2002, p. 151), na reportagem analisada, faz com que mundo natural, apesar da mediação imposta pela televisão, apresente-se para o enunciatário com todas as suas qualidades sensíveis²⁶.

Reportagem 2: “Rebelião na Casa de Custódia do Rio termina e deixa 31 mortos”

Na reportagem sobre a rebelião na Casa de Custódia, o enunciatário relata ao enunciatário como terminou o motim dos presos que começara há três dias. Na cabeça da matéria, o apresentador do telejornal, William Bonner, afirma que: “A polícia do Rio abriu inquérito para investigar as causas da rebelião que terminou com 31 mortos. Hoje, parentes de presos provocaram mais tumulto perto da cadeia”. Identificamos, assim, as categorias semânticas fundamentais que estarão presentes no decorrer de todo o enunciado: morte/desordem/violência vs. vida/ordem/calma. O enunciado afirma o estado de morte e de desordem, figurativizados, respectivamente, pela morte de 31 detentos, que foram assassinados pelos próprios companheiros de cela, e pelo protesto dos parentes de presos, que estavam revoltados com a rebelião, a qual já se estendia por sessenta e duas horas, sem nenhuma intervenção das autoridades do Estado.

²⁶ Segundo Greimas e Courtés (1983, p. 357), proprioceptividade, termo de inspiração psicológica, designa o conjunto dos traços semânticos usados para denotar a percepção (eufórica ou disfórica) que o homem tem de seu próprio corpo.

O PN do enunciado começa, nessa perspectiva, a ser esboçado: temos o destinador “bandidos de quadrilhas rivais”, que faz com que os detentos da Casa de Custódia entrem em conjunção com a rebelião. Paralelamente a este programa narrativo, que podemos denominar de PN da violência, o qual é desenvolvido pelo enunciador durante a reportagem, temos, de maneira implícita, a presença de um PN da vida, visto que a rebelião na Casa de Custódia terminou, fato que nos remete a um estado de vida/ordem/calma. O destinador desse PN da vida é, como narra o texto em *off* do repórter, um pastor evangélico. No entanto, tal PN não é desenvolvido pelo enunciador, pois a reportagem tem como angulação mostrar ao enunciatário o resultado do PN da violência.

Em relação à sua estrutura, o enunciado organiza-se da seguinte forma: 1. texto em *off* do repórter, 2. sonora do deputado Geraldo Moreira, da Comissão de Direitos Humanos da Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro, 3. texto em *off* do repórter, 4. passagem do repórter, 5. texto em *off* do repórter, 6. depoimento de uma mulher, parente de um preso, 7. texto em *off* do repórter e 8. sonora do Secretário da Administração Penitenciária do Estado do Rio. A reportagem constrói-se a partir de enunciados debreados, em que a voz é delegada aos actantes do enunciado, seja o repórter ou os entrevistados, produzindo uma ilusão enunciativa e, conseqüentemente, um efeito de sentido de objetividade. O único momento em que temos o simulacro de uma embreagem é quando o apresentador chama a matéria e, depois, quando o repórter surge em uma passagem, em frente ao instituto médico legal.

As categorias fundamentais morte/desordem/violência do PN da violência são figurativizadas nas imagens da reportagem de diversas formas, a saber: a figura 17, por exemplo, que se encontra na página seguinte, mostra toda a operação feita pela polícia durante a madrugada para retirar os corpos dos detentos mortos. Um elemento que chama a atenção e, de certa forma, ajuda a afirmar o PN da violência é o fato de todas as imagens terem como cor predominante tons de cinza. A imagem 17a mostra os policiais, focalizados em um plano de conjunto, chegando na Casa de Custódia. Em 17b, temos os policiais, em plano médio, entrando na penitenciária. Em 17c, o enunciatário vê uma viatura da polícia militar saindo da Casa de Custódia. Já em 17e e 17f, temos duas ambulâncias saindo, pressupõe-se, com os corpos dos detentos. A imagem 17d, por sua vez, apresenta um plano geral da fachada da Casa de Custódia.



17a



17b



17c



17d



17e



17f

Figura 17 – Retirada dos corpos dos detentos

Essa seqüência de imagens é coberta pelo seguinte texto em *off* do repórter:

Depois de 62 horas, os presos entregaram as armas e libertaram os reféns.
Durante toda a madrugada, os mortos foram retirados da cadeia. O governo do estado informou que foram encontrados 30 corpos de presos.

Soma-se ao texto em *off* do repórter, o áudio captado do ambiente. Em 17a, a imagem dos policiais chegando à Casa de Custódia e marchando, transmite ao telespectador a sensação de também ouvir as passadas ritmadas, pois a plasticidade do visual, conjugada aos cortes rápidos da reportagem, aciona-lhe outros sentidos, como a audição. Landowski (2002, p. 145) explica-nos que “valendo a imagem como substituto de uma presença real, é preciso simular essa presença – tanto a dos objetos como a dos sujeitos oferecidos – naquilo que ela pode ter de mais *palpável*: no próprio exercício de seus poderes sobre nossos cinco sentidos”. Em 17c, 17e e 17f, podemos ouvir a sirene da viatura de polícia e das ambulâncias e também

ver a movimentação agitada dos carros na rua que dá acesso à Casa de Custódia. O enunciatário é, nessa perspectiva, convidado a vivenciar o clima de tensão daquele momento através do emprego dos recursos técnico-expressivos do meio, articulados pela enunciação sincrética. A tensão que a imagem representa é intensificada pelo áudio do ambiente, envolvendo o telespectador esteticamente.



Figura 18 – Final da rebelião é comemorado pelos parentes dos detentos

Os semas vida/ordem/calma, por sua vez, são figurativizados na figura 18 por uma imagem que mostra os parentes de alguns detentos sentados diante da Casa de Custódia. O estado de vida/ordem/calma é reiterado pelas palmas e orações dos familiares dos presos, que comemoram o fim da rebelião. No entanto, esse PN, como vimos, não é desenvolvido pelo enunciador durante a reportagem.



Figura 19 – Sonora do deputado Geraldo Moreira

O PN da violência é reafirmado pela sonora do deputado Geraldo Moreira (figura 19), que entrou na Casa de Custódia, testemunhando o estado de morte/desordem/violência dos detentos. Em entrevista, ele afirma que: “Havia pessoas mutiladas. Os feridos, alguns estavam completamente queimados, com o rosto todo deformado”. Esses lexemas – “pessoas mutiladas”, “completamente queimados”, “rosto todo deformado” – vão ao encontro da

estratégia enunciativa do telejornal de promover justamente um constrangimento no telespectador. Tal estado de morte/desordem/violência não é apenas afirmado pela declaração do deputado, mas também pela sua expressão facial – note-se que ele está enquadrado em um *close-up* – e tonalidade de voz, elementos que acentuam a dramaticidade de seu depoimento à imprensa.

A figura 20, por sua vez, da mesma forma que a figura 17, articula diferentes substâncias da expressão. Temos uma movimentação caótica, figurativizada pelos parentes dos detentos que, por receberem apenas informações desencontradas e não oficiais sobre a rebelião, organizam um protesto. O texto em *off* que cobre essas imagens diz que: “Hoje de manhã, parentes dos presos invadiram uma escola pública. À tarde, ameaçaram fechar o trânsito. A polícia chegou a fazer disparos para acabar com o protesto”.

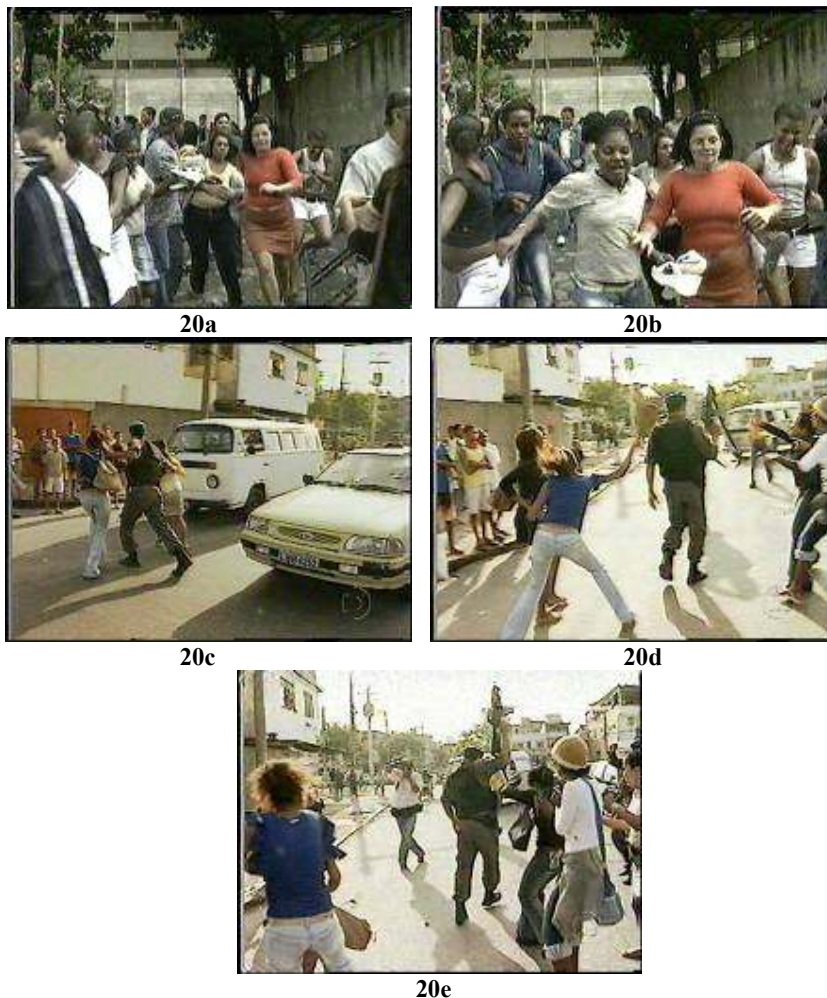


Figura 20 – Protesto dos parentes dos detentos

Em 20a, 20b e 20c, os parentes dos presos invadem uma escola, localizada ao lado da Casa de Custódia. As três imagens são caracterizadas por um intenso corre-corre dos parentes dos presos, coberto pelo áudio do ambiente que possibilita ao telespectador ouvir os gritos de protestos. Em 20a, temos um plano de conjunto que focaliza os familiares dos detentos correndo. Em 20b, temos a mesma imagem captada com um ligeiro *zoom in*, destacando duas mulheres, ao centro, como se chamasse a atenção do telespectador para o estado de barbárie ali representado. Em 20c, 20d e 20e, os parentes dos detentos protestam, tentando parar o trânsito de uma avenida. Note-se que em 20c temos um policial empurrando duas mulheres para fora da avenida. Em 20d, as mesmas mulheres revidam e uma delas bate com a bolsa no policial. Em 20e, o policial dispara alguns tiros. A composição visual dessas imagens reafirma, em seu conjunto, o estado de desordem, desenvolvido pelo PN da violência. Os sujeitos do enunciado, como nos lembra Landowski (2002, p. 149), entregam-se momentaneamente “de corpo e alma” a um estado de indignação e revolta em virtude da rebelião. Ou seja, são “corpos comovidos” que se oferecem para que nós os interpretemos, pois:

(...) tudo, da parte do sujeito observado, faz sentido para aquele que o olha, inclusive sua manifestação de estados passionais ou somáticos de que ele talvez se sinta prisioneiro, exatamente como se, em sua pura contingência, a expressão física dos estados em questão [como a indignação e a revolta, no exemplo analisado] (...) remetesse ainda a uma certa forma de agir comunicativo que se dirige a algum receptor possível (*ibidem*, p. 150).

A imagem, nessa perspectiva, não é apenas “casada”, como diz o jargão jornalístico, com o texto em *off* do repórter, pelo contrário, a imagem, em sua composição visual (enquadramentos, cores etc.) e acoplada ao áudio do ambiente surge articulada pela enunciação sincrética e “visa nos fazer sentir, como por empatia ou contágio, aquilo que o sujeito figurado no enunciado supostamente sente” (*idem*, p. 145).

Reportagem 3: “Parreira comanda o último treino da seleção brasileira, uma festa para 30 mil pessoas”

A reportagem tem como angulação mostrar a receptividade da torcida mineira com os jogadores da seleção brasileira que realizaram o último treino antes do jogo contra a Argentina, na disputa pelas eliminatórias da Copa do Mundo de 2006. O enunciado é

construído a partir do estado de euforia da torcida mineira que compareceu em peso (“30 mil pessoas”, como diz o texto verbal da reportagem) para acompanhar o treino. O PN da reportagem é estruturado, assim, inicialmente, tendo a torcida mineira como destinador da narrativa, visto que ela é responsável por fazer os jogadores entrar no clima da Copa do Mundo, apoiando e incentivando-os, conforme a figura 21 ilustra.



Figura 21 – Alternância de focalizações da torcida

Em 21a, temos o *close-up* de um jovem torcedor. Em 21b, há três torcedores enquadrados em plano médio e segurando a bandeira do Brasil. Desses planos mais fechados, segue-se, em 21c e 21d, um *zoom-out*, mostrando um plano geral da torcida na arquibancada. Essas imagens são cobertas pelo texto em *off* do repórter: “Brilho nos olhos. Fãs em dia de show. Qualquer time que vai treinar e encontra uma torcida assim...”. O *off* do repórter é complementado pela sonora do jogador Roberto Carlos que afirma: “Entra no clima. A partir do momento que você aterrissa, que você chega na cidade, você já entra no clima das eliminatórias”. O papel da torcida, assim, é fundamental para o bom desempenho de qualquer time, como se ela contagiasse os jogadores com sua euforia. Por ser uma reportagem da editoria esportiva, é pertinente notar o tom poético que, em alguns momentos, transborda do discurso sincrético dessa matéria. A imagem 21a, por exemplo, vem acoplada com a narração em *off* do repórter “Brilhos nos olhos”, acrescida dos gritos eufóricos da torcida, que vibra da arquibancada com os jogadores em campo (imagens 21b, 21c e 21d).

Essa reportagem estrutura-se, nessa perspectiva, alternando textos em *off* e passagem do repórter, com sonoras dos jogadores Roberto Carlos, Ronaldo e Belletti. Dessa forma, a torcida mineira que, em um primeiro momento, surgiu como destinador da narrativa, revela-se, na verdade, como uma espécie de “parceiro” dos jogadores da seleção brasileira. A partir do segundo texto em *off* de repórter, o enunciado afirma como categoria semântica fundamental identidade *vs.* alteridade. Ou seja, como narra o repórter, “entre time e torcida: identificação”. Para desenvolver a temática da identidade, são entrevistados jogadores que “jogam ou jogaram” em algum time mineiro, conforme o texto da reportagem a seguir exemplifica:

Passagem repórter: Dos 22 jogadores, seis jogam ou jogaram em clubes mineiros, sem falar em Roque Júnior, que nasceu em Sapucaí, no interior do Estado.
Texto em *off* do repórter: Dez anos depois de se despedir do Cruzeiro, onde se revelou aos 16 anos, Ronaldo está de volta ao Mineirão.

Temos, ainda, a sonora do lateral Belletti que afirma querer morar em Belo Horizonte, após se aposentar, por já ter jogado no Cruzeiro e no Atlético, dois times mineiros, e também a presença do jogador Alex, um “craque do Cruzeiro”, como narra o repórter em *off*. O efeito de sentido de identificação da torcida com os jogadores da seleção é intensificado pelas imagens da figura 22.



Figura 22 – Identificação dos jogadores com os torcedores da seleção

Em 22a, temos três garotos, focalizados em plano médio, segurando uma revista que apresenta uma foto de Ronaldo em uma página inteira. Note-se as expressões faciais dos garotos, que denotam euforia. Segue-se um *zoom-in* e, em 22b, temos um *close-up* da página da revista que os garotos seguravam, mostrando Ronaldo em destaque. Em 23c, surge Ronaldo com outros jogadores, focalizados em plano médio. Em 22d, por sua vez, tem-se o *close-up* de um garoto, um jovem torcedor que estava nas arquibancadas do Mineirão. Todos esses recursos da forma da expressão, montados nessa seqüência e conjugados ao áudio do ambiente do estádio, em que temos os torcedores, nos moldes de um coral, em uníssono, bradando os nomes dos jogadores (“Alex, Alex, Alex!!!”, “Belletti, Belletti, Belletti!!!” e “Dida, Dida, Dida!!!”), são articulados pela enunciação sincrética e produzem no enunciatário um efeito de sentido de *estar com*, de vibrar junto com a torcida e os jogadores da seleção. Landowski (2001) descreve tal procedimento, como vimos, nos moldes de um contágio. Segundo o autor,

(...) as orquestras, os coros pertencem ao tipo de reciprocidade perfeita, pela forma de organização dos actantes coletivos, tipos de conjuntos intersomáticos no qual, cada participante – e cada instrumento, cada voz – só chega à plenitude deixando-se levar pelos outros participantes, sempre levando, ao mesmo tempo, a cada um dos outros, uma parte do suporte indispensável sem o qual nenhum deles chegaria a dar “o melhor de si mesmo” (LANDOWSKI, 2001, p. 348).

Torcida e jogadores seriam, nessa perspectiva, um único sujeito, um actante coletivo que, na reportagem, convidam o enunciatário a *sentir* o que é *ser* um torcedor, que bate palmas, canta de forma ritmada e, sobretudo, *comove-se*, conforme as imagens da figura 23 ilustram.



23a



23b



23c



23d



23e

Figura 23 – Ser torcedor

Em 23a, temos um casal de torcedores que veste a camisa da seleção e estão enquadrados em plano médio, rodeados por outros torcedores. Em 23b, há um plano geral dos torcedores na arquibancada. As imagens 23c e 23d são excepcionais à nossa análise: na primeira, temos um *big close-up* de uma torcedora; na segunda, um torcedor, também em *close-up*, que mostra a camisa da seleção que veste com entusiasmo. Em 23e, por fim, segue-se um plano geral da torcida. Entre esses actantes, há um verdadeiro processo de interação, uma espécie de diálogo, como afirma Landowski (2001, p. 345), mas não um diálogo qualquer, pelo contrário, “um verdadeiro diálogo entre presenças, entre corpos, vozes, olhares, entre sensibilidades em contato. Cada um, ao mesmo tempo, sofrendo a ação do outro e agindo sobre ele”. E o enunciatário, nessa perspectiva, é convidado a participar dessa festa, que se realizará em Minas Gerais, a *sentir* (mesmo que à distância e com a mediação da TV!), a partir do envolvimento estésico propiciado pela enunciação sincrética, a emoção de assistir um jogo da seleção brasileira.

Considerações finais

“Viver junto num mundo presente que tenha sentido”.
(LANDOWSKI, 2002, p. 124)

Assistir à televisão constitui-se, hoje, em uma de nossas práticas cotidianas. “Ver TV” é, literalmente, como acordar, almoçar, jantar etc., isto é, realizar uma espécie de ritual diário. Através da TV podemos ser deslocados, num abrir e fechar de olhos, no espaço e tempo para qualquer lugar do planeta e fora dele. Mas, como é, então, que se configura esse ritual e a quais dispositivos e procedimentos a TV recorre para assegurar sua apreensão imediata, estabelecendo simbolicamente laços entre as unidades sociais e seus sujeitos?

Foram justamente essas indagações que nortearam o desenvolvimento da presente dissertação de mestrado. Para tanto, inicialmente, dentre os programas televisivos, elegemos como *corpus* de nossa pesquisa o telejornal, justamente por ser o carro-chefe da programação das emissoras. No entanto, após a escolha do objeto de análise, era preciso um suporte teórico-metodológico capaz de atender ao nosso objetivo: enfrentar o telejornal em sua forma significativa, ou seja, não queríamos desenvolver uma análise de conteúdo.

O telejornal foi considerado, dessa forma, como um objeto semiótico que se faz *ser* e, por que não, até *sentir*, somática e sensorialmente, presente para o telespectador. Tal abordagem de análise procurou descrever a produção de um sentido de ordem estésica pelo telejornal, ou um sentido *sentido*, como vimos, segundo Landowski (2001). Dessa forma, partimos da hipótese de que o telejornal impõe um modo de presença que lhe é específico e configura-se a partir de sua enunciação sincrética que articula, a nosso ver, sobretudo, elementos da dimensão passional (patêmica) do discurso, captando a adesão do enunciatário de forma estésica.

Nessa perspectiva, para desvelar sua forma significativa e, sobretudo, como o sentido *sentido* é produzido no telejornal procuramos no capítulo 1 “A televisão e sua linguagem” compreender a natureza do meio televisivo e sua relação interlinguagens, que surge articulada na enunciação sincrética do audiovisual. O capítulo 2 “Os meios de comunicação como modo de presença” foi o momento de apresentarmos os conceitos teóricos que nortearam nossas análises, baseados, sobretudo, na semiótica das experiências sensíveis. Outro ponto importante foi o diálogo que propusemos entre o pensamento de Landowski (2001) e

McLuhan (1971), pensando justamente nos meios de comunicação como modo de presença. Ou seja, enquanto boa parte das pesquisas em comunicação preocupa-se com análises de conteúdo, acreditamos que seja fundamental deslocar o foco de análise para a forma expressiva de cada meio, pensando no modo como cada um deles capta a nossa adesão esteticamente. O capítulo 3 “O telejornal como ato de presença”, por sua vez, trouxe as análises de algumas reportagens de nosso *corpus*, constituído por uma edição do telejornal *Jornal Nacional*.

Nossas análises, inicialmente, partiram da aplicação de alguns elementos do percurso gerativo do sentido em três matérias do *Jornal Nacional*, ou seja, uma análise da dimensão inteligível do sentido, visto que os tipos de abordagem que a semiótica desenvolveu, como vimos, complementam-se. No entanto, para demonstrar nossa hipótese de análise, foi preciso evidenciar a quais recursos técnico-expressivos o telejornal recorre para acionar no enunciatário um envolvimento afetivo, passional e sensorial, isto é, procuramos demonstrar como o telejornal toca diretamente a sensibilidade do telespectador através de sua forma da expressão.

A dimensão sensível no *Jornal Nacional* mostrou ser acionada a partir dos procedimentos de sincretização que, em nosso *corpus*, revelaram verdadeiras sinestésias. A audição, o visual e, em alguns momentos, até o tato são explorados, conjugados à correlação dos planos, aos movimentos no interior das imagens, à iluminação (luzes e sombras) e também à velocidade dos cortes. Todos esses elementos da forma da expressão, conjugados, garantem o ritmo e a dinamicidade característicos do telejornal, que asseguram o “padrão” Globo de qualidade.

E o telespectador, por sua vez, que desempenha diferentes papéis temáticos (testemunha ocular, detetive, *voyeur*, torcedor etc.) é, literalmente, fogado pela enunciação sincrética e suas estratégias, que lhe possibilitam através de um verdadeiro processo sinestésico, o qual convoca sua sensorialidade unificada, não apenas exercer um *fazer-interpretativo* acerca dos conteúdos veiculados pelo telejornal, mas, e, sobretudo, *ser e sentir* o outro: uma forma de *co-presença* do mundo natural, que lhe é oferecida, apesar da mediação tecnológica, para ser “vivida” e “provada”.

Bibliografia

BARROS, Diana Luz Pessoa de. “De la perfection: duas reflexões”. In LANDOWSKI, Eric; DORRA, Raúl; OLIVEIRA, Ana Cláudia de. **Semiótica, estesis, estética**. São Paulo: EDUC/Puebla: UAP, 1999.

_____. **Teoria semiótica do texto**. 4ª ed. São Paulo: Ática, 2001a.

_____. **Teoria do discurso: fundamentos semióticos**. 2ª ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001b.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Trad. do Grupo CASA/Unesp/Araraquara. Bauru (SP): Edusc, 2003.

CAMPOS, Jorge. **A caixa negra: discurso de um jornalista sobre o discurso da televisão**. Porto: Editora da Universidade Fernando Pessoa, 1994.

CAPPARELLI, Sérgio e LIMA, Venício A. de. **Comunicação e Televisão: desafios da pós-globalização**. São Paulo: Hacker, 2004.

COURTÉS, Joseph. **Introdução à semiótica narrativa e discursiva**. Coimbra: Almedina, 1979.

CURADO, Olga. **A notícia na TV: o dia-a-dia de quem faz telejornalismo**. São Paulo: Alegro, 2002.

DINIZ, Maria Lúcia Vissotto Paiva e ARAÚJO, Juliano José de. “Telejornal: a construção da notícia no texto sincrético”. In **Cadernos de Semiótica Aplicada**. Vol. 3, n. 2, dez. 2005. Araraquara (SP). Artigo disponível para download em: <http://www.fclar.unesp.br/grupos/casa/artigos/V3n2/CASA2005-v3n2-Art-Araujo-Diniz.pdf>
Acesso em: 10 jan. 2006.

_____. “Acontecimento e memória no telejornal: comunicação efetiva e afetiva”. *In Anais do XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - INTERCOM 2004*. Porto Alegre: PUC-RS, 2004. Artigo disponível para download em: <http://www.adtevento.com.br/intercom/resumos/R1891-1.pdf> Acesso em: 7 ago. 2005.

_____. “Contratos na mídia: o Jornal Nacional na berlinda”. *In Caderno de Discussão do Centro de Pesquisas Sociossemióticas*. São Paulo: Centro de Pesquisas Sociossemióticas, n. 7, 2001.

EISENSTEIN, Sergei. **O encouraçado Potemkin**. São Paulo: Global, 1982

_____. **O sentido do filme**. Trad. de Teresa Otoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FECHINE, Yvana. “Uma proposta de abordagem do sensível na TV”. *In Anais do XV Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*. Bauru (SP): Unesp, 2006a.

_____. “Tendências, usos e efeitos da transmissão direta no telejornal”. *In DUARTE, Elizabeth Bastos e CASTRO, Maria Lília Dias de (Orgs.). Televisão: entre o mercado e a academia*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2006b. p. 139-154.

_____. “Produção de sentido por meio do sincretismo de linguagens”. *In Revista Comunicação Midiática: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação*. Universidade Estadual Paulista. n. 3. Bauru (SP), ago. 2005.

_____. “O sensível expandido: pressupostos para uma abordagem nas mídias”. *In Colóquio do Centro de Pesquisas Sociossemióticas*. São Paulo: PUC/SP, 2004. Disponível em: http://www.pucsp.br/pos/cos/cps/arquivo/arqs/PDF/colo2004/Yva_fe.pdf Acesso em 10 de setembro de 2005.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

FIORIN, José Luiz. “O projeto hjlemsleviano e a semiótica francesa”. In **Portal de glossemática**. Base de dados sobre glossemática. 2006a. Artigo disponível para download em: http://www.glossematica.net/PDFs/FIORIN_O_projeto.pdf Acesso em 15 jun. 2006.

_____. “Para uma definição das semióticas sincréticas”. 2006b. Publicação eletrônica [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por julesaraujo@terra.com.br em 1 jun. 2006.

_____. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 1984.

FLOCH, Jean-Marie. **Petites mythologies de l’œil et de l’esprit**. Paris-Amsterdam: Hadès-Benjamins, 1985.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Da imperfeição**. Trad. Ana Cláudia de Oliveira. São Paulo: Hacker, 2002.

_____. “L’enonciation: une posture epistemologique”. In **Significação** – Revista Brasileira de Semiótica. n. 1, 1974.

_____ e COURTÉS, Joséph. **Diccionario razonado de la teoría del lenguaje**. Tomo II. Trad. Enrique B. Aguirre. Madrid: Gregos, 1991.

_____ e _____. **Dicionário de Semiótica**. Trad. de Alceu Dias Lima *et. al.* São Paulo: Cultrix, 1983.

_____. “Semiótica figurativa e semiótica plástica”. In **Significação** – Revista brasileira de semiótica. n. 4, jun. 1984.

_____. **Sémantique structurale**. Paris: Larousse, 1966.

HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. Trad. de Teixeira Coelho Netto. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

JAKOBSON, Roman. **Lingüística e comunicação**. 18ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

JOST, François. “A televisão entre a ‘grande arte’ e a arte pop”. *In Revista Comunicação Midiática*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação. Universidade Estadual Paulista. n. 5. Bauru (SP), ago. 2006.

KERCKHOVE, Derrick de. **A pele da cultura**: uma investigação sobre a nova realidade eletrônica. Lisboa: Relógio D'Água, 1995.

LAGE, Nilson. **A reportagem**: teoria e técnica de entrevista e pesquisa jornalística. 5a ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

LANDOWSKI, Eric. “Modos de presença do visível”. *In OLIVEIRA, Ana Cláudia (Org.). Semiótica plástica*. São Paulo: Hacker, 2004.

_____. **Presenças do outro**: ensaios de sociosemiótica. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. “En deçà ou au-delà des stratégies: la présence contagieuse”. *In VII Caderno de Discussão do Centro de Pesquisas Sociosemióticas*. São Paulo: Editora CPS – PUC/SP, 2001.

_____. “Viagem às nascentes do sentido”. *In SILVA, Ignácio Assis (Org.). Corpo e sentido*: a escuta do sensível. São Paulo: Editora da Unesp, 1996.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. 2ª ed. São Paulo: Senac, 2005.

_____. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas (SP): Papyrus, 1997.

_____. **A arte do vídeo**. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

MACHADO, Irene. “Ah, se não fosse McLuhan!...” *In Anais do XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - INTERCOM 2004*. Porto Alegre: PUC-RS, 2004. Disponível em: <http://www.adevento.com.br/intercom/resumos/R0600-1.pdf> Acesso em: 11 jun. 2005.

MARRONE, Gianfranco. **Estetica del telegiornale**: identità de testata e stili comunicativi. Roma: Meltemi, 1998.

MARTINS, Nísia. “Informação na TV: a estética do espetáculo”. In DUARTE, Elizabeth Bastos e CASTRO, Maria Lília Dias de (Orgs.). **Televisão**: entre o mercado e a academia. Porto Alegre: Editora Sulina, 2006.

McLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. 18ª ed. Trad. de Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1971.

NOVAES, Adauto (Org.). **A rede imaginária**: televisão e democracia. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

O ENCOURAÇADO Potemkin. Direção: Sergei Eisenstein. URSS. 1925.

O NASCIMENTO de uma nação. Direção: David W. Griffith. Estados Unidos. 1915.

PIGNATARI, Décio. **Signagem da televisão**. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

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

RODRIGUES, Adriano Duarte. **Comunicação e cultura**: a experiência cultural na era da informação. Lisboa: Editorial Presença, 1999.

SANTANA JÚNIOR, Sílvio de. “Reflexões sobre lingüística, comunicação e semiótica”. In AZEREDO, José Carlos de. **Letras & Comunicação**: uma parceria no ensino de língua portuguesa. Petrópolis (RJ): Vozes, 2001.

SARTORI, Giovanni. **Homo-videns**: televisão e pós-pensamento. Bauru (SP): Edusc, 2001.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de lingüística geral**. 25ª ed. Trad. de Antonio Chelini *et al.* São Paulo: Cultrix, 1996.

SQUIRRA, Sebastião. **Aprender telejornalismo**: produção e técnica. São Paulo: Brasiliense, 1990.

UM HOMEM com uma câmera. Direção: Dziga Vertov. URSS. 1925.

VÉRON, Eliseo. “Televisão e política: história da televisão e campanhas presidenciais”. *In* FAUSTO NETO, Antonio; RUBIM, Antonio Albino Canelas; VÉRON, Eliseo (Orgs.). **Lula presidente**: televisão e política na campanha eleitoral. São Paulo: Hacker, 2003.

XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. 3ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 2003.

_____. **D. W. Griffith**: o nascimento de um cinema. São Paulo: Brasiliense, 1984.

WOLF, Mauro. **Teorias da Comunicação**. Lisboa: Presença, 2001.

Anexos

Transcrição das reportagens analisadas

Reportagem 1: “Prisão do chinês Law Kin Chong, acusado pela polícia de ser o maior contrabandista do país, em São Paulo”

William Bonner: Boa noite. Você vai assistir agora o resultado de uma investigação bem feita e o sucesso de uma operação que levou para a cadeia o homem que a polícia acusa de ser o maior contrabandista em ação no Brasil. Mas por outro crime: uma tentativa de subornar simplesmente o deputado que preside a comissão parlamentar de inquérito sobre a pirataria no Brasil.

Fátima Bernandes: O Jornal Nacional acompanhou os bastidores de uma negociata. Nossas câmeras registraram os encontros, o pagamento da propina e a prisão dos envolvidos, hoje, em São Paulo.

Texto em *off* do repórter: O único motivo do encontro entre estes dois homens é corrupção. O que não mostra o rosto, é um policial a serviço da comissão parlamentar de inquérito, a CPI que investiga pirataria. O outro é advogado Pedro Lindolfo Sarlo, mensageiro do principal investigado pela CPI: o chinês naturalizado brasileiro Law Kin Chong. Nos últimos dois meses, o representante de Law e o policial da CPI estiveram juntos quatro vezes. Por ordem do presidente da CPI, todos os encontros foram gravados.

“O Law quer acabar logo com isso daí. Quer saber logo de encerrar com tudo isso”.

Texto em *off* do repórter: O advogado diz exatamente o que Law quer da CPI:

- Ele quer que pare o relatório.
- Quer que pare o relatório?
- Que pare de encher o saco e que o relatório seja favorável. Ele quer um relatório que não meta ele na cadeia e acabar com essa perseguição em cima dele e da família dele.

Texto em *off* do repórter: E revela quanto Law está disposto a pagar:

- Que patamar que o senhor falou com ele pra eu não sair fora?
- Você vai de 3 a 7, aí você negocia. Três a sete milhões.
- Ele dá isso?
- Dá.

Texto em *off* do repórter: Estabelecido em São Paulo há quase 20 anos, Law Kin Chong hoje é dono de um andar inteiro na Galeria Pagé – famoso centro comercial de produtos contrabandeados. São dele também os três maiores shoppings populares da cidade que abrigam pequenas lojas, alugadas para imigrantes que mal falam português. Faturamento declarado: R\$ 1 milhão por mês. Faturamento apurado pela polícia: R\$ 50 milhões. De acordo com as investigações, Law abastece mais de dez mil pontos de venda de produtos que saem da China de navio e desembarcam em portos brasileiros.

Mas Law hoje é mais do que fornecedor. Segundo as investigações, ele mesmo produz mercadorias falsificadas em fábricas que montou na China. De acordo com a investigação, Law também ficou conhecido pela capacidade de corromper a polícia. Ele foi flagrado numa das interceptações telefônicas da Anaconda - a operação policial que pôs na cadeia oito pessoas, inclusive um juiz, acusado de vender sentenças. Na conversa, o delegado federal José Augusto Bellini, hoje preso, fala com Law.

Law: - Eu preciso do endereço pra mandar o negócio amanhã. Você mandou preparar, eu preparei, amanhã já vou mandar levar.

Bellini: - Tá, então vai mandar lá em casa que eu vou deixar tudo na garagem. E daí, depois eu pego os carros e mando dividir, né? Você entende, meu irmão?

Law: - Tá bom. Tá feito.

Texto em *off* do repórter: Sempre cercado de seguranças, Law Kin Chong é tido como homem de poucas palavras, de poucos amigos.

“Sabe o que o chinês me falou? O negócio é eu e você, olho no olho. Eu falei pra ele: Law, se eu aprontar pra você, você sabe como fazer. Se você aprontar pra mim, eu mato você”, contou o policial da CPI ao advogado de Law.

Texto em *off* do repórter: Um quarto de hotel em Araraquara, a 280 quilômetros de São Paulo, foi o lugar escolhido para o acerto final. Dessa vez, não há intermediários. É o próprio Law Kin Chong que vai ao encontro do presidente da CPI, deputado Luiz Antonio de Medeiros.

Foram operações recentes da CPI da pirataria que deram o mais duro golpe nos negócios de Law. Apreensões gigantescas nos shoppings dele tiraram de circulação toneladas de produtos falsificados e contrabandeados. Agora, o maior alvo da CPI vai em busca de um acordo.

Law analisa o ambiente. Assim que ele e o presidente da CPI ficam a sós, Law tira o paletó para mostrar que não carrega armas, nem equipamentos de escuta. Os dois passam a falar de dinheiro.

Na combinação dos valores, Law usa a palavra “aluguel” como sinônimo de R\$ 1 milhão:

- Um “aluguel” e meio.

-Um “aluguel” e meio.

-Tá.

-Tá?

-Um “aluguel”...um milhão e meio?

-É.

Texto em *off* do repórter: Law propõe o parcelamento da propina:

- Eu queria fazer assim: um agora, mais 30, 60, 90 e 120. Pode ser? Quatro vezes. Me ajuda. Vamos dividir isso em cinco partes. Isso dá uns trezentos e poucos mil por parte.

- A primeira você dá quando?

- Segunda ou terça.

Texto em *off* do repórter: No quarto ao lado, câmeras e microfones escondidos registram a conversa. Antes de fechar o negócio, Law diz o que está comprando.

“No relatório o senhor tem que realmente, aí nesse caso, me isentar, me proteger, não é mesmo?”

Texto em *off* do repórter: O deputado finge que aceita. Eles combinam pagamento em dólar e se despedem com um aperto de mãos.

Passagem do repórter: As negociações passaram então a ser acompanhadas pelo serviço de inteligência da Polícia Federal, em Brasília, e pela Procuradoria da República, aqui em São Paulo. Com base nas imagens gravadas, um juiz criminal determinou a prisão preventiva de Law Kin Chong e do advogado dele pelo crime de corrupção ativa. A Justiça também de sinal verde para que a Polícia Federal monitorasse o último passo da negociata: a entrega da primeira parcela da propina.

Texto em *off* do repórter: Hoje, três horas da tarde. O advogado de Law vai ao encontro do deputado no escritório político dele. Policiais federais acompanham de longe. Assim que o advogado entrega o dinheiro, os policiais correm para prendê-lo. Em cima da mesa, parte da propina: US\$ 75 mil - mais de R\$ 200mil.

Sonora deputado Luiz Antonio de Medeiros: “Isso é dinheiro da pirataria, do contrabando, da falsificação. Isso é dinheiro da sonegação. Esse é o dinheiro que falta pra saúde, pra educação, aí está, na corrupção”.

Texto em *off* do repórter: Outra equipe de policiais procura Law em casa. Mas é num dos prédios dele, no centro da cidade, que Law Kin Chong finalmente é preso.

Sonora do procurador da República Pedro Barbosa: “Tenho certeza de que houve realmente uma vitória muito grande das autoridades sérias deste país”.

Repórter em *off*: “Por que o senhor corrompeu o deputado Luiz Antonio de Medeiros? O que o senhor tem a dizer seu Law?”

Sonora Law Kin Chong: “Eu não corrompi ninguém não”.

Repórter em *off*: “O senhor é acusado também de ser o maior contrabandista do Brasil”.

Reportagem 2: “Rebelião na Casa de Custódia do Rio termina e deixa 31 mortos”

William Bonner: A polícia do Rio abriu inquérito para investigar as causas da rebelião que terminou com 31 mortos. Hoje parentes de presos provocaram mais tumulto perto da cadeia.

Texto em *off* do repórter: Depois de 62 horas, os presos entregaram as armas e libertaram os reféns. O fim da rebelião foi comemorado com palmas e orações. Durante toda a madrugada, os mortos foram retirados da cadeia. O governo do estado informou que foram encontrados 30 corpos de presos. Este deputado (GC: Geraldo Moreira, da Comissão de Direitos Humanos da Alerj), que teve acesso às celas, ficou impressionado.

Sonora deputado Geraldo Moreira: “Havia pessoas mutiladas. Os feridos, alguns estavam completamente queimados, com o rosto todo deformado”.

Texto em *off* do repórter: Defensores públicos e grupos de defesa dos direitos humanos foram impedidos de acompanhar a vistoria. O motim começou no sábado, depois da fuga de 14 presos. Eles tiveram ajuda de um bando armado, que jogou explosivos no portão. Os rebelados fizeram 26 reféns e mataram um agente penitenciário. Hoje de manhã, parentes dos presos invadiram uma escola pública. À tarde, ameaçaram fechar o trânsito. A polícia chegou a fazer disparos para acabar com o protesto.

Passagem repórter: Durante todo o dia, parentes dos presos estiveram nas unidades do Instituto Médico Legal, à procura de notícias. Eles disseram que os presos já tinham avisado a direção da Casa de Custódia sobre a possibilidade de uma rebelião.

Texto em *off* do repórter: Eles estariam com medo de uma briga entre os bandidos de quadrilhas rivais.

Mulher – Parente de um preso: “Assim que eles entraram, já começaram a receber ameaças. Receberam bilhetinhos. Eles disseram ao diretor que estavam sendo ameaçados, mas o diretor não se pronunciou. Aí teve a rebelião”.

Texto em *off* do repórter: A Secretaria de Administração Penitenciária disse desconhecer a informação dos detentos e confirmou que a rebelião só terminou depois que um pastor evangélico assumiu as negociações.

Sonora do secretário da administração penitenciária, Austério Pereira dos Santos: “Foi um pleito dos presos, mas foi a última instância que a secretaria utilizou, porque, se não houvesse sucesso, a PM iria entrar, o que seria lamentável, porque nós teríamos aí um número maior de vítimas”.

Reportagem 3: “Parreira comanda o último treino da seleção brasileira, uma festa para 30 mil pessoas”

William Bonner: O técnico Parreira comandou hoje o último treino da seleção brasileira antes da partida contra a Argentina: uma festa para 30 mil pessoas.

Texto em *off* do repórter: Brilho nos olhos. Fãs em dia de show. Qualquer time que vai treinar e encontra uma torcida assim.

Sonora Roberto Carlos – lateral: Entra no clima. A partir do momento que você aterrissa, que você chega na cidade, você já entra no clima das eliminatórias.

Texto em *off* do repórter: Entre time e torcida: identificação.

Passagem repórter: Dos 22 jogadores, seis jogam ou jogaram em clubes mineiros, sem falar em Roque Júnior, que nasceu em Sapucaí, no interior do Estado.

Texto em *off* do repórter: Dez anos depois de se despedir do Cruzeiro, onde se revelou aos 16 anos, Ronaldo está de volta ao Mineirão.

Sonora Ronaldo – atacante: Eu quero chegar no Mineirão, arrebentar e dedicar a essa torcida que durante muito tempo esteve comigo.

Texto em *off* do repórter: Ronaldo, aliás, é um dos preferidos. Tem o craque do Cruzeiro.

Torcida: Alex, Alex, Alex!!!

Texto em *off* do repórter: Tem lateral matando saudade.

Torcida: Belletti, Belletti, Belletti!!!

Sonora Belletti – lateral: Como eu joguei nos dois clubes daqui, no Cruzeiro e Atlético, eu já disse que depois que parar eu vou morar aqui.

Texto em *off* do repórter: Tem o dono da camisa 1, um ex-cruzeirense.

Torcida: Dida, Dida, Dida!!!

Texto em *off* do repórter: O sexto e último treino antes de enfrentar a Argentina não foi um ensaio para o jogo, foi um ensaio para a festa. Brincaram de comemorar em campo, testaram as vozes que farão tremer o Mineirão. Os que já passaram por aqui sabem o que é isso. Os que não conhecem é só se ligar no refrão.

Torcida: Oh, Minas Gerais, quem te conhece não te esquece jamais, oh, Minas Gerais.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)