

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Comunicação

**O *JORNAL NACIONAL* NA *TEVÊ* E NA *WEB*:
um estudo sobre a remediação das narrativas jornalísticas**

Gustavo Abreu Dutra

Belo Horizonte
2009

Livros Grátis

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

Milhares de livros grátis para download.

Gustavo Abreu Dutra

**O *JORNAL NACIONAL* NA TEVÊ E NA WEB:
um estudo sobre a remediação das narrativas jornalísticas**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientador: Dr. Márcio de Vasconcellos Serelle

**Belo Horizonte
2009**

Gustavo Abreu Dutra
O JORNAL NACIONAL NA TEVÊ E NA WEB:
um estudo sobre a remediação das narrativas jornalísticas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Dr. Márcio de Vasconcellos Serelle (Orientador) – PUC Minas

Dra. Teresinha Cruz Pires – PUC Minas

Dr. Fernando Resende – UFF

Belo Horizonte, 04 de março de 2009.

A minha família,
pelo grande incentivo.

Agradecimentos:

Ao Serelle, que abraçou este estudo mesmo antes de ser meu orientador; pela dedicação irrestrita e competência exemplar;

À minha primeira orientadora, professora doutora Terezinha Cruz Pires, pelo incentivo e pelos caminhos apontados nos primeiros passos dessa dissertação;

Ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Minas, por acolher o projeto de pesquisa;

Ao coordenador do Programa, professor doutor Júlio Pinto, pelo apoio e confiança na realização do ECOMIG, Encontro dos Programas de Pós-Graduação de Minas Gerais;

Ao professor doutor Fernando Resende, pela participação na banca do exame de qualificação e todas as contribuições;

A todos os professores que de alguma forma colaboraram para o desenvolvimento do estudo;

Aos meus colegas mestrandos, em especial a Ellen, Nívea, Leobaldo, Natália e Livia pela troca de idéias e amizade.

“As imagens (como toda mediação) tendem a obstruir o caminho em direção àquilo que é mediado por elas. E com isso, seu posicionamento ontológico vira de ponta-cabeça: de placas indicativas elas se tornam obstáculos.”

Vilém Flusser

RESUMO

Refletindo sobre os elementos configuradores da narrativa e os modos de engajamento que emergem em cada um dos meios, este estudo propõe investigar, no contexto da midiaticização, a remediação do *Jornal Nacional*, da TV Globo, em suas edições televisiva e da *web*. O primeiro passo é dado na caracterização da narrativa jornalística na cultura das mídias, de maneira a compreendê-la para além da unidade de reportagem, para, só então, tomá-la conceitualmente em uma narrativa-moldura e micronarrativas, buscando-se, com isso, ferramentas metodológicas para apontar e descrever criticamente os recursos narrativos (cenário, apresentadores, escrita hipertextual, seqüência de reportagens etc.) mobilizados pelo noticiário. No cotejamento entre a narrativa-moldura e as micronarrativas da tevê e da *web*, é discutida a organização que caracteriza os modos de narrar e o fluxo das narrativas, em suas variadas modalidades espaço-temporais. Com ênfase nos enunciatários, são traçados, então, os leitores-modelos que norteiam cada uma das mediações. Assim, ao identificar e investigar as marcas de remediação, a partir das técnicas, formas e significações sociais particulares a televisão e a *web*, é problematizado as interações que delimitam a apropriação das narrativas jornalísticas nos dois meios.

Palavras-chave: telejornalismo, narrativa, remediação, jornalismo online

ABSTRACT

Reflecting about the elements configured in the narrative and modes of engagement that emerge in each media, this study proposes investigate in the context of mediatisation, the remediation of the *Jornal Nacional*, Globo TV, in its television and Web editions. The first step is given in the characterization of narrative journalism in the media culture, in order to understand it beyond the unit of the report itself, only then, take it conceptually into a narrative frame and micronarratives, looking up, with this, tools to pinpoint and describe the narrative resources (scenario, presenters, writing spaces, sequence of reports etc.). mobilized by the news. In compare- the frame narrative between and micronarratives of TV and web, it discussed the organization that characterizes the modes of narrating and flow of the narrative in its various space-time arrangements. With emphasis on enunciate are outlined, then, the reader-models that guide each of the mediations. Thus, by identifying and investigating the marks of remediation, from technical, social forms and meanings private television and web, is problematised the interactions that define the journalism narrative in both medias.

Key-words: Telejournalism, narrative, remediation, web journalism

LISTA DE FIGURAS:

FIGURA 1: Vinheta de abertura “simplificada”	55
FIGURA 2: Vinheta de abertura “mixada”	55
FIGURA 3: Ronaldo, o fenômeno, em entrevista sobre programa com travestis.....	59
FIGURA 4: Gustavo Kuerten no cenário do JN.....	60
FIGURA 5: Candidatos à presidência da República dão entrevista ao JN.....	60
FIGURA 6: Conflitos registrados no dia do trabalhador na Alemanha e na Turquia...	62
FIGURA 7: Reportagem sobre encontro de observadores de aves.....	63
FIGURA 8: Passagem do repórter / Entrevistado e legislação de trânsito.....	63
FIGURA 9: Conselheira tutelar é entrevistada na porta da casa dos Nardoni.....	63
FIGURA 10: Plano Aberto.....	64
FIGURA 11: Plano fechado.....	64
FIGURA 12: Legenda, chamada de bloco e ficha técnica.....	65
FIGURA 13: Animação.....	65
FIGURA 14: Chroma-key.....	66
FIGURA 15: Cenário virtual.....	66
FIGURA 16: Divisão da tela.....	66
FIGURA 17: JN noticia sua nova página na internet.....	81
FIGURA 18: Interface como metáfora.....	91
FIGURA 19: Primeira geração do site do JN.....	93
FIGURA 20: Segunda geração do site do JN.....	94
FIGURA 21: Sala de bate-papo disponibilizada eventualmente na página do JN.....	95
FIGURA 22: Terceira geração do site do JN.....	96
FIGURA 23: Geração atual do site do JN: interface idêntica ao do Portal G1.....	97
FIGURA 24: Portal G1: interface que inspirou a versão atual da página do JN.....	98
FIGURA 25: Última edição: página organiza por dia as micronarrativas do JN.....	101
FIGURA 26: Site do JN e o portal G1 na cobertura das Eleições 2008.....	107
FIGURA 27: Links para compartilhar micronarrativas do JN.....	115
FIGURA 28: Blogs do JN: futebol e eleição presidencial.....	116
FIGURA 29: Apresentadora-personagem no Dia Internacional da Mulher.....	117
FIGURA 30: <i>Hypermediacy</i> de uso restrito.....	123

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. NARRATIVA E REMEDIAÇÃO NA CULTURA DAS MÍDIAS.....	16
1.1 Do rastro à objetividade: a emergência da narrativa jornalística.....	26
1.2 A narrativa-moldura telejornalística: tempo, espaço e engajamento.....	33
2. DO MUNDO À TEVÊ: A NARRATIVA DO JORNAL NACIONAL.....	47
2.1 No ar: 40 anos de história	47
2.2 A TV que narra: as especificidades da tela no <i>JN</i>	51
2.3 Ao vivo: a narrativa “presentificada” do <i>JN</i>	66
2.4 A tela e você: o engajamento televisivo	77
3. DO <i>JN</i> AO <i>JN</i>: A NARRATIVA EM FLUXO.....	86
3.1 Interface: a moldura do <i>JN</i> em <i>nós</i>	86
3.2 Temporalidade: a notícia em banco de dados.....	102
3.3 Hipertexto: a interatividade “possível” ao <i>Jornal Nacional</i>	108
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	120
REFERÊNCIAS.....	125

INTRODUÇÃO

Assim como não podemos nos livrar da realidade, também estamos presos às (re)mediações. A afirmativa verte dos laços que mantemos com a mídia e das relações que os próprios meios constroem ao redor de si próprios. No Brasil, é tributada à tevê a delimitação do espaço público (BUCCI, 1996), razão suficiente para que se possa considerar os telejornais um retrato atual do país ou, ao menos, aquilo que a mídia reconhece como tal. O *Jornal Nacional (JN)*, da TV Globo, é o principal exemplar do gênero na televisão brasileira, não só por ser o mais assistido, mas porque é reconhecidamente o mais influente. O *JN*, contudo, não articula mais suas mediações apenas pela tevê, pois passou a ser mediado também, assim como outros produtos jornalísticos, pela internet. Com isso, suas narrativas do “real” tiveram suas fronteiras espaço-temporais expandidas, o que nos leva, ao longo desta dissertação, a apresentar algumas questões.

Nossa intenção é dar continuidade aos debates que já se fazem presentes na área. Nesse sentido, não há como afastar este estudo de pelo menos três grandes motivações: o apreço pelo debate de idéias acerca das tensões que a internet tem promovido, em algum grau, nos meios de comunicação mais tradicionais; a importância que a televisão possui no Brasil como meio de informação e entretenimento; e, não obstante, a relevância que a discussão sobre mídia traz à sociedade em face da vertiginosa escalada das imagens técnicas. Reunindo esses três propósitos, estão dispostas nas próximas páginas questões sobre o remediação das narrativas do *Jornal Nacional*.

Incorporada às instituições e à experiência dos indivíduos, a mídia se materializa em uma vasta gama de aparatos tecnológicos de informação, entretenimento e publicidade. A centralidade dos meios nas dinâmicas sociais não parece ser provisória e tampouco se mostra reversível ou sustentada exclusivamente no aprimoramento tecnológico dos meios. Conforme Barbero (2006) reconhece, ao traçar o caminho dos meios às mediações, a importância estratégica da mídia está em sua articulação com as práticas sociais. As mídias se multiplicam e constantemente inauguram novos espaços, apresentam lugares antes distantes ou inatingíveis, de essência virtual, mas nos quais não deixamos de nos ver imersos. São interações midiáticas que, em grande parte do tempo, ocorrem para muitos de nós sem qualquer estranhamento. Dessa maneira:

(...) não se trata mais aqui da supremacia de um meio de informação sobre a imprensa, o rádio ou o cinema, é a casa que se transforma em uma “casa de imprensa”, uma arquitetura em que a dimensão-informação se acumula e se comprime, em concorrência direta com as dimensões do espaço das atividades diárias. (VIRILIO, 1993, p.69)

Integrada às dinâmicas sociais, a mídia instaura novas temporalidades, não mais aquelas apreendidas pela intermitência da luz natural (dia e noite), ou pelo acender e apagar das lâmpadas. De acordo com Virilio (1993), por um “presente permanente” estabelecido na incontinência do tempo, o que se tem hoje é a sensação de ubiqüidade gerada pelas transferências e transmissões instantâneas. É assim, nesse novo contexto e temporalidade compartilhados pelo poder das representações, que podemos entrever o *bios* midiático (SODRÉ, 2002), um estado em que as percepções, significações e representações da vida social são afetadas por uma nova ordem, de forma que os novos modos de vida do ser humano são construídos perante tecnologias totalizantes.

Logo, a midiatização se instala no ritmo da evolução dos processos midiáticos sobre as mais diversas interações e experiências de vida; cenário em que se pode apontar a remediação (BOLTER e GRUSIN, 2000) como um de seus pontos de articulação. Entendida, grosso modo, como a remodelação e rivalização (na aproximação de qualidades) de um meio em relação a outro, “remediar” não é uma novidade trazida pela digitalização de textos e imagens e não se resume à postura mimética de uma mídia em relação a outras. Mesmo estando há muito tempo inscrita na história da comunicação, a prática é, contudo, mais facilmente notada na contemporaneidade, a cada nova tecnologia desenvolvida para mediar as narrativas, entendidas como o lugar da representação de um acontecimento, ou uma série deles, reais ou fictícios, por meio da linguagem.

As narrativas, sejam elas de que natureza forem, são de fato intercambiáveis entre os meios. Como reconhecem Reis e Lopes (2002), é possível que a narrativa se concretize em suportes expressivos diversos (verbal, imagético e icônico), passando por modalidades mistas verbo-icônicas (como o cinema, a narrativa literária e a própria televisão) e sob formas quase infinitas. Não é difícil constatar que:

(...) a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa a própria história da humanidade; não há, não há em parte alguma povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas, e freqüentemente estas narrativas são apreciadas em comum por homens de cultura diferente, e mesmo oposta: a narrativa ridiculariza a boa e má literatura: internacional, trans-histórica, transcultural, a narrativa está aí, como a vida. (BARTHES, p.18, 1971)

É ao narrar ou narrativizar, como discutiremos logo no primeiro capítulo da dissertação, que os meios mimetizam e se inserem nas dinâmicas sociais, forjam contextos que acabam por nortear nossos questionamentos ao longo do estudo. Razão essa para apresentarmos a narrativa como uma espécie de sintoma gnomônico, lugar privilegiado para pesquisar a relação entre as mídias e entre elas e o entorno. E foi no jornalismo, em sua potência de construir narrativas atreladas aos referentes, que pinçamos o *Jornal Nacional* como objeto para o estudo.

A veiculação em meios diferentes não se resume, vale sublinhar, à inauguração de um novo *medium* para o noticiário. Diz respeito, também, à renovação do contexto comunicativo que o cerca e da postura cultural tomada em seu entorno. Razão esta para que o estudo da remediação do telejornal implique no reconhecimento da hibridação da mediação com a realidade que, apreendida a partir da constituição do *ethos* midiaticizado (SODRÉ, 2002), instiga olhares inquiridores sobre o jornal em sua versão televisiva e *online*.

Ao se compreender a remediação como um fluxo de formas e práticas sociais, como também querem Bolter e Grusin (2000), é como se reconhecêssemos os meios como um palimpsesto, pelo qual o *Jornal Nacional* retoma e renova narrativas em curso. Assim, portanto, reconhecemos que a internet e a televisão disputam, por ainda não terem atingido a convergência desejada para a sinergia das funcionalidades de cada uma delas, não a supremacia de uma sobre a outra, mas o *locus* central das interações midiáticas nas dinâmicas sociais. Sendo que, cada meio, com suas características particulares e em contextos diferentes, mostra-se mais ou menos efetivo na estruturação de experiências.

Depois que, em 2001, passou a ser mediado também pela internet, o *JN* possibilita outros modos de a audiência ver e interagir com as notícias. Na *web*, o jornal deixa de compor apenas o fluxo das narrativas televisivas, conforme define Williams (1990), para se estabelecer também com uma “escrita” que convoca o usuário a fazer escolhas e a interferir na mediação. O novo lugar dado aos enunciados do telejornal mantém, entretanto, semelhanças com o construído na tevê, pelo menos nos contratos do “discurso jornalístico” já negociados em seu desenvolvimento histórico. A mediação centralizada e o contrato do “fazer saber” são alguns deles, já que a notícia e seu processo de seleção e divulgação ainda podem ser tomados como pontos de referência entre as edições do noticiário nas duas mídias, compondo, de certa maneira, grande importância para as mediações.

Ao espelhar as conversações de um cenário midiático mais amplo, o processo de remediação do *JN* se assemelha empiricamente ao caso dos jornais impressos que também foram levados para a internet e lá adaptaram e desenvolveram novos formatos culturais. Não é

por menos que, ao longo do estudo, buscamos estabelecer algumas comparações entre o telejornal e o noticiário impresso, ou entre o noticiário televisivo e o radiofônico.

De qualquer maneira, ao se buscar compreender a remediação das narrativas do *JN*, em seu fluxo entre a tevê e a internet, se faz necessário estabelecer uma postura metodológica mais assertiva. Motivo esse que nos levou a nos aproximarmos de noções e conceitos sobre a narrativa há bastante tempo trabalhados pela Teoria Literária. Nesse intuito, partimos do que pontua Tzvetan Todorov (2008), ao reconhecer e retomar E. Benveniste. Para Todorov, em nível mais geral, uma obra narrativa tem, ao mesmo tempo, dois aspectos: é uma *história* e um *discurso*.

Ela é história, no sentido em que evoca uma certa realidade, acontecimentos que teriam ocorrido, personagens que, deste ponto de vista, se confundem com os da vida real. Esta mesma história poderia ter-nos sido relatada por outros meios; por um filme, por exemplo; ou poder-se-ia tê-la ouvido pela narrativa oral de uma testemunha, sem que fosse expressa em um livro. Mas a obra é, ao mesmo tempo, discurso: existe um narrador que relata a história; há diante dele um leitor que a recebe. Neste nível, não são os acontecimentos relatados que contam, mas a maneira pela qual o narrador nos fez conhecê-los. (TODOROV, 2008, p 220-221)

Em relação ao narrador, não o restringimos conceitualmente apenas a uma figura discursiva de aspecto antropomórfico (no caso do *JN* na tevê, portanto, não estamos falando apenas dos apresentadores e dos demais profissionais envolvidos na produção do telejornal), tratamos sim de uma instância, um conjunto de aspectos significantes da mídia, que engloba desde os cenários até o tom de voz dos apresentadores. No caso da *web*, pensamos principalmente na *interface*, na escrita que rearranja as notícias exibidas na televisão sob novos aspectos e possibilidades.

Propomos também, por entender o ato de “narrar” para além das unidades de reportagem e da notícia, em uma aproximação metodológica da narrativa do *JN* considerando o que propõe os estudos literários em relação à interpretação de uma obra em suas unidades encaixantes, de uma certa *narrativa-moldura* que organiza o olhar do leitor sobre as *micronarrativas*. Sendo que, por se supor que a remediação afeta principalmente a organização das micronarrativas, centramos esforços, no cotejamento entre a edição televisiva e online do *JN*, e nos aspectos temporais e espaciais que caracterizam a *narrativa-moldura* de cada meio, tal como no engajamento (na interpretação do enunciatário) que vem à tona em cada uma das situações comunicativas.

No primeiro capítulo pretendemos apresentar o *Jornal Nacional* como uma das incontáveis narrativas que nos cercam, como um dos produtos articulados no processo de

mediatização contemporâneo. Caberá a nós, então, perguntar e buscar responder: como se dá a emergência da narrativa jornalística? De que forma elas se relacionam com o real? Neste ponto, o debate sobre remediação coloca em evidência a dupla lógica (de transparência e opacidade) que a cultura ocidental cristalizou na relação entre as pessoas e a mídia, no embate entre a representação e a apresentação do real. Nessa parte inicial da dissertação será, portanto, o momento para colocar em questão o valor que o ato narrativo consubstancia hoje. A partir da leitura de Benjamin (1994), sobre a maneira que a troca de experiência pela narrativa passou a ocupar um lugar de exceção, com a desvalorização do rastro que contextualiza o presente, trataremos, principalmente, da emergência da narrativa jornalística – de sua forte relação com o efeito de real e a verossimilhança, na vertigem entre os gêneros factuais e ficcionais passíveis de serem reconhecidos no desenvolvimento da televisão.

No primeiro capítulo, fazemos também o movimento metodológico de maior fôlego para elaborar as ferramentas, já brevemente apresentadas, que nos permitirão analisar a remediação das narrativas. Para isso, é feita a retomada do conceito de *narrativa-moldura*, a partir da Teoria Literária, e é discutida a pertinência em se olhar para o *JN* como uma unidade de sentido capaz de organizar o conjunto de vozes que, ainda que contraditórias, alicerçam a noção de que o telejornal é uma narrativa tão complexa como a realidade que nos cerca.

Tendo feita a caracterização inicial da narrativa do telejornal no primeiro capítulo, no segundo buscar-se-á aprofundar a análise dos elementos que configuram a narrativa na tevê a partir dos aspectos espaciais e temporais eleitos no traçado metodológico. Para isso, iremos fazer uso do *corpus* de análise, compreendido pelas edições do *Jornal Nacional* selecionadas entre os dias primeiro e 31 de maio de 2008. O *corpus* compreende um período em que todas as edições (fatiadas em suas micronarrativas) estão disponíveis na internet. A seleção do *corpus* levou em consideração o aspecto qualitativo das análises da pesquisa, de maneira que foi escolhido o mês onde se iniciaram as primeiras aproximações analíticas. Vale registrar, porém, que o telejornal foi acompanhado de maneira quase ininterrupta durante os dois anos em que a pesquisa foi construída, razão essa para que em alguns momentos busquemos também exemplificar aspectos relevantes ao estudo em dias de exibição do noticiário que não se encontram no período recortado para a maior parte do cotejamento.

O segundo capítulo foi subdividido em quatro partes. Na primeira, apresentamos um breve histórico do *JN*, para que se possa vislumbrar o desenvolvimento histórico de sua narrativa, dos processos e modos de produção do telejornal, assim como do lugar que ele passou a ocupar no contexto atual das mediações. Na parte seguinte, será analisada a relação dos elementos audiovisuais do noticiário e as maneiras como eles modulam a narrativa.

Extraindo exemplos do nosso *corpus*, buscamos interpretar as engrenagens narrativas para, a seguir, nos determos à temporalidade do telejornal. Mesmo o *JN* sendo na tevê o resultado de uma sucessão de enunciados construídos sobre ações pretéritas, tentamos apontar as maneiras pelas quais se dão a presentificação das narrativas.

Antes de concluir o segundo capítulo, buscamos caracterizar o engajamento e o “telespectador modelo” proposto na tevê. Para isso, os primeiros passos foram dados na análise da relação entre os telespectadores e o meio. É com esse objetivo que propusemos partir daquilo que Aumont (1993) denomina de “moldura-limite” – da fronteira que estabelece o limite entre o espaço do espectador e o da imagem. No final, enfatizamos a construção de um “estar juntos” instaurado no momento em que o indivíduo se coloca diante de um televisor ligado; do lugar da família como unidade básica de audiência.

No terceiro capítulo, então, é a vez de analisar o engajamento proposto pelo site do telejornal e caracterizar os elementos estruturantes da narrativa hipertextual. Nesta parte do estudo, analisamos elementos similares aos da tevê, para que pudéssemos entender, no contexto das mediações, o fluxo das narrativas do *Jornal Nacional* em seu empreendimento de narrar os acontecimentos. Como no caso da *web* as narrativas se fazem pela participação dos internautas, uma vez que são eles os responsáveis por atualizá-las, logo após estudar os arranjos espaciais na interface do *site*, buscamos entender de que maneira se estabeleciam as temporalidades da narrativa do *JN* em seu acesso pelas redes telemáticas.

Antes de chegar às considerações finais, foi preciso colocar em questão o conceito de *interação* e delimitar uma noção que pudesse nos aproximar do enunciatário do *JN* na internet em relação ao da tevê, buscando superar comparações de visada apenas tecnológica entre o computador e a televisão.

1 NARRATIVA E REMEDIAÇÃO NA CULTURA DAS MÍDIAS

À escalada, seguem reportagens editadas – intercaladas invariavelmente por pequenos textos, falas e imagens – que, somadas aos intervalos comerciais e às intervenções “ao vivo” de repórteres, estruturam o telejornal, uma das incontáveis narrativas que nos cercam e nos tomam no mundo. A essa produção jornalística materializada no vídeo, adicionam-se também aquelas criadas no rádio ou pelas lentes do cinema e da fotografia; as escritas em livros, revistas e jornais; além das construídas por jogos eletrônicos e as organizadas pelas combinações hipermediáticas infundáveis da internet. Em todas essas mídias, mas não apenas nelas, as narrativas permeiam nosso tempo, naturalizam-se nas interações sociais. É como se estivéssemos em um mundo constantemente organizado em narrativas, transmitido por nós e até nós por mediações técnicas. Nesse horizonte, emoldurado pela midiatização, o *Jornal Nacional (JN)* apresenta-se como uma narrativa da cultura das mídias.

O telejornal mais paradigmático da televisão brasileira é apresentado como uma caixa de ressonância em que as narrativas se desenvolvem diariamente, mas que, nem por isso, limita-se apenas a selecionar e fazer saber o que de mais importante acontece no mundo. Rico em referências para o imaginário de milhões de telespectadores brasileiros, na tevê e, mais recentemente, na *web*, o jornal modula e é modulado por arranjos complexos. Nas relações entre mídias, emergem perguntas, dentre elas: como se estabelece, na perspectiva da narratividade, a remediação do *JN*? E como o (tele)jornal ganha na *web* um novo *locus* de enunciação?

Para buscar respostas, o primeiro passo é entender que a remediação do *JN* pode ser analisada a partir das enunciações, que envolvem textos verbais e imagéticos relacionados, ao mesmo tempo, àquilo que Vilém Flusser (2007) chama de pensamento em linha (causal e histórico) e pensamento em superfície (circular e mágico)¹. Assim, apesar de, como assinala Flusser, nos encontrarmos em um tempo pós-histórico, em que é sensível o poder representacional das imagens, ainda cabe à narrativa a qualidade de índice da compreensão e expressão dos sujeitos diante da realidade.

¹ De acordo com Flusser (2007), a imagem em sua dimensão de superfície (desde o tempo das pinturas rupestres) apresenta-se como mediação entre o homem e o mundo; mas a escrita sobrepujou esse caráter mágico das imagens ao permitir a construção da consciência histórica (transformando o tempo circular em linear). Com o advento da fotografia, porém, a imagem, cada vez mais “semelhante” ao mundo, escondeu as cadeias de significação criadas pela consciência histórica. Por isso, defende Flusser, entre a consciência histórica e a mágica, para decodificar as imagens técnicas é preciso rasgá-las, reconstruir os textos que as deram origem.

Dessa forma, mesmo entendendo-se que as imagens servem, também no caso do telejornalismo, a uma determinada sintaxe ordenadora, ao se analisar as narrativas é possível compreender, dentre outras questões, a maneira como o narrador – entendido como função simbólica complexa, que não está delimitada apenas à figura do repórter ou do apresentador – imprime sua força ilocutória. Como pontua Motta (2007), “o que” e “como” o narrador seleciona seu redor organiza e exprime seus anseios. Cria-se por esse caminho uma ponte entre a representação e o real, de tal maneira que se pode dizer que as:

(...) narrativas midiáticas não são apenas representações da realidade, mas uma forma de organizar nossas ações em função de estratégias culturais em contexto. As narrativas e narrações são dispositivos discursivos que utilizamos socialmente de acordo com nossas pretensões. (...) Jornalistas, diretores de TV e cinema, roteiristas e publicitários sabem que os homens e mulheres vivem narrativamente o seu mundo, constroem temporalmente suas experiências. Por isso, exploram com astúcia e profissionalismo o discurso narrativo para causar efeitos de sentido (MOTTA, 2007, p.144 -145)

Ao também reconhecer a continuidade entre a realidade e a narrativa, sem, contudo, tomá-las como algo único, David Carr (1998) assinala, de acordo com as proposições de Louis Mink, a fragilidade na idéia de que existiria uma cisão entre a história e a vida, ou seja, no sentido de que a história estivesse no mundo para ser contada, e a vida, vivida. Como aponta Carr: “algumas vezes nós devemos mudar a história para acomodar os eventos; outras vezes nós mudamos os eventos, representando, para acomodar a história”² (CARR, 1998, tradução nossa). Tem-se daí uma comutação de formas entre a vida e as narrativas; vive-se ao contar e ouvir histórias, da mesma forma que se dá sentido à vida pelas narrativas. Por criar significados, portanto, narrar não significa simplesmente organizar os eventos aos quais a narrativa se relaciona, mas *redescrever* o mundo, descrever a realidade “como se” ela fosse presumível, o que, como se sabe, ela não é.

O embaçamento das fronteiras entre as narrativas e o real fica ainda mais acentuado com a midiaticização, uma vez que pela multiplicação das máquinas narrativas, produtoras de imagens técnicas, a informação mediada parece suplantar a realidade imediata. Um dos sintomas dessa contaminação está na hibridação crescente das experiências articuladas pela mídia e fora dela. Exemplo estaria até mesmo na forma do dia e a noite se alternarem diante dos nossos sentidos. Conforme Virilio (1993), a passagem social do tempo foi alterada com o desenvolvimento tecnológico: “ao dia solar da astronomia, ao dia incerto da luz de velas e à

² Sometimes we must change the story to accommodate the events; sometimes we change the events, by acting, to accommodate the story.

iluminação elétrica acrescenta-se agora *um falso-dia eletrônico*, cujo calendário é composto por “comutações” de informações sem qualquer relação com o tempo real” (VIRILIO, 1993, p.10).

O fenômeno, como observa Braga (2007), pode ser notado no momento em que a lógica midiática passa a reger outras lógicas, de maneira tal que a mídia serve de referência às demais. Ou ainda, como pontua Sodré (2002), ao definir um novo *ethos*, quando o homem ganha mais um *bios* – o quarto, a partir da classificação de Aristóteles (*apud Sodré*)³ –, é o momento em que a mídia perfaz um novo plano de existência para que possamos viver e comunicar em uma determinada cultura.

Um dos motivos para a falta de maior nitidez entre o real e aquilo que se coloca em seu lugar está, portanto, no efeito de vertigem provocado pela profusão das narrativas e na intensa “refragmentação” do mundo. Pela profusão, as narrativas midiáticas estão disponíveis em lugares e momentos onde e quando poucas vezes estiveram, é como se elas constituíssem um *continuum* que nos acompanha no dia-a-dia. Não há quem transite em uma cidade e não se depare com uma propaganda, ou uma pessoa que ligue a televisão e o rádio e não ouça a música mais tocada do momento. Não se trata apenas de publicidade, mostra-se de tudo: cotação de moedas estrangeiras, previsão do tempo, as últimas notícias, enfim informações que se sucedem a cada nova fração de tempo.

As narrativas são também retomadas e reorganizadas repetidas vezes, por adaptações ou remediações. São histórias que se sucedem e fazem sucessivas remissões às anteriores, como as histórias em quadrinhos que inspiram filmes e depois fomentam parques de diversão que, ao fazer a roda capitalista girar, transformam-se em temas de embalagem para *fast food*. Há também os canais de televisão que remedeiam o cinema, arte que por sua vez é abastecida por atores formados nos palcos do teatro.

Tudo isso ocorre com mais intensidade quando os meios ganham flexibilidade⁴ incomparável para tecer o conteúdo simbólico que nos cerca, conquistam maleabilidade inédita no intento de representar o mundo. Como pontua Castells (2006), a diversidade de expressões culturais passíveis de serem incluídas hoje em um meio é tamanha que, ao contrário da experiência histórica anterior, o sistema de comunicação contemporâneo é capaz de gerar uma “virtualidade real”:

³ Aristóteles (*apud Sodré*) propõe três formas de vida (*bios*): a contemplativa, a política e a do corpo (do prazer).

⁴ Retomando a origem do termo *medium* na física, Ciro Marcondes Filho (2005) sublinha que a função do meio não é ser percebido, mas permitir a percepção e, por isso mesmo, o *medium* não tem forma, mas a potência de condensar formas impostas pelas mensagens. Porém a importância dos meios é inegável, porque segundo ele, “tudo o que se passa na comunicação (...) são formas que se constituem com base num suporte (de um *medium*)” (MARCONDES FILHO, 2005, p.9).

um sistema em que a própria realidade (ou seja, a experiência simbólica/ material das pessoas) é inteiramente captada, totalmente imersa em uma composição de imagens virtuais no mundo do faz-de-conta, no qual as aparências não apenas se encontram na tela comunicadora da experiência, mas também se transformam na experiência. (CASTELLS, 2006, p.459)

E, por se proliferarem tanto e tão rapidamente, é notável o quanto as objetivações são centradas nos receptores. Elas são também produzidas para uma leitura descontextualizada, privilegiam associações indiciais. Para serem consumidas de imediato, as significações são construídas por imagens que evocam umas às outras por associação, “combinam-se e reproduzem-se à maneira de um vírus, permeando e oferecendo novos repertórios culturais ou “vocabulários” (lineares e analógicos) para hábitos, percepções, sensações e práticas sociais” (SODRÉ, 2006, p.85).

O que aparece como novidade no meio de tantas atualizações pouco tem do caráter subversivo vanguardista. A inovação é antes um retoque no clichê, uma mistura entre o canônico e o inédito que, como escreve Lipovetsky (2007), ao tratar da cultura à moda mídia, está condicionada a hábitos e expectativas. Mesmo o novo precisa ser imediatamente legível e compreensível para a maioria do público. Como norma da indústria cultural, fica estabelecido que para a mensagem ser bem recebida “é preciso evitar o complexo, apresentar histórias e personagens imediatamente identificáveis, oferecer produtos de interpretação mínima”, razão essa para que se apresente a cultura de massa como uma cultura “inteiramente fabricada para o prazer imediato e a recreação de espírito, devendo-se sua sedução em parte à simplicidade que manifesta” (LIPOVETSKY, 2007, p.210).

Esse que também é um dos aspectos característicos da adaptação, segundo Linda Hutcheon (2006), está de acordo com a demanda dos novos meios por todo tipo de narrativa que proporcione “parte de seu prazer (...) pela repetição com variação, do conforto do ritual combinado com uma pitada picante de surpresa⁵” (HUTCHEON, 2006, tradução nossa). Narrativas que pulam de um meio para outro, de uma história recontada por diferentes pontos de vista, ou mesmo da notícia que é ficcionalizada, esses são alguns exemplos de adaptação em que o novo se sustenta no já conhecido. Em todos esses casos, experimentamos a adaptação, apresentada como tal, “como um palimpsesto pelo qual nossa lembrança de outros

⁵ Part of this pleasure (...) from repetition with variation, from the comfort of ritual combined with the piquancy of surprise.

trabalhos entra em ressonância por meio da repetição misturada à variação⁶” (HUTCHEON, 2006, tradução nossa).

De maneira similar à das narrativas, os próprios meios, ao se multiplicarem, são reconhecidos como aparatos tecnológicos de mediação numa densa rede de “doações e empréstimos” em que um meio busca aproximações de qualidade com outro(s), tensionando diferentes contextos econômicos e sociais. Conforme Bolter e Grusin (2000), no processo de remediação, uma mídia retoma e atualiza técnicas, formas e significações sociais de mídias anteriores. Partindo dessa constatação, a mídia não só é moldada conforme os enunciados, como se constrói como algo que remedeia, ou seja, a mídia se constitui, em alguma medida, a partir da remodelação e da rivalização com outras mídias. Os pesquisadores lembram que: “(...) os primeiros filmes foram chamados de *photoplays*, o que expressa sua remediação combinada; o termo *mise-en-scène* também foi emprestado da produção teatral para se referir ao controle do diretor sobre aspectos visuais do filme”⁷ (BOLTER E GRUSIN, 2000, tradução nossa), até os *softwares* emprestaram nomes de ferramentas e técnicas de atividades manuais, como os programas de computador para desenho, com suas “telas e pincéis virtuais”; ou os sites da internet, com a diagramação similar à já aplicada em jornais e revistas.

A remediação compreende a ressonância histórica de duas lógicas que a constituem, o *immediacy* e o *hypermediacy*. Com a primeira, tem-se o imperativo cultural de apagar os traços das trocas comunicativas, pela busca de uma mediação transparente que, de modo ilusório, faculta a proximidade com os objetos; enquanto que, com a segunda, contraditoriamente, deseja-se multiplicar e explicitar os artifícios responsáveis pela mediação, valorizando-se mais o processo e a performance que os objetos finalizados. Sob essa genealogia, a remediação pode ter dois sentidos: um tipicamente epistemológico e outro psicológico.

No sentido epistemológico, o *immediacy* é mesmo a transparência dos meios, a falta de mediação como representação; enquanto que a *hypermediacy* é a opacidade, baseia-se no fato de se saber que o conhecimento sobre o mundo vem através da mídia. No sentido psicológico, por outro lado, o *immediacy* nomeia a sensação que as pessoas sentem quando o *medium* desaparece e o *hypermediacy* denomina o conhecimento dos espectadores de que eles estão constantemente cientes de que a sensação do real se dá pela mediação. “A aparência de

⁶ (...) as palimpsests through our memory of other works that resonate through repetition with variation.

⁷ (...) early films were once called photoplays, which expresses this combined remediation; the term *mise-en-scène* was also borrowed from stage production to refer to the film director’s control of the visual appearance.

autenticidade da experiência é o que mantém unidas as lógicas de *immediacy* e *hypermediacy*⁸ (BOLTER E GRUSIN, 2000, tradução nossa). Daí, não se trata de uma contradição dizer que a tevê, durante um telejornal, ao dividir a tela entre o apresentador e um repórter ou mostrar uma câmera, ainda que enquadre duas janelas em uma única tela e desnude o aparato tecnológico de mediação, num movimento de *hypermediacy*, deixe de provocar a sensação de *immediacy* ao telespectador.

Para se compreender a influência da remediação sobre as narrativas que nos cercam, não se pode deixar de constatar que, de acordo com Bolter e Grusin (2000), as lógicas de *immediacy* e *hypermediacy* podem funcionar de forma explícita ou implícita e podem ser redefinidas de maneiras diferentes pela: remediação como mediação da mediação; a remediação como hibridação da mediação com a realidade; e a remediação como melhoria. A remediação como mediação da mediação pode ser entendida a partir do que defende Derrida (*apud* BOLTER e GRUSIN), ao dizer que toda interpretação é uma reinterpretação, no sentido de que toda mediação depende de outros atos de mediação para se constituir. Mesmo entendimento de Frederic Jameson, também citado pelos pesquisadores americanos, em que a arte é apropriada pelos sistemas de mídia, de maneira que seu significado passa a depender da relação entre uma mídia e a outra.

O entendimento da remediação como hibridação da realidade com a mediação baseia-se na postura cultural tomada no entorno das mídias. De tal forma que a fotografia e o cinema não são reais apenas por terem suportes tangíveis, como o filme fotográfico e as fotografias resultantes do processo de revelação, mas principalmente por movimentar significados como os de celebridade, indústria de entretenimento, além das técnicas de edição e montagem. Nas pinturas modernas, os artistas não pretendem trazer uma representação do mundo, mas situar o próprio quadro enquanto objeto desse mundo. A arte moderna atinge o *immediacy* não ao tentar dar transparência à mediação, mas negando a sua possibilidade. Portanto, é a relação que se tem com a mídia ou com uma obra de arte, o que se considera, neste caso, como remediação. Essa modalidade de remediação é particularmente relevante para as narrativas de um telejornal, uma vez que a ele caberia apresentar, se possível fosse, a realidade com o menor grau de intervenção dos meios.

Já a remediação como melhoria justifica a idéia de que um novo meio aparece para compensar alguma deficiência do antecessor, ainda que se perceba a deficiência somente quando o novo surja. A remediação como melhoria (pensemos em *remedy*, em inglês,

⁸ The appeal to authenticity of experience is what brings the logics of immediacy and hypermediacy together.

remediar, prover um remédio para, retificar) também pode ser tomada como efeito de mudanças sociais ou políticas, quando, por exemplo, sistemas de representação democráticos ou de deliberação ganham novos espaços na internet. Ainda que não se limite a isso, é uma das maneiras de se recortar a remediação do *JN* da tevê para a *web*. A remediação, nesse caso, é notada pela influência que as novas mídias exercem sobre as relações que mantemos com as pessoas e coisas ao nosso redor, quando, dentre outras situações, trocamos as salas de cinema pelos nossos lares equipados com sistemas de som e vídeo similares aos dos teatros. Ou, ainda, quando recorremos a uma nova mídia para ter acesso às narrativas de outro meio de comunicação.

A digitalização é uma operação tecnológica catalisadora para as remediações. Ao converter todas as representações em um código binário, ela transforma todo meio digital, como a *web*, em um *locus* de enunciação para infinitos tipos de narrativas. Da mesma forma que a tevê multiplicou os tempos e espaços para o “aproveitamento” de filmes do cinema (nas sessões criadas na grade de programação ou na casa de seus telespectadores), a internet, por se estruturar por uma língua reconhecida como esperanto das mídias, é capaz de se adaptar com facilidade às funcionalidades de outras mídias. Nessa migração digital, portanto, um signo visual não estaria confinado mais a um formato midiático único, mas seria intercambiável. O que caracteriza para Lev Manovich (2006)⁹ uma “revolução de veludo¹⁰”, ou seja, em virtude da “metamídia” da rede, materializada em expressões algorítmicas, ao computador é permitido simular a técnica, o método de visualização e a interação próprios de outros meios.

Se tamanha predileção pela plástica da “mixagem” aponta para a intensificação do número de produtos culturais adaptados de um meio para outro, ao visar o grande público (se não numeroso, mas extremamente diversificado), além de se reduzir a polissemia, privilegia-se também o tempo presente. A multiplicação de informações¹¹, ao exaltar a celeridade e o imediatismo, contrapõe o tempo da reflexão ao que se poderia chamar de “vertigem do rastro zero”; quando, apesar de se ter resposta para as mais diversas questões – sabe-se, por exemplo, os resultados dos jogos de qualquer campeonato em tempo real, o placar de uma

⁹ Disponível em: http://www.manovich.net/DOCS/motion_graphics_part1.doc. Acesso em 31 de janeiro de 2008.

¹⁰ *The Velvet Revolution* ou revolução de veludo, em tradução livre, é uma referência do pesquisador russo Lev Manovich à revolução checa de 1989 que derrubou pacificamente o regime comunista. O nome da revolução surgiu da influência de um grupo de rock’n’roll, chamado *Velvet Underground*.

¹¹ Para se entender o que está se chamando de informação, vamos recorrer a um conceito empregado por Luhmann (2005). Ele esclarece que “informações (...) são diferenças que fazem a diferença. O próprio conceito prevê assim uma seqüência de pelo menos dois acontecimentos dotados de efeitos de marcação. Mas aí a diferença que foi gerada como informação pode novamente ser uma diferença que faz diferença.” (LUHMANN, 2005, p.96)

votação no congresso do país vizinho, notícias dos últimos avanços da ciência –, pouco resta se não para a distração, o entretenimento.

A lógica da renovação acelerada é uma tônica da indústria cultural desde quando a comunicação de massa passou a concentrar grande parte da atenção do público. Trazendo números da produção audiovisual americana, Lipovetsky (2007) lembra que na década de 1950 um longa-metragem levava, em média, cinco anos para ser explorado nas salas de cinema. No final de 1980, cerca de um ano. Hoje, um filme que poderia rodar durante meia década nas salas de projeção, ao ser digitalizado, ganha a possibilidade de ser assistido em vários suportes e a qualquer tempo. Assim, mesmo longe da telona, o filme poderá continuar sendo visto por uma vasta audiência em tempos cada vez mais difusos e em contratos que não são estabelecidos pela compra de um bilhete ou pelo aluguel ou empréstimo de uma mídia (DVD, por exemplo), mas nas interações de fluxo fomentadas na internet¹².

Para Virilio (1993), a degradação do tempo provocada pela velocidade em que as informações se multiplicam levou à “crise de referências” (éticas e estéticas) dos dias atuais, uma vez que o desequilíbrio entre as informações diretas e indiretas (mediadas) privilegia as aparências em detrimento da “informação dos sentidos”. De acordo com essa avaliação, ao defender a retomada dos ideais humanistas frente aos novos espaços ocupados pela mídia, Olgária Matos (2006) argumenta ainda que o funcionamento da mídia é incompatível com os valores éticos. Para ela, com a midiaticização, a preocupação com a ética só insistiria em comparecer nas reflexões filosóficas, nas campanhas em prol do meio ambiente, em questões de bioética, mas, ainda sim, sem pressupor o aperfeiçoamento e a liberdade individual e coletiva.

No monopólio da informação midiaticizada ou das imagens técnicas sobre o pensamento conceitual, o importante, conforme Matos, é a celebração da eficácia e do sucesso. A sociedade ocidental “pós-moralista”, segundo ela, ultrapassa qualquer escândalo, porque, na sociedade do espetáculo, a visibilidade é absoluta e tudo já é obsceno. Em prol da “ideologia da facilidade”, o escândalo é substituído pelo sensacionalismo caracterizado pela superficialidade e ausência de conteúdo consistente de acontecimentos. Tudo é resumido em

¹² A lógica de consumo da cibercultura, como descreve Chris Anderson (2006), passa pelas interações sociotécnicas fomentadas pelos sistemas de indicação que, ao conjugarem palavras-chave organizadas em bancos de dados a comentários e críticas de consumidores, são uma nova forma de distribuir e dar visibilidade à agulha perdida no palheiro da grande rede. Anderson dá como exemplo o caso da comercialização de um livro que foi sucesso e, com isso, conseguiu fomentar o consumo de outro. Isso ocorreu porque uma loja da internet, com seu sistema de indexação e um *software* que cruza dados para encontrar um padrão de consumo, recomendava a segunda obra para as pessoas que compraram a primeira. As pessoas ao comprarem o primeiro livro poderiam escrever resenhas também do segundo e, dessa maneira, ao opinar sobre as duas obras, influenciavam na escolha de outros consumidores que, inicialmente, só procuravam pelo *best-seller*.

manchetes. Braga e Calazans (2001) relativizam essa posição. Eles defendem que “a curiosidade e o esforço, o desafio e idéias de aventura são também estimulados pela exposição/participação mediática” (BRAGA e CALAZANS, 2001, p.149).

Em todos esses casos, independentemente dos processos que levaram à proliferação das narrativas, não é difícil reconhecer que a mídia compõe e se integra, de fato, à nossa experiência. Mas cabe perguntar: como? De que estratégias ela se vale para ocupar um ponto de articulação, quase natural, entre os sujeitos e o mundo ao mediar narrativas?

Atento à centralidade ocupada pelos meios de comunicação na experiência humana, Roger Silverstone (2002) considera que a mídia é capaz de filtrar e moldar, por meio de suas representações, a realidade cotidiana, operando na produção e manutenção do senso comum – entendido, por ele, como expressão e precondição da experiência. Ainda que se reconheça a necessidade de relativizar essa potencialidade dos meios em afetar a realidade ou a percepção que se tem dela, dada a distância a ser percorrida entre esse determinismo e a capacidade dos leitores em construir sua própria compreensão, não se pode deixar de reconhecer que a *poiesis* midiática fornece material de referência para as interações.

O encantamento que a mídia constrói em seu entorno pode ser creditado às próprias narrativas construídas e alimentadas na cultura popular. A retórica midiática evoca imagens que preenchem nosso imaginário. Elas são “uma parte essencial da realidade social, uma chave para nossa humanidade, um vínculo com a experiência, e uma expressão dela” (SILVERSTONE, 2002, p.80). É possível reconhecer, portanto, que ao se comportar como “textura geral da experiência”, a mídia exacerba sua flexibilidade, adotando estratégias similares aos das próprias narrativas que medeia. A *mimeses*, por exemplo, é apresentada por Silverstone como um dos *modus operandi* recorrente. É um processo eficaz, segundo o pesquisador inglês, no empreendimento midiático de produzir familiaridade ajustada às expectativas compartilhadas culturalmente e, dessa forma, integrar-se à experiência dos sujeitos, criando e sustentando ordem em suas vidas.

Jonathan Culler, trazido por Silverstone (2002), aponta cinco formas em que essa familiaridade (*resemblance*) pode ser construída em um texto. A primeira é sustentada pelo argumento de que o texto (assim como seria com a mídia) representa o mundo real tal como ele é, como se o objeto representado fosse algo coerente e simples e sua representação algo natural. O avanço tecnológico traduzido na miniaturização dos aparatos é exemplo disso, as pessoas carregam e operam aparelhos cada vez mais sofisticados, no melhor estilo “tudo em um”, como os telefones celulares que funcionam também como máquinas fotográficas, gravadores de som e imagem e agendas. Sem se dar conta da caixa-preta por trás dessas

facilidades, poucos se espantam com a naturalidade que as pessoas passaram a registrar tudo que vêm pela frente. Outra estratégia se dá quando o texto apela para estereótipos culturais, que construídos sobre uma base de saber compartilhado, são encarados com naturalidade pelos membros de uma determinada sociedade, mesmo que esses saberes mudem ao longo do tempo. A perspectiva linear e sua predominância em representar o real figurativamente, desde o renascimento italiano, operam assim; tem-se a idéia de que os cálculos matemáticos usados nessa representação superam desenhos mais subjetivos (entenda-se poéticos), em termos de fidelidade com a realidade.

Uma terceira forma de construir familiaridade, segundo Culler, está nas convenções textuais como gênero; como contrato entre autor e leitor, ela ofuscaria outras demandas senão a de atender às expectativas genéricas, sua eficiência está no fato de que chama mais atenção para a conformidade da representação com o gênero e não com a realidade. A quarta forma, por sua vez, se dá pelos textos que se referem a si próprios como artificiais, reivindicando, por esse autoconhecimento, a autenticidade; artifício que a própria ciência se vale ao apresentar suas verdades. A quinta dimensão, talvez a mais refinada dessa construção, é a da intertextualidade, em que os textos se referem uns aos outros, em forma ou conteúdo, para criar alguma diferença daquele que se reconhece como familiar e assim se afastar ainda mais do mundo anterior à mediação.

Todas essas estratégias podem ser observadas nas mediações midiáticas, talvez não de maneira particular (como se cada narrativa tivesse uma forma rígida de construir familiaridade com a cultura em contexto), mas articuladas, na função de suspender a descrença e engendrar a experiência dos sujeitos em um arremedado “como se” ou, como pontuaria Flusser (2002), para reprimir a consciência histórica dos sujeitos, naturalizando o pensamento funcionalista.

Justamente pela facilidade em se integrar à nossa experiência, produzindo narrativas e os mais diferentes fluxos representacionais em profusão, a mídia acentua ou atualiza novos parâmetros interacionais de referência, diferentes daqueles gestados pela cultura oral ou escrita. De acordo com José Luiz Braga (2007), essa ressonância ou imbricação entre as narrativas e o mundo é reconhecida, por exemplo, em instâncias como a política e o entretenimento, quando elas passam a operar de acordo com a lógica gestada pela mídia. Assim, a partir do pressuposto de que a realidade é construída pela interação social, conforme Braga, em tempos de midiatização, a mídia opera como elemento direcionador da construção. Como ele ressalta, porém, é importante constatar que não há o apagamento de outros sistemas

de referência (como o da cultura escrita), mas uma complexificação do contexto em que se constroem as representações.

Para Muniz Sodré (2002 e 2006), como já dito, a lógica midiática implica também uma nova qualificação da vida. O quarto *bios* é sustentado pela eticidade das tecnointerações mediadoras capazes de estruturar cognições e percepções; na exacerbação da função da linguagem de designar/produzir a realidade ao requalificar a vida em função de tecnologias totalizantes. Em outras palavras, o *bios* midiático se constrói pela posição que a vida cotidiana e a existência real-histórica do sujeito assumem ao se colocarem – pela urbanização intensiva, os valores capitalistas de troca e as relações sócio-mercado-lógicas – entre uma tela e a realidade, dificultando a distinção entre mundo e narrativas.

Como novo sistema de referência ou novo *bios*, o processo de midiatização é marcado, portanto, pela multiplicação dos meios e pela circulação difusa das mensagens. Apesar dessa processualidade diferida e difusa não significar uma revolução em relação aos sistemas anteriores, são duas características que têm a amplitude expandida na contemporaneidade. Retomando Braga (2006), pode-se dizer que, com a midiatização, essas qualidades ganham propriedades adicionais:

(...) uma delas é a possibilidade de “mostrar”, por representação da imagem e/ou do som, os objetos e situações. Tais processos, antes do início da mediatização tecnológica, eram acessíveis através de total dependência da palavra (ou seja – por transposição); enquanto que, com a mediatização, a palavra suporta, complementa e faz avançar os processos, mas não é responsável pela “totalidade” de passagem da objetivação (do objeto ou da experiência objetivada). (BRAGA, 2006, p.9)

Assim, na eminência da imagem arrebatam o lugar ocupado pela palavra, não é de se estranhar que as narrativas contemporâneas passem a ser construídas não apenas pelas palavras, mas também por imagens técnicas. A alteração na maneira de “estar” no mundo e organizar o pensamento sobre ele acompanham as mudanças na forma de narrar. Recuperando Flusser (2007), diríamos que o narrador das linhas agora também se encontra na superfície das imagens.

1.1 Do rastro à objetividade: a emergência da narrativa jornalística

Da época em que a escrita e a oralidade ainda ocupavam o centro do sistema de referência à emergência do *bios* midiático, as funções atribuídas ao ato de narrar passaram por um notável estado de transformações. A partir das reflexões de Benjamin (1994), sabe-se que a faculdade de narrar esteve fundamentada no intercâmbio de experiências entre o contador de histórias e seus ouvintes. Ao narrador benjaminiano caberia dar conselhos, construir narrativas que não seriam compreendidas apenas como resposta a uma pergunta, mas como “uma proposta que diz respeito à continuidade de uma história que se desenvolve agora” (BENJAMIN, 1994, 57). Assim, narrar, para o filósofo alemão, seria como contextualizar o presente, na crença de que vários desdobramentos são possíveis para uma história.

A narrativa tradicional ou clássica prescindia da vinculação com os aparatos comunicacionais, estava alicerçada na tradição oral, na transmissão da sabedoria passada de geração a geração, sendo assim “ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação” (BENJAMIN, 1994, p. 205). Benjamin apresenta o narrador como sujeito autorizado a narrar pelo sedentarismo, pela experiência conquistada em grandes deslocamentos territoriais ou pela proximidade com a morte. Assim, para uma narrativa tipicamente benjaminiana é preciso o deslocamento temporal e espacial. Daí também a importância que ele dá ao rastro, à memória que confere sentido à vida.

Mas, segundo Benjamin (1994), essa narrativa tem se tornado rara. Ele aponta, como um dos indícios do desaparecimento da narrativa tradicional, o florescimento do romance que, apesar de presente desde a antiguidade, ganha mais espaço. Na cultura burguesa, pelas mãos do indivíduo isolado, o romance se estabelece distante da oralidade e atrelado à invenção da imprensa. O romance conseguiria na visão benjaminiana calar a autoridade do narrador, substituindo-a pela força impessoal da técnica, num movimento tão rápido que, para o filósofo, nem a palavra conseguiu assimilar. Benjamin conta que:

No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca. (...) entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. (BENJAMIN, 1994, p.198)

Na leitura de Jeanne Marie Gagnebin (2004) sobre a narrativa em Walter Benjamin, sabe-se que a percepção de desaparecimento das narrativas tradicionais trazida por ele está associada ao que se pode identificar como a mudança da experiência dos indivíduos ao longo do desenvolvimento do capitalismo na cultura ocidental. Justamente por isso, o representante

da Escola de Frankfurt reivindicou, no enfraquecimento da “sociedade artesanal”, a narrativa da experiência que se esvai.

Mesmo se apontando uma suposta decadência da “arte de narrar”, não se pode negar que o sujeito contemporâneo narre. Silviano Santiago (2002), ao problematizar o lugar ocupado pelo narrador pós-moderno, reconhece que a perda do caráter utilitário e a subtração do conselho e da sabedoria no estágio atual das narrativas destacam a “beleza” e a perenidade da narrativa clássica, mas não decretariam o seu fim. Benjamin, segundo Santiago, ao tecer considerações sobre o narrador na obra de Nikolai Leskov, portanto, não escreve a lápide das narrativas, mas sublinha os estágios por que passa a história do narrador, período em que o enunciador abandona suas funções clássicas para ocupar o lugar de romancista e, contemporaneamente, se apresentar também como repórter.

É nesse último estágio do narrador, com a velocidade imprimida pelas máquinas, que a informação atinge o posto de ameaça à narrativa clássica. Em sua função imediatista, ela atinge o *status quo* que ocupa na sociedade contemporânea ao privilegiar a verificação instantânea. Sob o imperativo da novidade, então, a narrativa dos dias atuais precisa ser compreensível “em si e para si”, deve ser menos miraculosa e mais plausível e transparente.

Na demanda por novidade e na busca pelo imediato, credita-se, em uma breve retomada cronológica, a maior proximidade entre as pessoas e as narrativas à velocidade da impressão tipográfica. A partir dos tipos móveis, as histórias passaram a serem lidas tão logo fossem escritas e replicadas e não mais depois de meses ou anos, num prazo em que precisam ser copiadas pelos escribas, manualmente, e levavam muito tempo para começar a circular de forma, ainda sim, restrita. Portanto, apesar de a tradição oral ter aproximado fisicamente as pessoas; ao minimizar o tempo passado entre o que estava sendo narrado e seu registro, a técnica – atrelada aos ideais iluministas – ofuscou a supremacia da tradição cara à narrativa clássica.

A técnica não conseguiu sobrepujar sozinha a tradição da narrativa oral. Para o teórico literário americano Lennard J. Davis (1997), em seu estudo sobre a origem do *novel*¹³ no velho mundo, apesar de a tecnologia dos tipos móveis ter permitido a publicação relativamente rápida e instantânea, os primeiros livros lidos pelas pessoas, pelo menos na

¹³ Termo trazido por Lennard J. Davis (1997) que teria a mesma matriz de *news*. É uma espécie de prosa precursora das notícias tal como se tem nos dias atuais. O *novel* corresponderia, em português, ao que se denomina nos estudos literários por romance. Apesar de ficcional, ele guarda semelhanças com o discurso histórico e jornalístico, principalmente em seu intento de reportar o que acontece no mundo mais imediato. Davis aponta algumas diferenças entre o *novel* (o romance) e o *romance* (o nosso “rimance”) (p.40), o primeiro nega afinidades ficcionais, trata de acontecimentos mais recentes e, além de ter um tamanho mais curto, pretende escrever a vida como ela é; enquanto o segundo retoma um passado distante, muitas vezes a partir de um lugar exótico e idealizado, é longo e episódico, e opera por verossimilhança.

Inglaterra do século XVI, traziam a mesma narrativa dos manuscritos. O aumento no tipo de livros, cada vez mais numerosos e disponíveis para um número maior de pessoas, graças à redução dos preços, é que teria provocado a maior mudança em relação ao que era impresso. Com isso, as prosas orais, conhecidas como baladas, chamadas também de *novels*, *newes* ou *new*, passaram a ser publicadas.

As baladas eram distribuídas em folhetos e mantinham um tom jornalístico desde quando começaram a circular. Elas informavam às pessoas de classe menos abastadas sobre tremores de terra, guerras e assassinatos. Naquela época, as baladas eram o principal formato dado às notícias, desempenhavam papel comparável aos jornais impressos de hoje, mas, apesar de apresentadas com o rótulo de novo, elas não reivindicavam um caráter de novidade como se conceitua modernamente. O conceito de novo, a que elas estavam atreladas, pretendia muito mais aproximar o leitor à história narrada nas páginas recém-impressas por tipos móveis e xilografuras.

Para Davis (1997), a sensação de proximidade alavancada pela técnica funcionava, dessa forma, ao transformar os leitores em sujeitos e objetos da narrativa. A história em curso era também a do mundo em que os leitores viviam; à narrativa era permitido reforçar preceitos religiosos e morais e, ao mesmo tempo, criar um espaço em que se poderiam observar as transgressões na medida em que elas eram descritas. Mesmo não privilegiando a troca de experiências, segundo Davis (1997), a narrativa sustentada pelo valor de novidade, como dito, historicamente localizado, conserva-se na manutenção ou circulação de uma verdade moral, como se ao indivíduo fosse garantido um papel na história.

Nessa pequena cronologia de esfacelamento da narrativa da experiência, o processo de perda de referências coletivas e das tradições, tal como apresenta Benjamin (1994), é atravessado pela exacerbação dos valores individuais. Razão pela qual o próprio ensaísta alemão sustenta que a burguesia atribuiria valor a tudo aquilo que cerca o indivíduo em seu círculo privado – sua casa, suas fotografias, seus móveis, etc. Destituídas do sentido da vida (da troca de experiências), as pessoas precisavam deixar suas marcas nos objetos pessoais. “Benjamin observa com humor que o veludo não é por acaso um dos materiais preferidos da época: os dedos do proprietário deixam nele, facilmente, seu rastro” (GAGNEBIN, 2004, p.60).

A segregação, entretanto, não se deu apenas entre as pessoas, mas também entre elas e a natureza, de maneira que, como nos diz Flusser (2007), o homem, ao naturalizar seu isolamento e a ausência de sentido em uma vida condenada à morte, valeu-se da

comunicação, das narrativas erguidas pela ciência, a filosofia, a arte e a religião, para tecer o véu do mundo codificado. A esse tecido caberia esconder:

uma natureza sem significado, sem sentido, por ele representada. O objetivo da comunicação humana é nos fazer esquecer desse contexto insignificante em que nos encontramos – completamente sozinhos e “incomunicáveis” –, ou seja, é nos fazer esquecer desse mundo em que ocupamos uma cela solitária e em que somos condenados à morte – o mundo da natureza. (FLUSSER, 2007, p.90)

Mas se se mostra opaca ao assumir a forma de um véu entre o sujeito e o mundo, contemporaneamente, a narrativa jornalística pretende-se transparente ao se integrar à nossa experiência, cada vez mais balizada pelas imagens que nos cercam no mundo. Assim, inclusive, poder-se-ia solicitar a substituição da metáfora benjaminiana do veludo, pela do vidro – material no qual “todo o rastro se transforma em mancha a ser apagada” (GAGNEBIN, 2004, p.60).

Por esse caráter dúbio, ora transparente, ora opaca à nossa experiência, a narrativa, de modo geral, é antes...

(...) um meta-código universal humano em que se sustenta a troca transcultural de mensagens sobre a natureza de uma realidade compartilhada que possa ser transmitida. Estabelecendo-se, como diz Barthes, entre nossa experiência do mundo e nossos esforços em descrevê-la pela linguagem, narrativa substitui incessantemente a significação por uma cópia de eventos recontados. E, por conta disso, por esse ponto de vista, a falta da capacidade de narrar ou de entender uma narrativa indica a ausência ou negação do próprio processo de significação. (WHITE, 1981, tradução nossa)¹⁴

A objetividade, como uma lente do processo de significação, é também uma das qualidades da narrativa contemporânea, em especial a jornalística. A narrativa do telejornal, revestida de sua função demiúrgica, apaga, quase sempre, as marcas de subjetividade e fabulação inerentes a qualquer ato narrativo, ainda que, em comparação com o impresso, como nos diz Weaver (1993), o estilo narrativo da notícia televisiva seja, sobretudo, pessoal.

A personalidade é inscrita na narrativa do telejornal pela própria presença do repórter e dos apresentadores, ou mesmo dos entrevistados. Não há como ignorar os gestos, a fisionomia, a postura e a entonação daqueles que nos falam. Com raras exceções,...

¹⁴ (...) narrative is a metacode, a human universal on basis of which transcultural messages about the nature of shared reality can be transmitted. Arising, as Barthes says, between our experience of the world and our efforts to describe that experience in language, narrative “ceaselessly substitutes meaning for the straightforward copy of the events recounted”. And it would follow, on this view, that the absence of narrative capacity or a refusal of narrative indicates an absence or refusal of meaning itself.

Não há um momento na “estória” televisiva em que o olhar, a voz, a maneira, o pensar e a personalidade do repórter-narrador não esteja visível e audivelmente presente. Se se pode dizer que o narrador da “estória” no jornal é uma espécie de *zombie* incorpóreo, então o narrador da notícia televisiva é, enfaticamente, uma pessoa real, de carne e osso, em toda sua individualidade. (WEAVER, 1993, p.301)

Contudo, de acordo com Santiago (2002), na contemporaneidade, a coisa narrada não é mais retirada da vida do narrador, sua “sabedoria” passa a ser autenticada pela observação da vivência alheia de quem narrar. Distanciando-se do narrador benjaminiano, Santiago defende que a experiência do narrador a que chama de pós-moderno não advém apenas de sua participação numa ação, mas decorre também do testemunho, do olhar. Esse narrador, vislumbrado em alguns contos de Edilberto Coutinho, é “aquele que extrai a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da platéia, da arquibancada; ele não narra enquanto atuante” (SANTIAGO, 2002, P. 45). E sem a vivência, a “autenticidade” da ação advém em alguma medida da lógica interna do relato, da verossimilhança. O narrador seria nesse caso, recorrendo mais uma vez a Santiago (2002), um ficcionista, sabedor de que o “real” e o “autêntico” são construções de linguagem.

Nesse sentido, sob o viés da midiaticização, a lente da objetividade é notadamente empregada não apenas na narrativa jornalística ou histórica, mas está presente também no discurso assumidamente ficcional, de voga realista. Aplicada à ficção, ela produz uma ilusão referencial diversa à da verossimilhança clássica, provoca aquilo que Barthes (1988) denomina de “efeito de real”. Em outras palavras, poder-se-ia dizer que, no empreendimento literário realista, a objetividade opera como álibi para se produzir enunciações creditadas pelo referente.

De acordo com Barthes (1988), a ancoragem com o “real” está em notações estruturalmente supérfluas, podendo ser reconhecida de forma intersticial e parcelar. É como o barômetro da senhora Aubain, recuperado por ele no conto *Un Coeur Simple*, de G. Flaubert¹⁵. Ao analisar cada elemento da cena, Barthes reconhece o piano como índice do padrão burguês, ao passo que as cartas e cartões seriam, para ele, um sinal de desordem; mas o barômetro, está ali como um signo fiel ao empreendimento realista, estaria presente para dizer: “nós somos o real” (BARTHES, 1988, p.164), uma espécie de imposição estética para provocar uma injeção referencial.

¹⁵ Em um trecho da obra de Flaubert, o narrador descreve um cenário na sala onde se encontra a senhora Aubain, nele “um velho piano suportava, sob um barômetro, um monte piramidal de cartas e cartões”.

A descrição flaubertiana dos pormenores da cena não compromete ou direciona as ações narradas, justifica-se e está ordenada por si só; ou seja, pelos laços que mantém com o referente, conferindo credibilidade aos personagens e ao ambiente. A enunciação descritiva, de voga realista, é validade, portanto, pelo “ter-estado-presente” das coisas, busca a ressonância da representação da obra com a representação cotidiana dos leitores. Resumindo, a objetividade, ainda que trazida em aspectos denotativos e tangenciado a ordem do “notável” no texto, não se livra de sua segunda função postulativa, pelo contrário, pretende de fato criar uma ilusão referencial, o “efeito de real”. “A verdade dessa ilusão é a seguinte: suprimido da enunciação realista a título de significado de denotação, o “real” volta à tela a título de significado de conotação (...) nada mais fazem, sem o dizer, do [que] significá-lo” (BARTHES, 1988, p.164).

Assim, o efeito produzido pela objetividade jornalística ou pela verossimilhança dos textos de voga realista não só configura a mimese de costumes, de acordo com Beatriz Jaguaribe (2006), como também, segundo ela, “mascara os próprios processos de ficcionalização”. Resultado esse que leva nossa subjetividade a ser preenchida com os enredos engendrados pela mídia, na mixagem da realidade fragmentária de cada um de nós àquela que todos compartilhamos, em algum grau, pela saturação midiática.

No jogo de transparência e opacidade da enunciação, é tangível certo grau de indiferenciação das estratégias narrativas entre os gêneros ficcionais e factuais. A ficção televisiva tem o “efeito de real” a seu dispor, enquanto o jornalismo se abastece da serialidade típica da narrativa folhetinesca. Há também semelhanças dos elementos narrativos factuais e ficcionais, não é raro, por exemplo, assistir a telejornais que se valem de “personagens” – pessoas que se encaixam em um determinado perfil e ilustram a notícia. Em reportagens, é perceptível ainda a encenação ou simulação de eventos que dificilmente se poderia flagrar diante das câmeras de tevê. A própria serialidade das edições de um telejornal – no ar diariamente no mesmo intervalo da programação – expõe uma tendência ficcional do programa. Como ressalta Luhmann (2005), “se associamos às notícias as noções de impressionante, do novo (...), é muito mais natural que não se noticie diariamente no mesmo formato, mas se espere que algo ocorra para então ser divulgado” (LUHMANN, 2005, p.53).

No esforço para avaliar a transparência das narrativas, ainda que se classifique o “grau” de objetividade do relato pelos rastros do enunciador¹⁶, analisando-se as narrativas por

¹⁶ Segundo White (1981), o pensamento crítico histórico classificou três tipos de representações narrativas – uma delas é considerada uma narrativa rudimentar; as outras duas se diferenciam pelo “grau de narratividade”, mas não só isso. Os três tipos são: os anais (publicações históricas que se resumem a uma lista de eventos, que apesar

aquilo que é selecionado por elas e a relação construída entre os eventos, não se pode apagar, mesmo do registro mais objetivo, traços do desejo de “moralizar” os eventos referendados no real, ou seja, não existe a objetividade total. Também não há, como pontua White (1981), como esconder o empreendimento do homem de narrativizar o mundo.

1.2 A narrativa-moldura telejornalística: tempo, espaço e engajamento

No contrato entre o relato jornalístico televisivo e os telespectadores, um dos pontos de tensionamento mais recorrentes é a credibilidade das narrativas, está nas questões que põem em prova a crença de que as notícias são representações fiéis daquilo que realmente aconteceu. Por isso, os textos jornalísticos, assim como os históricos se valem de algumas estratégias para se posicionarem em contraposição aos textos ficcionais. Uma delas, adotada pelo relato histórico, de acordo com Barthes (1988), é quando o discurso factual só dá a conhecer o referente e o significante, confundindo-os ilusoriamente ao produzir a sensação de um discurso performativo em que a enunciação estaria de fato atrelada à autoridade do enunciador. Sobre o relato jornalístico, também não seria exagero pensar que a autoridade é depositada, sob essa estratégia, no papel do jornalista de servir a sociedade com verdades; mesmo que, não obstante, como se sabe, assim como as narrativas históricas, as jornalísticas também sejam preenchidas por valores morais.

Os “valores-notícia” traduzem esses ideais; são critérios alinhados com a cultura profissional do jornalista, a postura editorial do jornal ou os processos de produção, são conceitos fundamentados em um conjunto de rituais moldados historicamente por relações como as que se dão entre as empresas de comunicação e seus patrocinadores, entre elas e a audiência, ou de maneira mais ampla, entre a sociedade e a mídia. Os profissionais da imprensa buscam nessas relações os parâmetros para noticiar o que seleciona como um escândalo, o que tem relevância local, o *fait-diver*, os acontecimentos rotineiros, etc. Mas os

de apresentados em ordem cronológica não há qualquer tipo de relação de causa ou efeito evidenciada), as narrações cronológicas (que pretendem um “fechamento narrativo”, mas só conseguem materializar uma consciência humana de que os eventos reais são histórias não concluídas, cobra-se de textos dessa classificação uma análise daquilo que é apresentado ao longo da história) e o que é considerado propriamente uma história (narrativas, que apesar de também estruturadas objetivamente, resultam do que o pesquisador denomina como “narrativização”, ou seja, da avaliação moral que estabelece relações entre os eventos e produzem, no final do texto, uma conclusão crítica acerca dos eventos narrados).

valores-notícia também se relacionam à enunciação e aos processos de produção da notícia, dizem respeito à materialidade do sistema semiótico da tevê, por exemplo.

É nesse sentido que se nota, em telejornalismo, que ter o flagrante do acontecimento é um diferencial para se noticiar com maior ênfase. Em qualquer noticiário, o flagrante de um acidente espetacular, mesmo sem vítimas, pode ganhar o destaque digno de um acidente com vítimas, mas que não tenha sido registrado por uma câmera. Se necessário, as emissoras de tevê também produzem simulações (com o auxílio de atores ou computadores) para ilustrar as reportagens.

Pelo que se vê na tela, na presença dos aparatos de mediação, também é possível mensurar o valor dado a algum acontecimento. Muitos microfones no entorno de um entrevistado ou a presença de inúmeras câmeras em uma entrevista coletiva denotam a relevância da narrativa que se tem na tela. Da mesma forma, reportagens exclusivas são valorizadas pelo o que trazem como flagrante ou inédito. Num telejornal, a mediação e seus aparatos passam a ser em si um referente.

Não é sem razão que o telejornal, muito das vezes, trata não propriamente dos eventos, mas de suas próprias dificuldades em reportá-los. Quando se está numa situação de conflito particularmente perigosa, a presença física do repórter no palco dos acontecimentos e a obtenção de imagens e sons representativos do que ocorre tornam-se em si mesmas problemáticas e não é raro que tais dificuldades afetem a própria substância do telejornal. (MACHADO, 2005, p.105)

A visibilidade dos mecanismos de construção da notícia é ainda mais relevante no momento em que a autenticidade do relato está atrelada à preocupação com a autenticidade daquilo que se passa na tela, ou seja, quando o telejornal busca exhibir seus aparatos para conquistar o telespectador pela transparência dos processos que teriam tratado a informação até ela ser levada ao ar. Nesse sentido, ao apontar a câmera para si, mesmo a narrativa de maior aderência com o mundo real é emoldurada por uma nova tela, da tevê que se apresenta antes de narrar. Como observa Eco (1984), da paleo à neotevê, a relação entre enunciado e fatos se torna, em alguma medida, pano de fundo para a relação entre a verdade da enunciação e a experiência receptiva do telespectador.

A princípio, conforme Eco (1984), a televisão valorizava a vocação de janela para o mundo, preocupava-se mais em aproximar aquilo que estava distante aos olhos dos telespectadores. Nesse intento, eram estabelecidas claras distinções entre informação e ficção. Nos telejornais prevalecia o contrato de que as emissoras não inventariam ou distorceriam os fatos intencionalmente, apresentariam os acontecimentos com imparcialidade ou demarcariam

claramente o espaço da opinião e também selecionariam com equilíbrio aquilo a ser apresentado como conjunto de eventos mais importantes.

Integrada de tal maneira à rotina dos telespectadores, contudo, a tevê certamente perdeu a essência de aparato mediador da realidade para focalizar o próprio sujeito, assim, ela buscou se moldar ou se adaptar à experiência do telespectador, passando a se afirmar diante dele. Mais do que uma janela para o que está além do horizonte, a neotevê é agora uma janela para si. No programa *Profissão Repórter*¹⁷, por exemplo, os bastidores de produção, apuração e edição dividem a tela com a própria reportagem.

Para Eco (1984), isso se dá porque o sujeito se reconhece no mundo fechado da televisão e ela mostra cada vez menos fatos que acontecem independentemente de sua presença. Em sua nova posição, a tevê passa a e se integrar mais fortemente aos hábitos dos telespectadores, centra esforços não mais em autenticar o enunciado, mas na própria verdade da enunciação. Os programas “encenam o próprio ato de enunciação, através de *simulacros* de enunciação, como quando se mostram telecâmeras que captam aquilo que acontece” (ECO, 1984, p.191).

Apesar de se colocar a favor da transparência da mediação e, portanto, a favor de um suposto desnudamento da enunciação televisiva, a metalinguagem que emerge na revelação da câmera e de outros aparatos de transmissão não é uma barreira ao engajamento do telespectador, mesmo porque as técnicas de enunciação televisivas já são em si, em, alguma medida, ordinárias. Como nos diz Serelle (2008), a metatevê ao enfatizar, em alguns programas, suas práticas mediadoras, torna-os “objetos naturais e midiáticos, realidades vivenciadas e desejadas pelos sujeitos” (SERELLE, 2008, p.13).

Um aspecto típico dos meios de comunicação eletrônicos e especialmente da tevê é fundamental para caracterizar a narrativa do telejornal. A tevê narra *ao vivo*. Essa condição estabelecida historicamente é quase que *sine qua non* para os noticiários; presente desde a origem da televisão¹⁸, ela jamais foi abandonada. Nos noticiários produzidos em mídias eletrônicas, nunca foi preciso escrever e esperar a publicação dos textos, bastava-se apenas anunciar ou narrar os eventos assim que eles eram confirmados, a não ser em regimes de

¹⁷ Programa, da Rede Globo de Televisão, comandado pelo experiente jornalista Caco Barcellos em que uma equipe formada por jornalistas recém-formados transforma a apuração da notícia em pano de fundo para construir uma grande reportagem sobre um determinado tema.

¹⁸ No início, as transmissões eram, predominantemente, “ao vivo”; não só os noticiários, mas também as novelas e os programas de auditório. Nos noticiários, as primeiras imagens gravadas eram cópias de filmes apresentados em cinejornais. Não se tinha a facilidade de armazenar ou mesmo gravar as imagens como se tem hoje.

censura, em que nem mesmo o *ao vivo* é permitido¹⁹, tendo em vista a dificuldade em controlar o material significante durante a emissão.

O compromisso com a factualidade é reforçado na possibilidade de atualizar os desdobramentos dos acontecimentos na medida em que eles acontecem. O telejornal – sob a rubrica do *ao vivo* – é capaz de colocar em sincronia o que se passa na tela com o que se passa diante dela. Nessa coincidência de tempos, é concedida ao telespectador a faculdade de se deslocar pela potência da imagem, ao espaço e o tempo coletivo do acontecimento mediado. Para Virilio (1993), é como se a transmissão em tempo real funcionasse como um filtro que só permitisse entrever o presente, razão para que o mundo inteiro torne-se subitamente *endótico*, “um fim que implica tanto o esquecimento da exterioridade espacial quanto da exterioridade temporal (*now-future*) em benefício único do instante “presente”, deste instante real das telecomunicações instantâneas” (VIRILIO, 1993, p.107).

Em sintonia com o culto do presente, com o apagamento de distâncias temporais e espaciais, é possível reconhecer pelo *ao vivo* do telejornal um elo entre os eventos narrados e a audiência. Integrada à experiência de assistir televisão, a transmissão em tempo real substitui, em termos de *immediacy*, a falta de opulência da imagem cinematográfica. A sensação de imersão, antes estimulada pela tela grande e o *noir* das salas de projeção, passa a ser fomentada pela expectativa em saber como se desdobrará a ação que se desenvolve de maneira imprevisível.

Tratando de um cotidiano midiaticizado capaz de influenciar até a ficção literária, Serelle (2007) reconhece que o tempo midiático da enunciação “ao vivo” não só demarca uma distinção entre a tevê e o cinema, na medida em que o instantâneo emerge como artifício retórico a favor da aproximação entre a imagem e o referente, mas “o encurtamento da espera como regra de televisibilidade impõe também nova percepção de ritmo aos indivíduos na relação deles com a cotidianidade”. Com isso, “sem os deslocamentos temporal e espacial necessários à interpretação e com o encurtamento da espera, o intervalo transforma-se em fina interface, que proporciona a ilusão de interação com a imagem na tela” (SERELLE, 2007, p.7).

Assim, como a narrativa da televisão inscreve, conforme nos diz Barbosa (2007), as ações pretéritas, as desempenhadas no mesmo tempo em que se narra e as que estão por vir em um mesmo *continuum*, o fluxo televisivo é capaz de compartilhar narrativas de um

¹⁹ Na República da China, por exemplo, ainda hoje as transmissões, mesmo aquelas classificadas como diretas, são realizadas com uma diferença de tempo suficiente para se fazer cortes e evitar que o telespectador assista aquilo que não é do agrado do governo comunista.

passado recente – das notícias já gravadas e editadas – à temporalidade dos acontecimentos que se desdobram enquanto são transmitidos. É comum, por exemplo, que o repórter narre, prioritariamente, no presente, mesmo quando se trata de material gravado, como se quisesse reconstituir a sensação de estar transmitindo “ao vivo”. Dessa forma, pelo fluxo narrativo, o passado torna-se presente mais facilmente e “provoca suspensão no presente vivido pelo telespectador que passa a figurar na narrativa, compondo um novo presente: o presente contado na narrativa” (BARBOSA, 2007, p.13).

Ainda que ao vivo, ou transmitida por uma única câmera, a enunciação no telejornal envolve, quase sempre, mais que um “eu” enunciador. No caso de matérias gravadas, a participação de vários enunciadores é ainda maior. Machado (2005) lembra que no jornal impresso, a notícia de um acidente pode ser redigida pelo repórter como um relato seco, impessoal e com poucas marcas de enunciação, mas na tevê, “num telejornal padrão”, o acidente teria imagens do local, testemunhos, a passagem do repórter, o choro das vítimas, enfim, “*o telejornal é, antes de mais nada, o lugar onde se dão atos de enunciação a respeito dos eventos*” (MACHADO, 2005, p.104).

Sobre a presença de múltiplos enunciadores, Fiske (*apud* Machado, 2005, p.104) argumenta que o telejornal “é uma montagem de vozes, muitas delas contraditórias, e sua estrutura narrativa não é suficientemente poderosa para ditar a qual voz nós devemos prestar mais atenção, ou qual delas deve ser usada como moldura para, através dela entender o resto”. Mas se assim fosse, se de fato não houvesse uma sintaxe ordenadora no telejornal, por que se diria que um noticiário privilegia um ponto de vista em detrimento de outro? Ou mesmo: se não existe uma voz capaz de orientar a atenção do telespectador, como seria possível criar coesão entre assuntos tão contraditórios? Por que se julga que um jornal é conservador ou liberal no trato com uma gama de assuntos?

A resposta certamente não está em uma única razão, mas se relaciona às particularidades da enunciação do noticiário televisivo. Para Weaver (1993), o telejornal busca unificar os acontecimentos de um dia sob uma unidade inteligível, ou seja, as reportagens são apresentadas, assim como todo o noticiário, para serem “lidas” integralmente. Ao comparar as notícias do impresso às da tevê, Weaver argumenta que a notícia televisiva é mais coerentemente organizada e coesa que as dos jornais. Isso se explica, segundo ele, porque enquanto o impresso organiza as notícias espacialmente, ao diagramá-las em uma determinada posição da página, a organização da televisão é temporal.

A diferença na maneira de organizar as notícias espacial e temporalmente também justifica o motivo de o jornal impresso ser capaz de oferecer um número muito maior de

notícias do que o telejornal. Apesar de os dois meios terem seus volumes limitados, pelo número de páginas ou pelo tempo de exibição, o impresso pode publicar mais textos que os leitores são capazes de ler, porque apresenta a notícia *a la carte*, enquanto o noticiário eletrônico é uma espécie de *table d'hôte* (*menu* do dia), uma coleção de “estórias” selecionadas para serem vistas sem reduzir o interesse da audiência à medida que o programa prossegue. No telejornal, as notícias “que contém são cuidadosamente escolhidas devido ao seu interesse e equilíbrio e são apresentadas como um pacote relativamente coerente e integrado” (WEAVER, 1993, p.297).

Assim, apesar de se poder identificar em um telejornal uma infinidade de vozes, elas certamente não estão dispostas como uma carta num baralho que pode ser sacada de qualquer forma ou a qualquer tempo, mas estrategicamente organizadas para conquistar a atenção da audiência numa seqüência intencionada. Logo, se comparado ao jornal impresso, o noticiário televisivo é mais monolítico. Mesmo que não se feche em uma única possibilidade de “leitura”, é esperado que o telejornal alcance, ao menos, conforme Weaver (1993), a intenção dos jornalistas de tevê, que é “a condição de totalidade, exibindo tema, estrutura e unidade” (WEAVER, 1993, p.298).

Prova disso é que o próprio ordenamento dos assuntos e a divisão sintagmática dos blocos do noticiário indicam caminhos de leitura. Acompanhe uma suposição, em que sequer se levará em consideração os recursos discursivos sonoros e visuais. Em um telejornal, o apresentador abre a edição com a seguinte escalada: - Homens são presos em tentativa de assalto na capital. / - Padre acusado de crime recebe apoio de fiéis. / - Aos 102 anos, país se despede de sua comediante mais experiente. / - Banco Central eleva taxa de juros para segurar inflação. Agora, compare com outro noticiário, que destaca os mesmos assuntos: - Brasil volta ao topo da lista dos países com a maior taxa juros. / - Polícia desconfia de testemunhos que inocentam padre acusado de pedofilia. / - PMs frustram tentativa de assalto / - Comediante centenária é imortalizada na memória dos palcos brasileiros. Na primeira escalada, é possível reconhecer que o enunciador dispensa mais atenção ao assalto do que o segundo; é possível ler também que o padre deixa a posição de suspeito no primeiro telejornal para ter essa mesma posição perante a polícia reforçada no segundo noticiário. Além disso, é perceptível que o segundo telejornal questiona a elevação nas taxas de juros, enquanto que no primeiro a decisão é endossada. E em relação à morte da comediante, não há também um tratamento diferente? Um mais saudosista e outro mais impessoal? Se levássemos em conta as imagens usadas para ilustrar as manchetes e a postura e o tom de voz dos apresentadores, certamente a

interpretação seria mais completa e menor seria a margem de dúvidas sobre a capacidade da moldura do telejornal de conduzir o olhar do telespectador.

Assim, como uma moldura viva, não há como negar que os telejornais reproduzem um esquema contínuo de produção e desdobramento de narrativas. Não há como ignorar que eles orientam de alguma forma o olhar do telespectador (isso seria como ignorar a enunciação, em favor unicamente do enunciado, do texto verbal). Os noticiários reverberam, em suas estruturas e na forma de selecionar o tempo e o espaço das vozes na tela, o empreendimento do homem de narrativizar o mundo.

Para delinear essa moldura mais precisamente, apropriando-se de conceitos da Teoria Literária, podemos aproximar a estrutura do telejornal, conquanto as diferenças de gênero e meios, às estratégias narrativas de obras como *Decameron*, do século XIV, e *As Mil e Uma Noites*, do início da Era Cristã. Conforme Todorov (1979), elas construía suas narrativas num modelo de encaixe; para isso, uma nova narrativa aparecia e, assim, “a história contante torna-se sempre também uma história contada, na qual a nova história se reflete e encontra sua própria imagem” (TODOROV, 1979, p.132). Na televisão, porém, a vertigem se dá principalmente pela arquitetura da enunciação, e não na história – embora as matérias por vezes também se desdobrem em outras. Para compreender a diferença, vamos retornar à literatura.

O *Decameron*, de Boccaccio, é uma coletânea de cem contos narrados por sete donzelas e três jovens que fogem da peste negra de Florença. Os narradores, para fugir da praga, trocam a cidade onde viviam por um castelo distante, onde teriam que passar um longo período. Para fazer o tempo passar, eles iniciam um “faz de conta” em que imaginam serem os reis do castelo. Nesse cenário, eles combinam que cada dia seria a vez de um contar uma novela sobre o reinado. Para organizar as histórias, é estipulado entre os narradores que cada reinado corresponderia a uma jornada composta por dez contos. Entre uma jornada e outra, a história dos dez aventureiros se desenrola. O convívio entre os narradores-personagens e os contos, funcionando como um elemento de coesão da obra e, dessa forma, as dez novelas são alinhavadas no enredo de *Decameron*.

Já em *As Mil e Uma Noites*, a seqüência de contos é estruturada em forma de cadeia, cada história termina com uma deixa que leva a seguinte, criando expectativa do que está por vir. A história de Schahriar e suas amantes seria a narrativa maior – a moldura – onde se encaixam as demais. O sultão, na narrativa-moldura, indignado pela infidelidade da primeira esposa, manda matá-la e resolve passar cada noite com uma virgem diferente, que mandava matar na manhã seguinte. Mas, quando chega a vez de Sherazade, ela inicia uma narrativa

para despertar o interesse do rei. Curioso, ele preserva a vida de Sherazade para ouvir a continuação do conto na noite seguinte. Ela, então, consegue encantar o monarca indefinidamente, por mil e uma noites, e assim é poupada da morte.

O encaixe das narrativas é notório nos contos das *Mil e Uma Noites*, mas, segundo Todorov (1979) o ato de contar não chega a ser tão transparente no enredo. A opacidade se justificada pela importância de se continuar a narrar para se manter vivo. A associação, aliás, entre vida e narrativas se repete até nos próprios contos encaixados na história (moldura) de Sherazade, como em um exemplo recuperado por Todorov. No conto, um escravo comete um crime e para salvar a própria pele é obrigado a contar histórias cada vez mais espantosas para seu algoz. O desnudamento do processo de encaixe nas *Mil e Uma Noites* acaba explicitado, contudo, num exemplo tomado de empréstimo por Todorov (1979) de um comentário de Borges, quando a construção em abismo atinge o apogeu:

Nenhuma [interpolação] é mais perturbadora que a da seiscentésima segunda noite, noite mágica entre as noites, Essa noite, o rei ouve da boca da rainha sua própria história. Ouve a história inicial, que abrange todas as outras, que – monstruosamente – abrange a si mesma... Se a rainha continuar, o rei imóvel ouvirá para sempre a história truncada das Mil e Uma Noites, daí por diante infinita e circular... (BORGES *apud* TODOROV, 1979, p. 126)

Para Todorov, a vertigem causada pelas narrativas que trazem outras narrativas em abismo recobre o “conjunto da experiência” e permite que nada mais escape ao mundo narrativo. De acordo com ele, o encaixe explicita a propriedade mais profunda de toda narrativa.

Contando a história de uma narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma; a narrativa encaixada é ao mesmo tempo a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual todas as outras são apenas partes ínfimas, e também da narrativa encaixante, que a precede diretamente. Ser a narrativa de uma narrativa é o destino de toda narrativa que se realiza através do encaixe. (TODOROV, 1979, p.126)

A aproximação da enunciação dos telejornais com essas narrativas-moldura²⁰ tem como mérito explicitar a estrutura de encaixe também típica dos noticiários, revelando seu funcionamento como uma caixa de narrativas. Tal como na literatura, o encaixamento das narrativas na televisão revela a imagem de uma narrativa mestra, uma moldura em que a mediação do mundo faz parte da espiral de narrativas ordenadas pelo meio. Nesse *mise en abîme*, o meio nos mostra os apresentadores que são porta-vozes de notícias e reportagens (textos de repórteres que, por sua vez, delegam voz a outras pessoas, muita das vezes, testemunhas oculares ou personagens de uma nova narrativa).

Do *Decameron* ao telejornal, poder-se-ia substituir as damas e os cavalheiros pelos apresentadores, trocar a fuga da peste pelo fetiche das pessoas em se manterem informadas diante do frenesi da vida moderna e mudar o castelo pelas fortalezas que se transformaram as casas dos telespectadores. Porém, com a midiatização, com as questões que se impõe pela remediação do telejornal, a narrativa-moldura do telejornal é mais bem delimitada pelos modos de narrar em ressonância na tevê e na *web*, naquilo que permanece e se atualiza na enunciação.

Assim, observando a enunciação do *JN* nos dois meios, empréstimos de terminologias e conceitos da narratologia nos parecem úteis para compreender esse processo. Mas antes, cabe avaliar por que as narrativas encaixadas nessa construção (reportagens, intervenções *ao vivo* dos repórteres, entrevistas) não poderiam em si responder as questões sobre a mudança no *locus* de enunciação do telejornal.

Sobre as narrativas reunidas em uma moldura, Tzvetan Todorov (1979) argumenta que elas possuem alguma coisa “que fica de fora da forma fechada produzida por seu desenrolar” (TODOROV, 1979, p.131), uma espécie de suplemento (ou ausência) que demanda uma nova narrativa. O suplemento, a princípio, pode tomar várias formas, uma delas seria a de se transformar em um argumento, uma justificativa para se convencer o interlocutor²¹.

²⁰ A moldura assinala em contos como o de Boccaccio, de acordo com André Jolles (1976), onde, em que ocasião e por quem as histórias são contadas. A moldura está na origem das narrativas que seguem o modelo do primeiro conto. No caso das novelas toscanas, herdeiras dos contos de Boccaccio, procura-se “de modo geral, contar um fato ou incidente impressionante de maneira tal que se tenha a impressão dum acontecimento efetivo e, mais exatamente, a impressão de que esse incidente é mais importante do que as personagens que o vivem” (JOLLES, 1976, p.189). Seguindo rigorosamente a moldura do *Decameron*, em 1550, por exemplo, Giovanni Francesco Straparola (apud Jolles) publica uma coletânea, *Piacevoli Notti*. Nos contos desta obra, damas e cavalheiros estão reunidos por circunstâncias particulares e fazem o tempo passar contando histórias, tal qual àqueles que fugiam da peste nos contos de Boccaccio. A narrativa-moldura, portanto, prescreve de que forma as narrativas devem se relacionar, reúne todas sob o mesmo guarda-chuva.

²¹ Um pescador em um dos contos da obra *Mil e Uma Noites* narra a história de um rei que manda matar o médico que lhe havia salvado a vida. O médico, então, condenado à morte, para se vingar, presenteia o rei com um livro venenoso. O rei começa a foliar o livro, mas tem muita dificuldade porque as páginas estavam coladas e quando tenta abri-las, passando a mão na boca e depois no livro, descobre que nada está escrito em suas páginas.

O exemplo pode ser levado para outras narrativas molduras, como para *Decameron*, em que “certas novelas foram criadas para ilustrar uma metáfora” (TODOROV, 1979, p.132); entretanto, no caso do telejornal, o suplemento, resulta da própria “construção aberta²²” das narrativas noticiosas que, normalmente, se desenvolvem indefinidamente, tanto em desfechos imprevisíveis, quanto em metáforas que resultam da experiência de cada espectador-leitor. Ou seja, as narrativas encaixadas no telejornal precisam ser emolduradas porque até a intriga dessas narrativas, para serem constituídas, demandam o reconhecimento do contrato cognitivo e estético estabelecido entre o narrador e sua audiência. Ou seja, para se ter acesso à narrativa do noticiário, o telespectador precisa antes estabelecer laços com o *discurso* particular à televisão.

Da mesma forma, as micronarrativas ou narrativas encaixadas do *JN* são enunciadas de maneira particular na internet, porque, apesar de o meio digital ser capaz de mimetizar funcionalidades da televisão, a moldura da narrativa do telejornal não pode ser dissociada do meio e da cultura que se estabeleceu em seu entorno. Em outras palavras, poder-se-ia dizer que cada meio produz efeitos estéticos e cognitivos (semânticos) próprios. Com o rearranjo dos dispositivos de enunciação é dado às micronarrativas novos encaixes; elas são remolduradas com a remediação. Se a moldura do telejornal apresenta uma sintaxe mais rígida, numa organização de histórias que são narradas na expectativa de serem vistas do início ao fim, a interface do *JN online* volta, de certa forma, à condição *a la carte*, mas diferente do impresso, pois prevê escolhas hipertextuais dos internautas.

Assim, diante do *discurso* e sua função de organizar as micronarrativas, no estudo do processo de remediação do telejornal, é preciso eleger alguns operadores metodológicos que nos permita analisar a mudança do *locus* de enunciação do telejornal. Raymond Williams (1990) ao estudar o noticiário televisivo como resultado da combinação e aprimoramento de formas de meios antecessores propõe caminhos interessantes. Williams parte da constatação de que a televisão se serviu de formatos herdados de outros meios.

Os telejornais, como uma das formas mais populares de jornalismo na atualidade, nasceram da adaptação do jornal impresso à tecnologia que concilia som e imagem em

O pescador então conclui: não se deve ter piedade de um ingrato e o rei também morre envenenado. A lição seria um suplemento, a ausência que demanda a narrativa do pescador, que por sua vez, pede outras, como a de Sherazade (que narra a história do pescador) e sabe que um livro sem narrativas é uma sentença de morte.

²² Para melhor entender o que se quer dizer por uma construção aberta, recorremos à Umberto Eco (2007). Segundo ele, todos os enredos podem ser julgados segundo escolhas narrativas distintas, desde que o estabelecimento de nexos provoque o delineamento de uma ação, um desenvolvimento psicológico, simbólico ou alegórico, e comporte um discurso implícito sobre o mundo. Assim, a natureza da abertura da narrativa está no discurso e “sua possibilidade de ser entendido de modos múltiplos e de estimular soluções diferentes e complementares” (ECO, 2007, p.192)

movimento. Segundo Ciro Marcondes Filho (2000), o telejornalismo foi inicialmente produto do aproveitamento do que já estava publicado, tendo só depois de algum tempo construído parâmetros particulares para sua produção, relevando hoje alguns paradigmas próprios, como: “modelo esportivo de noticiário; a lógica da velocidade; a preferência do “ao vivo”; a substituição da verdade pela emoção; a popularização; e o expurgo da reflexão” (MARCONDES FILHO, 2000, p.60)

Dessa forma, ainda ao tratar de formatos presentes, fundamentalmente, na programação televisiva britânica da década de 1970, Williams elegeu quatro pontos para explicitar como a tevê se apropriou de formas já existentes na difusão de notícias, são eles: seqüência, prioridades, apresentação e visualização das notícias. Ao tratar da seqüência das notícias no noticiário televisivo, ele chama atenção para o agrupamento dos assuntos em blocos, que de alguma maneira reproduz as páginas ou editorias dos jornais impressos, onde as informações estão organizadas sob uma mesma temática. Um dos resquícios dessa organização na tevê, segundo ele, é o uso das manchetes, anteriormente levadas para o rádio e, mais tarde, difundidas largamente nos telejornais.

Por essa associação e seqüência das informações, Williams (1990) pontua que a tevê, em relação ao impresso, seria capaz de manter um controle editorial mais eficaz sobre a *prioridade* dada às notícias. Williams compara o espaço dado aos assuntos sensacionalistas nos jornais impressos em relação aos noticiários da tevê. Segundo ele, apesar de as notícias populares ganharem espaços e destaques condizentes com a atenção que atraem pela curiosidade que despertam, na tevê britânica dos anos 1970, os noticiários, ainda sim, davam mais tempo para notícias sobre ações políticas, centradas em líderes partidários. Ou seja, havia uma diferença marcante aos valores-notícia dos impressos e da televisão.

Ao tratar da *apresentação* das notícias, Williams destaca a personificação dos assuntos tratados no telejornal na figura do apresentador e dos repórteres. Enquanto os apresentadores serviam de porta-vozes de toda a equipe responsável pelo telejornal, os repórteres representavam a presença do telejornal no local dos acontecimentos, traziam de fora do estúdio as imagens do que acontecia no mundo.

Já sob o conjunto de características que chamou de *visualização*, o pesquisador britânico apresenta algumas questões que a imagem televisiva coloca em relação a meios como o jornal, em que um repórter normalmente se apresenta como uma voz isenta. Williams (1990) compara a cobertura de distúrbios urbanos na visão da câmera e a de um comentarista. É possível que o comentarista se diga neutro, mas o cinegrafista dificilmente ficará entre manifestantes e a polícia, ele se decidirá por um dos lados, e não raro será a do mais forte. O

pesquisador observa também que na falta de imagens em movimento sobre um acontecimento, a tevê também usa fotografias ou animações que sugerem a idéia de uma “rádio visual”.

Esses elementos trazidos dos telejornais (europeus e norte-americanos) por Williams evidenciam aspectos cognitivos (seqüência e prioridade) e estéticos (apresentação e visualização das notícias) observados prioritariamente na relação entre os noticiários e jornais impressos da década de 1970. A partir desses pontos analisados por ele, mas agora na aproximação entre a televisão e a *web*, duas categorias de análise nos parecem adequadas para caracterizar a enunciação do telejornal em cada meio e suas relações. Ao mesmo tempo em que elas nos servem para o cotejamento entre a edição televisiva e da internet, dizem respeito à construção da narrativa nesses dois meios, ou seja, constituem elementos estruturantes do *discurso* particular ao noticiário em cada um de seus *locus* de enunciação, são elas: (1) os elementos (temporais e espaciais) que organizam e estruturam a narrativa e (2) os modos de engajamento.

Na televisão, poderíamos dizer que a moldura é organizada temporalmente pelo fluxo das notícias, os sintagmas do jornal (sua estrutura encaixante), a retórica da transmissão ao vivo; enquanto que espacialmente, o telejornal pode ser estudado pelos recursos audiovisuais (as vinhetas, o movimento das câmeras e os enquadramentos), o papel de articular as micronarrativas desempenhado pelos apresentadores e a forma pela qual os espaços são apresentados (estúdios, cenários virtuais, locais de reportagem), enfim por todo seu *mise-en-scène*.

Na internet, como a narrativa é hipertextual e organizada por uma interface, poder-se-ia buscar nesta os elementos temporais e espaciais que organizam as informações do banco de dados a que o internauta tem acesso. A moldura da *web* pode ser reconhecida temporalmente, então, a princípio, (1) pela “diagramação” dada às notícias, assim, por exemplo, pode-se avaliar se a interface privilegia as notícias mais atuais ou as mais acessadas; (2) pela maneira como as reportagens relacionadas a um mesmo assunto, ainda que de dias diferentes, estão ligadas; (3) pela freqüência em que as informações são atualizadas; (4) pela forma como são empregados os dêiticos temporais (privilegiando a factualidade da notícia ou o acesso diferido). Ao passo que a organização e o espaço dado a alguns elementos da página, tais como as imagens e aos textos, os ícones e o lugar guardado às ferramentas de interatividade, por exemplo, servem de parâmetro para uma análise da perspectiva espacial da moldura.

Os modos de engajamento, por sua vez, são importantes para o estudo porque não há como desprezar, no cotejamento proposto, nas diferenças de enunciação entre os meios

advindas da própria materialidade dos dispositivos, o lugar dado ao espectador/internauta por cada meio. Em outras palavras, não se poderia perder de vista as diferenças nos contextos em que se dão as interações entre o “leitor” das notícias do telejornal e as publicadas na internet. Dessa maneira, assim como o *discurso* orienta a leitura por meio de seus elementos organizadores da narrativa (na articulação das micronarrativas pelos apresentadores, a interface e os arranjos hipertextuais); o papel do enunciatário é, igualmente, relevante para se compreender as enunciações.

Uma vez que não se pretende investigar a recepção das notícias empiricamente, nem se enfatizar a relação entre emissores e receptores, poder-se-ia partir da noção de enunciatário para entendermos de que maneira o campo de recepção e o contexto cultural servem de parâmetros aos rearranjos dos dispositivos de enunciação na remediação do telejornal. Ainda que não se possa delinear o “leitor virtual” do telejornal ou de um site da internet da mesma maneira que se caracteriza “o leitor implícito” de um texto escrito, tendo em vista a diferença da natureza sígnica de cada meio, os conceitos da narratologia permanecem como referência aos nossos propósitos. Assim, recorreremos ao conceito de “leitor-modelo” de Umberto Eco (1986).

Ao problematizar a “presença do leitor” em textos escritos, Eco entende que os movimentos interpretativos devem compor o mecanismo gerativo do próprio texto. Em outros termos, ele assinala que o texto postula o próprio destinatário como capacidade concreta de comunicação e potencialidade significativa. Isso é válido mesmo que não se cogite que alguém atualize o texto concreta e empiricamente. O semioticista italiano compara o autor de um texto a um estrategista militar capaz de projetar um modelo de adversário, lembrando, entretanto, que “o autor costumeiramente quer levar o adversário a vencer, ao invés de perder” (ECO, 1986, p.39). Dessa forma, o “leitor-modelo” constitui um conjunto de condições de êxito estabelecidas textualmente, de maneira que elas teriam que ser satisfeitas para o texto ter seu conteúdo potencial atualizado plenamente. Essa noção aponta para o horizonte de expectativas de interpretação do texto gerado em sua própria superfície. No caso da televisão, pensando em sua materialidade, pela imagem e pelo som.

Assim, não é difícil entender que o engajamento dos meios audiovisuais é “imersivo” tal como também seria a forma proposta de interação dos textos literários ou dos jogos eletrônicos. A diferença, pontuada Linda Hutcheon (2006), está, em certo sentido, no modo como se dá a imersão nessas três mídias. Enquanto a literatura se pretende transparente ao leitor por levá-lo a imaginar e fazer parte de um mundo ficcional (pelo *telling mode*), os jogos eletrônicos forjam a sensação de *immediacy* pela participação física que demandam (naquilo

que a teórica literária canadense traduz por *interactive mode*). Mídias como a televisão, por sua vez, provocam a imersão pela imagem e pelo som; e, por essa na sua natureza sígnica, se diria então que o modo de engajamento da tevê é o do tipo *showing*.

Ao contrapor o *telling* e o *showing* como modos de engajamento distintos, Hutcheon pontua que o “performance mode” nos mostra que a língua não é a única forma de expressão ou de relatar histórias, a representação visual ou gestual é rica em associações, assim como os sons também produzem efeitos equivalentes aos das imagens, caracterizando emoções e provocando respostas emotivas da audiência. Hutcheon esclarece, por outro lado, que a dramatização *mostrada* não pode se aproximar da complexidade verbal de uma poesia ou de uma prosa. Com isso, não se quer dizer que narrar seja uma atividade melhor desempenhada por um meio ou outro, mas que...

cada modo, assim como cada *medium*, tem sua própria especificidade, se não sua própria essência. Em outras palavras, nenhum modo é por si bom em fazer uma coisa ou outra; mas cada um tem à sua disposição diferentes formas de expressão – meio e gêneros – e então pode ter por objetivo e alcance algumas coisas melhor do que outras. (HUTCHEON, 2006, p.24)

Na *web*, o ambiente possibilita outra organização para o telejornal. A performance do texto pelo estímulo audiovisual é colocada em segundo plano (ainda que fundamental pela interface multimídia), cedendo lugar à (promessa de) interação, ao culto da colaboração da *web 2.0*²³. As notícias estão dispostas em interfaces gráficas, páginas recheadas de vídeos, textos, links, fotos, animações e ferramentas comuns à mídia, como enquetes e formulários de busca. O feixe de possibilidades narrativas materializado pela disposição das informações na tela e pelas escolhas do enunciatário, seria articulado assim, segundo Lev Manovich (2001), por um banco de dados que funciona como um formato ontológico da “linguagem digital”, que, nem por isso, contrapõe-se totalmente à narrativa, mesmo tendo a capacidade de fazê-la existir em infinitas versões.

²³ O termo “*web 2.0*” foi cunhado para tratar do *up grade* na relação do internauta com a *web*, evidenciando um conjunto de evoluções em relação às ações colaborativas e formas de mediação digital. O termo cunhado por Tim O’Reilly, ao sugerir uma nova versão de um software (2.0), complexifica a noção de que a novidade está agora nas novas formas de produção e mediação de informações e bens, e não mais apenas no aprimoramento tecnológico do suporte que, apesar de remodelado, não responde sozinho pelas interações realizadas no ciberespaço. Disponível em <<http://www.oreillynet.com/pub/a/oreilly/tim/news/2005/09/30/what-is-web-20.html>> Acesso em 14 de agosto de 2008.

2. DO MUNDO À TEVÊ: A NARRATIVA DO JORNAL NACIONAL

2.1 No ar: 40 anos de história

O Jornal Nacional é uma narrativa familiar aos brasileiros, milhões de telespectadores estão habituados a acompanhar, pela televisão, o que ele apresenta, de segunda a sábado, entre oito e quinze e nove horas da noite, como o conjunto das principais notícias do Brasil e do mundo. De acordo com os números do IBOPE, Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística, responsável pela aferição da audiência televisiva, o *JN* se mantém há décadas entre os dez programas mais assistidos da tevê, sendo que, habitualmente, de cada dez aparelhos ligados, pelo menos metade está sintonizada na TV Globo no horário em que a emissora transmite o telejornal²⁴. Nos primeiros 15 anos de sua história, o *JN* também era líder de audiência, tornando-se o programa de televisão mais popular do país. O seu sucesso de público deveu-se, entre outros fatores, à audiência herdada das telenovelas, pelo fato de o telejornal ser transmitido entre dois folhetins.

Há quase quarenta anos no ar, o noticiário se modificou com o aparecimento de novas tecnologias de produção e transmissão, além de ter sofrido mudanças decorrentes do período da ditadura militar ou do acirramento na competição por audiência. As alterações mais sensíveis na espacialidade da estrutura narrativa do telejornal, a partir dos elementos que iremos analisar mais adiante, podem ser notadas na renovação dos apresentadores, dos cenários e a atualização dos videografismos; já em sua estrutura temporal, as mudanças se deram principalmente a partir da transmissão ao vivo de fora do estúdio, quando o *JN* completava oito anos, das alterações na grade de programação da emissora (como, por exemplo, os intervalos mais longos e o tempo maior destinado ao telejornal), além do aumento da participação dos apresentadores²⁵. Todas essas mudanças se deram

²⁴ Segundo números divulgados pela TV Globo ao mercado publicitário, com base no *Ibope Telereport*, o Jornal Nacional atingiu, em fevereiro de 2008, 34 pontos de audiência. Sendo que cada ponto, equivale em São Paulo, onde a audiência é medida, a 52,3 mil telespectadores. Disponível em: http://comercial.redeglobo.com.br/bip_online/bip553/bip553_pg03.php. Acesso em 11 de setembro de 2008.

²⁵ Segundo pesquisa realizada por Mauro Porto, entre 1995 e 1996, com a chegada dos jornalistas William Bonner e Lilian Witte Fibe à bancada do JN e a saída do locutor Cid Moreira, “os apresentadores aparecem mais frequentemente e falaram durante mais tempo” (PORTO, 2002, p.22). O pesquisador realizou uma análise de conteúdo das edições do *Jornal Nacional*, com variáveis de caráter quantitativo e qualitativo; seu objetivo, dentre outros, era verificar como a mudança de apresentadores influenciou nas convenções narrativas utilizadas pelo telejornal na cobertura de temas políticos, econômicos e sociais.

concomitantemente às alterações no alinhamento editorial do noticiário e podem ser retomadas desde suas primeiras edições. Quando o noticiário completou 35 anos, a Rede Globo lançou o livro “Jornal Nacional: a notícia faz história” para registrar: a evolução do telejornal; as formas como os assuntos mais polêmicos dos últimos anos foram noticiados; o aprimoramento tecnológico; a mudança de apresentadores; enfim uma infinidade de mudanças pelas quais o *JN* passou em suas três décadas e meia de história (completados na época do lançamento da obra).

Entretanto, apesar de todas as inovações, o principal telejornal brasileiro tem sua estrutura ainda bastante semelhante ao do tempo em que foi criado. Nos últimos vinte anos, sua morfologia se manteve praticamente inalterada como se pode perceber a partir da comparação da análise do *JN* feita por Guilherme Rezende (1985), em meados da década de 1980, com as edições atuais:

Exatamente no horário previsto (...) após a contagem de oito segundos patrocinada pelo “Unibanco”, precedendo a formação de rede nacional de emissoras, os locutores anunciavam as manchetes do dia. Depois das manchetes, havia um intervalo para comerciais (...). Antes do primeiro dos quatro blocos de notícias, em que se dividia o telejornal, entrava o logotipo de abertura “Jornal Nacional”. Entre cada bloco, reservava-se um minuto para publicidade. No final de cada bloco, aparecia novamente o logotipo acompanhado de uma ilustração e legenda como “chamada” para a principal notícia do bloco seguinte. (REZENDE, 1985, p.118-119)

Ainda hoje são quatro, ou em alguns dias, cinco o número de blocos; a ordem da escalada, das vinhetas e chamadas são as mesmas e a diferença se nota apenas no intervalo comercial entre as manchetes e o primeiro bloco, que nem sempre é feito. Mas apesar de raras, ou justamente por isso, é notório que as mudanças no *Jornal Nacional* influenciam o formato de outros telejornais, não apenas da própria TV Globo, como de outros canais também. Graças a seu *status* de uma das maiores vitrines jornalísticas do país, o *JN* ocupa inegável posição paradigmática em termos de construção narrativa e seleção de notícias. O que deu no telejornal ou a forma como ele tratou um determinado assunto pode ser motivo de polêmicas.

A trajetória do *Jornal Nacional* se confunde com a própria história dos telejornais brasileiros, que começou a ser traçada um dia após a inauguração da primeira emissora de televisão no país. Segundo Paternostro (2006), no dia 19 de setembro de 1950 entrava no ar, pela TV Tupi, Canal 6 de São Paulo, o telejornal *Imagens do Dia*. Na época, quatro pessoas eram responsáveis pela produção do noticiário, o locutor e redator Rui Resende e os cinegrafistas Jorge Kurjan, Paulo Salomão e Afonso Ribas. Rezende (2000) descreve o

primeiro telejornal brasileiro como “uma seqüência de filmes dos últimos acontecimentos locais” (REZENDE, 2000; p.105). O noticiário acabou substituído, na Tupi, pelo *Telenotícias Panair* que, ao contrário do anterior, era exibido pontualmente às nove e meia da noite, criando o hábito dos telespectadores em ligar a televisão para acompanhar as notícias.

Apesar de não ter sido o pioneiro, o noticiário mais importante dos anos de 1950 foi *O Seu Repórter Esso*, telejornal que era sucessor, na tevê, do *Repórter Esso* – grande sucesso da Rádio Nacional, lançado em 1941. Com notícias nacionais e internacionais, ele se firmou como o mais importante programa do horário nobre da televisão da época. Foi também o primeiro noticiário da tevê com grande audiência. *O Seu Repórter Esso* mantinha fortes laços com a versão radiofônica, o tom de leitura dos apresentadores, por exemplo, era claramente inspirado na locução feita para o rádio. Como conta Bittencourt (*apud* BRASIL): “Nos anos 50, o telejornal no Brasil era uma espécie de rádio com imagem, ainda não considerada um elemento constitutivo da informação televisiva. Só muito tempo depois os editores começaram a se preocupar em casar imagem e texto.” (BITTENCOURT, *apud* BRASIL, 2005, p37)

Assim, somente na década de 1960, com a chegada do videoteipe, trazido ao Brasil para a inauguração da nova capital, Brasília, o telejornalismo passou a se valer das imagens de maneira notória para o registro dos acontecimentos. Nessa época, o telejornalismo brasileiro era referência no mundo. O *Jornal de Vanguarda*, na TV Excelsior, conquistou reconhecimento internacional com o prêmio espanhol “Ondas”. O noticiário saiu do ar no golpe militar de 64, com a edição do AI-5.

Precisamente às sete horas e quarenta minutos da noite do dia primeiro de setembro de 1969, é lançado o *Jornal Nacional*, o primeiro telejornal transmitido em rede no país por meio de ligações microondas e transmissões via satélite. Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Curitiba, Porto Alegre e Brasília assistiram-lhe simultaneamente. A TV Globo, ao lançar o jornal, divulgou: “Vamos lançar um telejornal para que 56 milhões de brasileiros tenham mais coisas em comum. Além de um simples idioma”²⁶.

Uma das principais mudanças apresentadas pelo *JN* ao telejornalismo brasileiro da época foi a introdução de roteiro e laudas previamente produzidos que punham fim à improvisação. Até então, como se sabe, os telejornais ainda mantinham o tom radiofônico e eram transmitidos, quase que todo o tempo, de dentro do estúdio “ao vivo” com muita

²⁶ Revista *Veja*, edição de setembro de 1969.

improvisação. O telejornal só não “competia” com o noticiário radiofônico, porque ainda tinha pouca agilidade e os aparelhos de tevê não eram tão numerosos quanto os de rádio.

No início o Jornal Nacional tinha apenas 15 minutos de duração, sendo transmitido de segunda-feira a sábado. As edições eram divididas em três partes: local, nacional e internacional. As manchetes – em geral, curtas e fortes – eram lidas alternadamente por dois apresentadores de maneira rápida e ágil. *Para se diferenciar do modelo consagrado pelo Repórter Esso, que sempre terminava com a notícia mais impactante do dia, o JN concluía o noticiário com informações leves, de conteúdo lírico ou pitoresco.* (MEMÓRIA GLOBO, 2004, p.33, grifo nosso)

Essa ainda é uma das marcas mantidas pela narrativa do *JN*, a construção de um enredo que, à semelhança de obras do entretenimento, desemboca em um desfecho “apaziguador”, agradável aos espectadores. Mas a principal diferença entre o jornal da TV Globo e seu maior concorrente da época era, segundo o então diretor de jornalismo da emissora, Armando Nogueira, “o som direto”, o depoimento de entrevistados que não existia no noticiário da TV Tupi.

Em 1976, um salto tecnológico modificou a maneira dos repórteres construírem as matérias: os rolos de filmes utilizados para filmagem e edição das reportagens começaram a ser substituídos por um sistema eletrônico. As matérias, antes feitas prioritariamente com locução em *off*, para economizar película, passaram a privilegiar o “(...) o formato narrativo do telejornalismo norte-americano, apoiado na performance de vídeo dos repórteres” (MEMÓRIA GLOBO, 2004, p.91).

Um ano depois, o Jornal Nacional fez sua primeira transmissão ao vivo. A estréia dos equipamentos portáteis de geração de imagens foi em uma reportagem sobre um engarrafamento de carros na saída do Rio de Janeiro. Em 1991, a transmissão ao vivo já era realizada entre continentes e mostrou ao país as imagens da guerra no Golfo. Assim, a possibilidade de se transmitir diretamente de qualquer local do mundo não provocou mudanças apenas na temporalidade do telejornal, no sentido de torná-lo mais síncrono aos acontecimentos noticiados por ele ou reduzir a necessidade do uso de imagens de arquivo²⁷, mas também multiplicou a diversidade de espaços que servem de palco aos eventos diégeticos.

Dez anos depois, em 2001, o primeiro telejornal em rede do país estreou seu site na internet. Uma página da emissora já trazia informações institucionais do programa, mas foi na virada do século que o telejornal passou a fazer referência na tevê à sua versão na internet.

²⁷ Na impossibilidade de transmitir imagens de algum local onde se passa a notícia, a tevê pode recorrer à imagens de arquivo para ilustrar a narrativa.

Em sua primeira interface eram postados apenas as principais notícias do dia, um breve currículo dos apresentadores, uma breve história do telejornal e um *link* para o internauta, de qualquer parte do mundo, assistir ao noticiário *ao vivo*. É a partir daí, na relação entre a televisão e internet, quando uma mídia passa a remediar a outra, que se tem os primeiros passos para os rearranjos dos dispositivos de enunciação do *JN*.

O lançamento do site do telejornal coincide com o período em que ocorreu um aumento sensível no número de sites de empresas jornalísticas tradicionais, além da explosão na quantidade de *blogs* e o crescimento no número de acesso à internet no país²⁸. Nesse período, entre 1995 e 2001, grupos de mídia donos de jornais de grande circulação já disponibilizavam, ainda que de maneira transpositiva, seus conteúdos na internet, normalmente, associados a portais de provedores de acesso, caso da Folha de S. Paulo com o UOL ou Estado de Minas e o UAI.

2.2 A TV que narra: as especificidades da tela no *JN*

De acordo com Flusser (2007), “para lermos um filme temos que assumir o ponto de vista que a tela nos impõe. Senão o fizermos, poderemos não ler nada” (FLUSSER, 2007, p.114). E é nesse sentido que, ao tratar dos modos de enunciação no cinema, Arlindo Machado (2007) pontua que os eventos narrados aparecem diretamente aos nossos olhos e ouvidos, como se tudo nos fosse imediato. Assim, da poltrona na sala de exibição, é como se ocupássemos o lugar de testemunhas daquilo que se passa na tela. De alguma forma, é assim também que o mundo é levado até nós pelo *Jornal Nacional*. Por isso, não é difícil compreender que no telejornal, assim como em qualquer obra audiovisual, não se tem apenas um contador de história por trás da narrativa ou, pelo menos, não se poderia delimitá-lo conceitualmente a uma figura antropomórfica, já que o próprio meio também é responsável por nos colocar no centro do processo de significação.

²⁸ Segundo a Rede Nacional de Pesquisa e Ensino, em 2001, cerca de 10 milhões de brasileiros tinham acesso à internet. Em 1995, ano do lançamento da rede no país, o acesso era restrito à universidade e a usuários de BBS (redes mais restritas que a *web*). Levantamento do *Jornal do Brasil*, primeiro jornal brasileiro na internet, naquele ano o número de internautas era estimado em 30 mil. Hoje, segundo o Comitê Gestor da Internet, 34% da população são considerados internautas. Os dados estão disponíveis em <<http://www.rnp.br/noticias/imprensa/2001/not-imp-010310.html>> e em <<http://www.cetic.br/tic/2007/indicado-res-cgibr-2007.pdf>>, foram acessados em 29 de novembro de 2008.

O narrador do *JN* é, antes, uma função simbólica complexa. Se falarmos em um narrador que organiza o enunciado e serve de mediador entre os telespectadores e as notícias, não se trata unicamente do apresentador ou do repórter, mas de uma instância narrativa que só pode existir nos dispositivos de enunciação. Dessa maneira, além do texto verbal, a imagem e o som, como elementos essenciais à tevê, são também caros à análise da narrativa do telejornal. Mas, como a imagem se relaciona à narrativa? E o som, que papel desempenha? De que maneira eles conformam a narrativa do telejornal?

De acordo com Jacques Aumont (1993), existem dois níveis potenciais de narratividade ligados à imagem: um na imagem única e outro na seqüência de imagens. Na análise de uma imagem fixa, à luz de Alain Bergala, Aumont argumenta que teríamos uma historieta embrionária, uma vez que a fotografia é fruto da definição de parâmetros técnicos em virtude de um objetivo narrativo, ou seja, ela também remeteria a um antes e depois, a um “fora-de-campo temporal”. Um exemplo da representatividade de uma imagem fixa, recuperado por ele, está nos numerosos quadros com motivos bíblicos dos séculos XV ao XVI, correspondentes às estações da via-sacra. As imagens seqüenciais²⁹ são representativas dos caminhos de Cristo até a crucificação. “A imagem representativa portanto costuma ser uma imagem narrativa, mesmo que o acontecimento contado seja de pouca amplitude” (AUMONT, 1993, p.244).

Mas, mesmo que se considere que toda imagem, ainda que tomada isoladamente, possua “códigos” de narratividade, de acordo com Gaudreault (*apud* AUMONT, 1993) a imagem fixa seria apenas o nível “mostrativo”. Na seqüência de imagens, na montagem de planos estaria, de fato, o nível narrativo. Em termos temporais, a montagem permitira escapar do presente perpétuo instaurado pelo plano. Assim, como na tevê a montagem dos planos é regida, na maior parte do tempo, de acordo com as falas dos apresentadores e dos repórteres, podemos dizer que o casamento das imagens com o som (texto verbal) é indispensável à narrativa do telejornal. E, como a narrativa resulta da combinação dessas duas instâncias semióticas (do plano imagético e do contexto verbal), a narratividade é produto dos diversos arranjos e possibilidades dos recursos audiovisuais empregados na enunciação. Portanto, mais uma vez, se os jornalistas e suas fontes “narram” no *JN*, ao apresentarem e contarem o que assistimos na tela, eles também são narrados pela própria tevê. A narrativa é, portanto, produto da organização (temporal) dos elementos que desfilam entre o início e final do telejornal.

²⁹ Para Aumont (1993) não se deve confundir seqüência e mobilidade: “há imagens seqüenciais embora imóveis e obras móveis que não são verdadeiramente seqüenciais” (AUMONT, 1993, p.246).

Em termos de sintaxe, não só do texto verbal (materializado principalmente nas ondas sonoras), mas também do imagético, o *Jornal Nacional* pode ser dividido em sintagmas (blocos) extremamente codificados. No primeiro deles, normalmente o maior entre todos, temos a escalada – uma seqüência rápida de manchetes, com duração de um minuto ou menos, que corresponderia à primeira página dos jornais impressos. Na escalada está o resumo do que o noticiário vai apresentar, é a seleção dos principais assuntos do dia. Mas, se no impresso a manchete principal é o título registrado em uma tipologia maior que os demais, no alto ou no centro da página; na tevê, o principal destaque pode ser considerado aquele apresentado primeiro, o que se desdobra em mais de uma ou duas frases.

As manchetes do *JN* são seqüenciadas musicalmente³⁰, num jogral ágil entre os apresentadores. Apesar de terem sua coesão firmada num jogo de palavras, a distribuição das “falas” não é arbitrária, ela segue aquilo que Smolka (1971) considera ser uma seqüência completa de idéias para cada apresentador, “isto é, cada um deles deve dizer uma frase completa (...). Um bom recurso que a prática nos ensinou é a chamada *ligação*, feita através da última palavra ou última idéia de uma notícia com a primeira da seguinte” (SMOLKA, 1971, p.89). Vejamos um exemplo tomado do nosso *corpus* de análise – é a escalada da edição de segunda-feira, cinco de maio de 2008, apresentada por William Bonner (WB) e Fátima Bernardes (FB):

FB: Explosão em Santa Catarina. Duas pessoas *morrem* e 25 sobrevivem ao acidente numa mina de carvão.

WB: Naufrágio no Amazonas. 17 *corpos* são encontrados nas águas do rio Solimões.

FB: E dezenas ainda são procurados.

WB: A tragédia de Mianmar comove o mundo. Quatro mil *mortes* foram confirmadas pelas autoridades.

FB: Mas há milhares de desaparecidos na passagem do ciclone.

WB: Na Alemanha, outro choque.

FB: A polícia encontra *corpos* de bebês escondidos no freezer.

WB: Assassinos da missionária americana Dorothy Stang vão a novo julgamento no Pará

FB: Índios são baleados na reserva Raposa Serra do Sol, em Roraima.

WB: A região mais rica da Bolívia comemora a autonomia, mas o governo não reconhece o resultado das urnas.

FB: E um herói do esporte brasileiro recebe sua homenagem.

WB: Gustavo Kuerten fala sobre sua carreira antes das despedidas em Holand Garros.

FB: Aqui, conosco...

WB: ... no Jornal Nacional.

³⁰ No sentido da aglutinação de elementos por contigüidade harmônica, mais do que por significação. Está de acordo com o que diz Sodré (2006) sobre a capacidade da televisão de arrastar o sujeito “a uma espécie de errância cognitiva, em que são velozes e contingentes os procedimentos de leitura ou de atenção” (SODRÉ, 2006, p.109)

Em cinquenta segundos, os apresentadores introduziram sete assuntos diferentes. Do acidente em uma mina de carvão no sul do país à homenagem ao esportista Gustavo Kuerten, eles entoaram frases curtas e diretas, entrecortadas por uma série de imagens relacionadas às principais notícias do “cardápio do dia”. A edição rápida, intercalando a imagem dos apresentadores em planos médios e a dos acontecimentos, é ritmada não só pela seqüência de manchetes, mas também pelo compasso acelerado da música tema do telejornal. No destaque dado ao referendo de Santa Cruz, na Bolívia, além de imagens do conflito urbano armado, ouvem-se sons de gritos, bombas e tiros. A linha de eventos da escalada é construída pela sucessão de acontecimentos trágicos, passando pela notícia de dois crimes e a crise provocada pela instabilidade política no país vizinho, até ser arrematada pela informação de tom apaziguador sobre a aposentadoria de Gustavo Kuerten.

Os quatro primeiros destaques guardam, em comum, imagens catastróficas (ambulâncias e homens do corpo de bombeiros empurrando macas, barcos revirados, árvores reviradas, casas destruídas). Se ignorássemos o texto na voz dos apresentadores, não seria difícil ler essa sucessão de imagens como uma tragédia de grandes proporções em uma única área, como se o Estado de Santa Catarina, o Amazonas e Mianmar perfizesse um mesmo lugar. Nas cenas seguintes, dois homens são julgados num tribunal e várias pessoas correm em meio a tiros numa rua. A idéia do trágico permanece até o momento em que aparece a imagem da apresentadora sorrindo, ela vai anunciar a entrevista com o esportista Gustavo Kuerten. Logo, ele aparece desenhando um coração, imagem que no final do telejornal, o tenista viria a definir como a mais marcante de sua carreira.

A escalada é seguida da vinheta de abertura. No período analisado, foram empregados dois tipos, uma que consiste apenas numa animação do “JN”, bastante simplificada (FIGURA 1) e outra também processada digitalmente, resultado da mixagem da logomarca do telejornal com imagens da redação e da bancada (FIGURA 2). Depois das manchetes e da vinheta de abertura, temos as micronarrativas encaixadas, que podem ser estruturadas na forma de reportagens, notas³¹, *stand-ups*³² e artes (caso da previsão do tempo). O primeiro sintagma do telejornal é concluído pela chamada de bloco – uma pequena escalada que, pode, inclusive, ter apenas um único destaque, mas que, ainda sim, tem a função de criar expectativa para o que

³¹ Nota é o texto lido pelo apresentador seguido ou não por alguma sonora (trecho de uma entrevista) ou sobe-som. A nota pode ser seca (também chamada de “nota pelada”) ou coberta; no primeiro caso, o apresentador lê a informação sem apresentar imagens da notícia, enquanto que a nota coberta é quando o apresentador dá a notícia em *off* (sem aparecer) “coberto” por imagens do acontecimento.

³² *Stand-up*, ao vivo ou gravado, é quando o repórter noticia (“em pé” de algum local) sem, normalmente, o apoio de imagens. É um recurso geralmente empregado para o jornalista dar informações de última hora.

virá a seguir. Entre os blocos, os intervalos que compõem a macronarrativa do telejornal têm, em média, dois minutos.

FIGURA 1: Vinheta de abertura “simplificada”



FIGURA 2: Vinheta de abertura “mixada”



Os blocos seguintes, que variaram de três a cinco nas edições recortadas para o estudo, apesar de não terem uma escalada inicial, têm a estrutura similar ao do primeiro sintagma. No bloco final, vale ressaltar, contudo, a chamada de bloco dá lugar a um convite para o telespectador continuar na programação da TV Globo, ver outras notícias ou acompanhar o desdobramento de uma informação no *Jornal da Globo*, visitar o site do telejornal ou participar de um bate-papo lá ou, simplesmente, é quando os apresentadores desejam uma “boa noite”. Os sintagmas, então, são distribuídos na moldura encaixante conforme o seguinte esquema:

Bloco inicial [escalada + cabeça + VT ou *link* + nota pé (não obrigatória) +...] → Intervalo → Segundo Bloco [cabeça + VT ou *link* + nota pé +...] → Intervalo → Blocos seguintes [...] → Bloco Final [... + “boa noite”]

O encaixe das micronarrativas na moldura do telejornal é feito pelos textos lidos pelos apresentadores antes e depois (no caso de haver nota-pé) das reportagens. Somente na previsão do tempo, o encaixe é feito apenas por uma animação computadorizada que, nas edições analisadas, dispensou a chamada dos apresentadores. Nota-se, contudo, que a previsão é exibida preferencialmente após uma notícia relacionada a questões meteorológicas (secas, chuvas de granizo, quedas acentuadas de temperatura etc.), criando uma seqüência coerente

de informações relacionadas. Em algumas edições, a previsão veio também depois de um assunto com o qual não tem uma relação direta, como na quinta-feira, oito de maio de 2008. Nesse dia, William Bonner leu, no terceiro bloco, uma nota acompanhada de uma arte sobre o mercado financeiro e valor do barril de petróleo; logo depois, entrou no ar a previsão do tempo “colada” pela vinheta “JN Tempo”.

Nessa estrutura de encaixe, os apresentadores podem ser reconhecidos como os sujeitos mais explícitos da macronarrativa do *Jornal Nacional*. Eles são responsáveis por delegar vozes aos demais jornalistas e articular as demais micronarrativas, amarrando os vários enunciados. Cabe a eles, dessa forma, antecipar os assuntos que serão tratados em cada reportagem e, em alguns casos, frisar ou complementar em nota pé aquilo que se viu na matéria. Como parte da moldura, os apresentadores se transformam em referência para as narrativas encaixadas, mas, nem por isso, eles monopolizam em suas figuras todo poder de encaixe, são na verdade, apenas os primeiros a fazer isso na cadeia que é seguida pelo o editor (ainda que pouco aparente), o repórter e suas fontes.

Com um tom de neutralidade, com a proposta de apresentar os fatos e deixar o espectador construir sua própria opinião, os apresentadores do *JN* raramente deixam transparecer seus juízos de valor sobre a notícia. Apesar de eles qualificarem, algumas vezes, os acontecimentos noticiados no telejornal (“... três clubes brasileiros tiveram bons resultados na competição continental...³³”, “... boas novas para o consumidor. Fogões que gastam muito gás vão ser retirados do mercado...³⁴”, “... a passagem devastadora do ciclone Nárqis por Mianmar teve mais de 22 mil mortes...³⁵”), as opiniões sobre questões polêmicas são apresentadas preferencialmente na voz de pessoas convidadas a opinar (povo-fala, sonoras com pessoas que têm opiniões divergentes). As maiores marcas da personalidade de cada apresentador não são, entretanto, totalmente apagadas; elas estão no ritmo da locução, na entonação da voz e nas expressões faciais que costumam ser bastante comedidas. Além do quê, como se discutirá mais a frente, não há como negar também que o casal de apresentadores movimentava conceitos extralingüísticos que afetam a leitura do telejornal.

O lugar ocupado pelos apresentadores, uma bancada de traços *high-tech* sobre um mezanino à frente da redação, também diz da organização narrativa. É de lá, pelas lentes das câmeras, que é instaurada a interlocução pretendida pelos jornalistas. O espaço é apresentado na abertura do telejornal (seqüência 02), pelo movimento de uma câmera que passeia sobre a

³³ JN edição do dia 01/05/08 – Bloco 05- 2’30”

³⁴ JN edição do dia 02/05/08 – Bloco 01- 0’10”

³⁵ JN edição do dia 06/05/08 – Bloco 01- 9’35”

redação até enquadrar os apresentadores, e, no final, quando a ficha técnica começa a subir. No começo ou no fim, os bastidores são mostrados em um movimento rápido, que dura cerca de 10 segundos. Na vinheta de abertura, do alto, vemos jornalistas e técnicos trabalhando para colocar o telejornal no ar; sobre eles, a logomarca do *JN* se movimenta até desaparecer, dando lugar a outras já fixas no cenário. A câmera deixa ver salas (ilhas de edição), parte da redação e uma parede repleta de televisores ligados. No movimento para enquadrar os apresentadores, dá para notar, que sobre a bancada há um teclado, um mouse e monitores para os apresentadores. A visibilidade dada a esses equipamentos, que poderiam ser considerados uma espécie de telefone vermelho da neotevê, sugere que os jornalistas permanecem conectados ao que se passa por atrás das câmeras e ao mundo mesmo durante o telejornal. Aliás, logo ao fundo, quando já se vê os apresentadores a postos para a leitura das notícias, é que se percebe a figura estilizada de um globo terrestre completamente formada, um reforço para a idéia que ainda se tem da tevê como “janela para mundo”; embora o mundo intratelevisivo, dos bastidores da redação, seja ali também brevemente desnudado. Montado em camadas, em painéis que criam uma ilusão ótica, o mapa do mundo só nos é familiar quando a câmera está devidamente alinhada para a narrativa iniciada na escalada continuar.

A evolução dos movimentos da câmera, desvelando a ambiência da rotina produtiva, enquanto as iniciais do telejornal voam na tela, pode, a princípio, parecer um obstáculo à intenção do discurso telejornalístico de apagar marcas de mediação, mas o resultado não é necessariamente de *hypermediacy*. Como dissemos no capítulo anterior, na neotevê (ECO, 1984), o artifício não precisa ser escondido, pelo contrário, a presença do aparato também dissimula a mediação. De acordo com Bolter e Grusin (2000), como os noticiários televisivos precisam abastecer os espectadores com a maior quantidade de notícias no menor tempo possível, é preciso preencher a tela com evidências visuais de que eles são capazes de selecionar os eventos.

A coexistência do *status* de “janela para o mundo” e de “lugar mediador” que se pode atribuir ao *Jornal Nacional* sinaliza também a expansão de seu contrato de “fazer saber”. Não mais atrelado apenas à função de selecionar, produzir e difundir notícias de interesse geral, é tributado ao *JN*, no contexto da midiatização, a centralidade da mídia nos processos de organização e estruturação de dinâmicas sócio-simbólicas. É sob esse ponto de vista, que Fausto Neto (2008) vislumbra a emergência do que define como um espaço “organizador do contato” nas transformações da “topografia jornalística”. Segundo ele, *grosso modo*, quando a mídia se auto-referencia, mostrando o que faz e como faz, ela evidencia o lugar que ocupa como operador de inteligibilidade das práticas sociais. Tratando de espaços em que os jornais

também descortinam seus processos produtivos, Fausto Neto reconhece que por trás dessa explicitação há a necessidade de se construir um vínculo mais duradouro entre as estruturas de produção e consumo. Para tanto, segundo ele, a mídia torna “visível e disponível o universo do processo produtivo, nela fazendo, de alguma forma, aceder o leitor”, ou seja, ao produzir uma enunciação que também fala de si mesma, no nosso caso a vinheta do telejornal ou os enquadramentos que revelam a redação, a tevê chama atenção do telespectador “para os efeitos deles no próprio “contrato de leitura” que articula o vínculo entre produção/consumo da informação (FAUSTO NETO, 2008, p.98).

Recorrendo também à aproximação “semio-pragmática” que Casetti e Odin (1990) empregam na construção dos modelos teóricos para a paleo e a neotevê, poder-se-ia dizer que com a ampliação do espaço televisual da bancada, ao se abrir novas possibilidades para a construção narrativa, a tradicional arena dos apresentadores não está mais reservada unicamente à ordenação ou à hierarquização das notícias e, tampouco, é ocupada só pelos porta-vozes do telejornal. Ela está aberta para receber entrevistados e transforma-se em um espaço para um *talk-show* – formato que, de acordo com os teóricos franceses, tem na neotevê seu espaço de excelência. Mesmo disfarçado, ainda que dentro do telejornal, o *talk-show* da neotevê busca privilegiar a troca de opiniões, substituir as afirmações por perguntas e substituir o discurso institucional pelo individual. Cada um (o apresentador, o entrevistado, os telespectadores) expõe suas idéias a respeito de um assunto qualquer, algo que dê continuidade à tagarelice da vida cotidiana.

Na edição do dia 05 de maio de 2008, segunda-feira, o *JN* exibiu duas entrevistas, uma feita com o Ronaldo, jogador de futebol rotulado na imprensa como “fenômeno”, e outra conversa com o jogador de tênis brasileiro mais famoso da atualidade: Gustavo Kuerten, o Guga. A primeira micronarrativa, de dois minutos de 54 segundos, foi uma seleção dos melhores momentos do material exibido um dia antes, na própria TV Globo. A jornalista Fátima Bernardes (FB), ao lado da foto do jogador e da figura de uma bola de futebol (FIGURA 3), apresenta assim a entrevista:

FB: O Fantástico exibiu ontem uma entrevista exclusiva com Ronaldo, uma semana depois da confusão com travestis no Rio de Janeiro. Nós vamos rever agora alguns dos momentos mais importantes.

FIGURA 3: Ronaldo, o fenômeno, em entrevista sobre programa com travestis



A entrevista é iniciada por um *slide* que indica o assunto sobre o qual o jogador irá falar, não ouvimos, em momento algum, as perguntas da entrevistadora, apenas a locução de Fátima Bernardes lendo as palavras-chave que pontuavam o depoimento. Na seqüência de slides e respostas, o jogador detalha o polêmico envolvimento com travestis (“eu comprovei que se tratava de travesti e tentei concluir ali, de modo que eu pudesse voltar para casa, já arrependido de ter feito aquela escolha”); fala sobre a suposta relação sexual (“não era o que eu buscava, eu tirei o meu time de campo”); comenta a reação da namorada (“a primeira reação dela foi me xingar, mas depois ela só me deu apoio”); opina, enfim, sobre o estrago que teria sofrido em sua imagem (“mancha para sempre, mas o que a gente tem que fazer é reconstruir”). Apesar de a seleção dos “melhores momentos” da entrevista concedida ao *Fantástico* não trazer novidades³⁶, como era de se esperar, ela reafirma a posição do telejornal como espaço para assuntos de apelo popular, ao mesmo tempo em que referenda a capacidade da mídia de se servir dos seus próprios produtos³⁷.

No bloco seguinte, o último da edição do dia 05/05/08, é feita a entrevista com Gustavo Kuerten. Vinte dias antes de encerrar a carreira em Roland Garros, na França, em um dos campeonatos de tênis mais importantes, Guga fala sobre sua vida profissional e responde a algumas questões de cunho mais pessoal. No cenário do *JN* (FIGURA 4), o esportista se senta ao lado da apresentadora Fátima Bernardes, a impressão que se cria é a de que ele responde a todas as perguntas como se estivesse na sala de visita da casa do telespectador. A sensação é sustentada, principalmente, no fato de que em oito minutos de entrevista, Guga não direciona o olhar em momento algum para as câmeras; no encerramento, ao se despedir, ele ensaia uma tentativa, mas desvia o olhar para os lados. Como se quisessem fazer a *tevé* desaparecer enquanto sujeito da enunciação, William Bonner e Fátima Bernardes se mostram bastante espontâneos e também não olham para a câmera enquanto a entrevista é realizada. Conforme Eco (1984), “não olham para as telecâmeras os participantes de um debate porque a

³⁶ A não ser, em nota pé, a correção de uma informação errada divulgada no *Fantástico* sobre um título que o jogador havia ganhado da ONU. Foi dito que Ronaldo era embaixador do UNICEF, quando, na verdade, ele era embaixador da Boa-Vontade do Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD).

³⁷ Além de ter aproveitado trechos de reportagens exibidas no *Fantástico*, o *JN* também é vitrine para outros programas da TV Globo, como o *Esporte Espetacular*, nas edições de sábado do telejornal que compuseram o corpo de análise, e o *Globo Repórter*, nas edições de sexta-feira.

tevé os “representa” como engajados numa discussão que poderia acontecer em outro lugar” (ECO, 1984, p. 187). Não era de se esperar diferente, afinal, no noticiário da neotevê, o centro entorno do qual o espaço televisivo se organiza “não é mais o apresentador (o porta-voz da instituição), mas o espectador com sua dupla identidade de público-alvo e inquiridor daquilo que se passa da tela (...). A neotevê não é mais um espaço de formação mas um espaço de convívio”³⁸ (CASSETTI E ODIN, 1990, tradução nossa).

FIGURA 4: Gustavo Kuerten no cenário do *JN*.



Rara, a presença de uma terceira pessoa na bancada do *JN* só parece ocorrer em ocasiões especiais. Na segunda semana de agosto de 2006, por exemplo, os candidatos à presidência da república foram convidados a dar uma entrevista ao telejornal (FIGURA 5), os mais bem cotados nas pesquisas de intenção de voto apareceram na bancada do noticiário (Geraldo Alckmin, Heloísa Helena e Cristovam Buarque), com exceção de Luiz Inácio Lula da Silva, que como candidato à reeleição, foi entrevistado no Palácio do Planalto. Os candidatos de partidos nanicos (Luciano Bivar e José Maria Eymael) tiveram entrevistas com duração menor, em um estúdio preparado para a ocasião.

FIGURA 5: Candidatos à presidência da República dão entrevista ao *JN*.



³⁸ « n’est plus tant Le présentateur (Le porte-parole de l’institution) que le spectateur dans sa double identité de téléspectateur que se trouve devant son poste et d’invité que trouve sur le plateau de l’émission (notre tenant-lieu dans l’espace télévisuel). La néo-télévision n’est plus un espace de formation mais un espace de *convivialité*.»

O espaço da enunciação televisiva também se caracteriza pela escolha de enquadramentos – a relação entre os elementos que compõem o *mise-en-scène* do telejornal (tal como o conjunto bancada, apresentadores e redação) e os limites da imagem. A escolha dos planos tem como intuito indicar o que é representativo e estabelecer, ao recortar uma porção de um espaço mais vasto, uma relação entre o lugar da câmera e o olhar do telespectador. Por meio do enquadramento, podemos atribuir fronteiras do campo visual ao universo diegético. A prática foi herdada da fotografia e da pintura, que, conforme Aumont (1993) faziam dos limites das obras uma tentativa de imitar o corte realizado espontânea e permanentemente pelo olhar. Apesar de ser uma ação de origem longínqua, a...

(...) palavra *enquadramento* e o verbo *enquadrar* aparecem com o cinema para designar o processo mental e material já em atividade, portanto, na imagem pictórica e fotográfica, pelo qual se chega a uma imagem que contém determinado campo visto sob determinado ângulo e com determinados limites exatos. (AUMONT, 1993, p.153)

Para operar sob a lógica de *immediacy* e, portanto, provocar a sensação de uma aproximação maior com os seus referentes, o enquadramento das imagens no telejornal busca manter o olhar do enunciatário no centro significante da tela; caso contrário, a imagem pode acentuar a sensação de que ela é, de fato, resultado de um recorte, de um produto discursivo. A tentativa de manter o olhar do espectador distante das bordas está de acordo com a dinâmica de centricidade e excentricidade que, segundo Rudolf Arnheim (2001), está por trás da composição harmoniosa nas artes visuais. Segundo ele, “psicologicamente, a tendência cêntrica representa a atitude autocêntrica que caracteriza a perspectiva e a motivação humanas no princípio da vida e que permanece, ao longo dela, como um impulso poderoso”.

Diferentemente do que ocorre com uma imagem parada, onde o “descentramento”, como lembra Aumont (1993), pode adquirir um valor estético; na tevê esse efeito não ocorre com tanta facilidade, uma vez que o espectador tem a expectativa de que a falta de enquadramento será anulada, em algum momento, pela qualidade transitória da imagem. Ou seja, se algo parece ao telespectador fora de quadro, sobrando ou faltando na composição da imagem, existe uma tendência, por convenções historicamente estabelecidas (tal como essa da qual Arnheim nos fala), de o espectador acreditar que o “problema” será corrigido por um movimento da câmera ou de suas lentes, que o centro significante será logo restabelecido.

No *JN*, o enquadramento, como um recurso narrativo, privilegia escolhas significantes diversas e complementares. Ora se tem a leitura de que o enunciatário é uma testemunha ocular dos eventos narrados; em outros momentos, é dada ao espectador a sensação de ubiqüidade. É possível perceber também a opção por planos e movimentos de câmara que

destaquem, de maneira redundante, alguma informação no texto ou buscam intensificar o contato com o espectador; há ainda momentos em que se poderia associar a escolha dos planos a uma organização do enunciado. Enfim, são muitas as possibilidades de leitura das composições feitas no telejornal. Passemos então, a título de exemplo, para o estudo do *corpus* de análise.

No noticiário do dia primeiro de maio, quinta-feira, foram exibidas duas reportagens sobre o dia do trabalhador, a primeira com eventos ocorridos no Brasil, em sua maioria festivos; e a outra, produzida em Paris, com manifestações e protestos que aconteceram em diferentes pontos do mundo. As duas reportagens privilegiaram planos abertos para dar a dimensão do grande número de pessoas que se reuniram por conta da data. Enquanto os enquadramentos se mantiveram devidamente centrados nas partes em que a narrativa mostrava uma reunião harmoniosa das pessoas; nos momentos de conflitos, os planos chamavam atenção para os limites da imagem e para o aparato mediador, era fácil perceber a presença da câmera nas mãos de um cinegrafista em movimento, a sensação criada é a de que se tem na tela um registro difícil de ser feito e de que o espectador, à distância, era uma testemunha ocular dos fatos. Essa sensação também pode ser sentida quando se recorre a imagens de cinegrafistas amadores, de câmeras de vigilância ou escondidas, ou ainda quando se tem plano seqüência.

FIGURA 6: Frames de conflitos registrados no dia do trabalhador na Alemanha e na Turquia



A presença da câmera em diferentes partes do mundo, devidamente sinalizada pela presença de legendas, confere uma sensação de onipresença ao espectador, mas o efeito de ubiquidade também está presente quando o enquadramento simula o registro subjetivo de um dos “personagens da narrativa”. É o que se pode ver na reportagem, exibida no sábado 24 de maio de 2008, sobre um encontro de observadores de aves em São Paulo. Nela, repórter e cinegrafista oscilam entre o papel de “observadores da vida alheia” (como o próprio jornalista se refere às pessoas que possuem binóculos, mas que também poderia ser uma referência ao papel do jornalista) e avistadores de pássaros.

FIGURA 7: Reportagem sobre encontro de observadores de aves



Para organizar a interação entre a imagem captada pelas lentes da câmera com os textos e outros tipos de videografias, os enquadramentos são escolhidos para acolher, limitar ou sublinhar alguma informação. Dois casos de redundância estão numa matéria do repórter Paulo Renato Soares, levada ao ar no dia 28 de maio. Nela, temos um movimento de *zoom* num trecho da reportagem em que um motorista é substituído pelo repórter no centro significativo da tela. Durante a aproximação do repórter ele diz: “Para quem está atrás do volante, não basta saber dirigir e conhecer bem as leis. O trânsito tem situações que não estão em nenhum manual (...)”. E logo na seqüência, uma fonte ao ser apresentada como um estudioso do trânsito tem sua imagem composta no centro da imagem com a de uma coletânea legislativa sobre trânsito. Já em coletivas que se têm muitos repórteres, o plano é normalmente fechado no rosto do entrevistado, para que nenhum outro elemento dispute a atenção do telespectador para o que está sendo dito. Mas, nem por isso, a presença dos profissionais da imprensa é ignorada, eles normalmente aparecem numa imagem de contra-plano.

FIGURA 8: Passagem do repórter / Entrevistado e legislação de trânsito



FIGURA 9: Conselheira tutelar é entrevistada na porta da casa dos Nardoni



No estúdio, a escolha dos planos exerce uma função sintática, ao agrupar, ordenar e articular reportagens e notas de assuntos diversos. Quando os apresentadores precisam, por exemplo, dar o outro lado da história, eles trocam de câmera, e, se objetivo é mudar de tema, o próprio apresentador é substituído na tela. A troca de enquadramentos serve também para

reforçar o contrato comunicativo entre o espectador e a tevê, de maneira que quanto mais em *close* (fechado) no rosto do jornalista, maior a proximidade com telespectador. Nos planos mais abertos, a relação não chega a ser inversa. Neste caso, quando se vê na imagem os dois apresentadores junto com a redação ao fundo, por conta do enquadramento *plongée* (de cima pra baixo), outra estratégia emerge. É como se o meio voltasse a aquiescer o lugar do telespectador, restabelecendo a ambiência do telejornal. Este é o plano *default* para a passagem de bloco e é dessa janela também que se introduzem as reportagens de temas mais leve, que normalmente encerram o jornal. Na edição de segunda-feira, 12 de maio, por exemplo, logo após a previsão do tempo (que normalmente é exibida nos primeiros blocos, mas que pode ter sido deslocada para o último com o intuito de criar uma coesão maior), a apresentadora Fátima Bernardes (FB) exibiu uma reportagem sobre o modo particular de prever o tempo desenvolvido por homens do campo no sul do país, para isso, a introdução foi feita da seguinte forma:

FIGURA 10: Plano Aberto



FB: Quem vive na roça assiste à previsão do tempo com atenção especial, especialmente em época de geada, que pode acabar com a colheita.

FIGURA 11: Plano fechado



FB: No sul do país, os brasileiros do campo desenvolveram até um jeito próprio de prever o tempo. Veja na reportagem de Wilson Kirshe e Marcelo Bonomini.

O *JN* também lança mãos de outros recursos visuais, que não só o enquadramento, para conduzir as narrativas. As legendas, por exemplo, são empregadas para dar maior clareza a um texto sonoro pouco audível ou servem para ilustrar conversas telefônicas quando não se tem a imagem das pessoas que dialogam. Nas passagens de bloco, elas criam redundância

com o texto lido pelos apresentadores ou os complementa, ao indexar em poucas palavras o assunto mais importante que o jornal irá tratar depois do intervalo comercial. Em alguns casos, elas estão carregadas de ironia ou como interjeições (“Sanguinetti, o retorno”, “todos a bordo!”, “pêênalti!!!!!!”, “6 mil a pé”) de maneira similar ao que se faz na internet, na troca de e-mails ou em salas de bate-papo.

Os créditos, que também poderiam ser considerados um tipo de legenda, indicam informações que nem sempre o telespectador poderia obter na narrativa se não fossem por sua presença, como é o caso da identificação de algumas pessoas ou lugares não citados nominalmente no texto dos repórteres ou não passíveis de serem presumidos. Em alguns casos, são produzidas infográficos para ilustrar uma série de informações, em sua maioria, numéricas, que são repassadas ao longo do jornal. Essas infografias, chamadas também de artes, são apresentadas em telas cheias ou mixadas às imagens captadas para cobrir o *off* do repórter.

FIGURA 12: Legenda, chamada de bloco e ficha técnica



FIGURA 13: Animação



A possibilidade de agrupar, numa mesma tela, imagens de um referente qualquer a outras produzidas em computador é o resultado do hibridismo permitido pelo tratamento digital dado as imagens, quando tudo se transforma em *bits* (uma linguagem computacional de zero e um), exacerbando o que Lev Manovich (2006) considera ser, como dito no capítulo anterior, uma “revolução de veludo”, em que, neste caso, mesmo o jornalismo, com sua demanda por apresentar o referente com transparência, não deixa de lado recurso audiovisuais que a ficção cristalizou. Essa mixagem está presente no *JN* dentro e fora do estúdio. Na bancada, os *kroma-keys* (imagens inseridas por computador atrás dos apresentadores num fundo azul), são compostos também por gráficos tridimensionais que parecem saltar da tela. Como recurso narrativo, eles marcam assuntos que são constantemente presentes no telejornal. No caso das eleições americanas, por exemplo, é criado um *chroma-key* para ser

utilizado toda vez que se fala sobre a disputa eleitoral nos Estados Unidos. É assim com as séries de reportagens especiais, pessoas célebres como o presidente da república, fenômenos da natureza como terremotos e tempestades de chuva, campeonatos de futebol; enfim, inúmeros temas possuem um efeito gráfico específico para adaptar o cenário à sua micronarrativa correspondente.

FIGURA 14: *Chroma-key*



FIGURA 15: Cenário virtual



FIGURA 16: Divisão da tela



2.3 Ao vivo: a narrativa “presentificada” do JN

Até aqui, ao se analisar a narrativa construída pelo *JN* na tevê, privilegiamos a linha temporal responsável por organizar o que chamamos de sintagmas da narrativa-moldura, ou seja, o tempo efetivo do telejornal, aquele que lhe determina o curso. Entretanto, é preciso entender que o texto televisivo não é construído por uma única temporalidade. Tal como outros tantos, ele opera com temporalizações diversas que, apesar de apresentarem certa autonomia, estão inextricavelmente ligadas. Por a tratarmos como uma narrativa construída em abismo, não é difícil reconhecer que no telejornal estão presentes uma *micro* e uma *macrotemporalidade*; a primeira responsável por ordenar os elementos na instância do enunciado; a segunda, por organizar seqüências maiores (os blocos e o todo programa). Há,

ainda, uma terceira temporalidade, a que diz respeito à sucessão dos acontecimentos narrados, ou seja, aquela que emana do próprio conteúdo do enunciado narrativo, daquilo que “efetivamente” aconteceu³⁹.

A pesquisadora francesa Jocelyne Arcquembourg Moreau (1996), ao estudar a transmissão da Guerra do Golfo feita pela *CNN*, também identifica a articulação dinâmica desses três níveis de temporalidade. Para ela, na cobertura de um evento jornalístico, a narrativa televisiva engloba a temporalidade daquilo que compõe a intriga da notícia, a perspectiva temporal criada pela enunciação e as referências de tempo acionadas para caracterizar o acontecimento. Resumindo, portanto, teríamos, ao menos, três tipos de temporalidade na narrativa de um telejornal: (1) a do universo diegético, (2) a do enunciado e (3) a da enunciação. Para a análise da remediação, a temporalidade da enunciação nos parece essencialmente importante por dizer da organização das micronarrativas, mas o tempo que emerge nas outras duas instâncias também são relevantes, uma vez que poderiam indicar aspectos narrativos que permanecem ou são alterados na passagem da notícia da televisão para a *web*.

Cabe-nos então perguntar o que caracteriza cada uma dessas temporalidades e como elas se articulam na edição televisiva do *Jornal Nacional*. Tratando, primeiramente, da temporalidade dos eventos do universo diegético, parece-nos importante recuperar a noção de que o telejornal escolhe os acontecimentos a serem narrados segundo alguns princípios, ou seja, é possível prever, dentro dos critérios de importância estabelecidos na hierarquização dos eventos (dos valores-notícia, portanto), o que será narrado e o que ficará de fora do enquadramento midiático.

“Sabemos que um evento em si não existe, ele é produto de uma ‘cobertura’ sujeita aos critérios de seleção norteados pelas expectativas daquilo que tem mais valor. E a hierarquia é estabelecida com base na velocidade dos meios em o capturarem.”⁴⁰ (TÉTU, 2000, tradução nossa). Com essa afirmação, Tétu nos indica que as características temporais do acontecimento precisam guardar alguma sintonia com o *modus operandi* da mídia, de maneira que ao se comportarem como chaves para seleção do fato noticioso, eles emergem na

³⁹ Segundo Fiorin (2008), esses (três) níveis de temporalidade estão de acordo com os aspectos distintos da “realidade narrativa” presentes, segundo ele, na própria polissemia do termo *récit* (narrativa). À luz de Genette, Fiorin lembra que a palavra possui três sentidos, um referente à narração, outro ao discurso que conta os acontecimentos e um terceiro relativo ao conteúdo da narrativa.

⁴⁰ « Nous savons bien qu'un événement n'existe que s'il est "couvert", et cette couverture obéit à des critères de sélection qui reposent en fait sur l'anticipation d'une plus value. Et la hiérarchie des médias repose désormais sur leur seule rapidité. »

construção da narrativa como um “futuro anterior”, como um elemento que vai garantir a captura e o tipo de tratamento que se dará ao acontecimento.

A “adequação” entre essa temporalidade dos acontecimentos e da enunciação é o que garante, segundo Sodré (1996), a forma da notícia. Segundo ele, demarcando uma nítida separa o entre o acontecimento e seu relato narrativo⁴¹, a notícia resulta do controle de certa temporalidade que a torna distinta de outros g neros informativos; da história, por exemplo. “Para que o ato se transforme em notícia,   preciso que tenha sido *recentemente* apurado, *imediatamente* publicado e *distribuido*   sociedade global.” (SODRÉ, 1996, p.136). Conforme Sodré, sob esse “controle” o jornalismo engendra narrativamente, entre o leitor ou telespectador e uma multiplicidade de acontecimentos, um sentimento de simultaneidade.

A notícia   mesmo o registro da realidade tal como esta aprece para determinadas exigências institucionais (Estado, empresa, família) de representa o da continuidade social.   um esboço de narrativas que apresenta uma novidade (no influxo da traço cultural dos tempos modernos pelo novo), mas destinando-a   rápida absor o pelas estruturas de continuidade que regem a temporalidade cotidiana. Concilia, portanto, a repetitividade do cotidiano com a imprevisibilidade da mudana, t pica das relaoes sociais modernas. (SODRÉ, 1996, p137)

Assim, pouco sentido há em relacionar a temporalidade dos acontecimentos que podem se tornar notícia com a idéia de uma ruptura na temporalidade cotidiana, uma vez que a novidade do acontecimento noticioso   o produto estratégico da espreita dos meios de comunica o. Mas se não há uma ruptura, há, ainda de acordo com Sodré (1996), um *ponto rítmico*, “  como se o tempo fosse   pensado por uma idéia de eternidade (uma espécie de eternidade moral dos valores) e se manifestasse ritmicamente por pequenos “perpétuos retornos” (a reincidência dos fatos noticiáveis)” (SODRÉ, 1996. p.139).

A previsão para a marca o rítmica do tempo cotidiano pela tevê tem, entre seus valores, a forma como se irá narrar o acontecimento e a capacidade da informa o em substituir uma que a antecedeu. Assim, a factualidade – como um dos critérios de seleo ligados   própria temporalidade do evento –   capaz de dizer da organiza o narrativa dada ao evento na estrutura do telejornal. Sendo, portanto, ela um critério seletor e de hierarquiza o das notícias, poder-se-ia pensar que quanto mais novo ou “quente”, como se diz no jargão jornalístico,   o desdobramento de um acontecimento jornalístico, maior   a chance de ele figurar no jornal com amplo destaque, ganhando uma cobertura “ao vivo”, uma narrativa mais

⁴¹ Ainda que sob olhar da midiatiza o não se possa garantir aos fatos sociais uma ontologia particular, ou seja, independente aos meios de comunica o, de acordo com Sodré (1996), na perspectiva da média (seja ela um jornal, rádio ou tevê), o acontecimento   considerado uma matéria-prima “em estado bruto” que, por sua vez, ao ser transformado em notícia se constitui em acontecimento para o público.

prolongada, a mobilização de mais de um repórter para sua cobertura ou talvez mais de uma participação do mesmo repórter no decorrer do programa, entre outras várias possibilidades.

No *JN* de quarta-feira, dia 07 de maio de 2008, o “caso Isabella” pode ser tomado como exemplo da maneira como a temporalidade de um evento pode influenciar na construção narrativa do telejornal. O “caso Isabella” ou “caso Nardoni” foi o nome dado pela mídia à cobertura realizada em torno dos eventos relacionados à morte da menina Isabella Oliveira Nardoni, de cinco anos. Ela foi jogada da janela do sexto andar do prédio onde passava alguns finais de semana com o pai, a madrasta e outros dois irmãos, na capital paulista. A queda ocorreu na noite de 29 de março, um sábado, e desde então ganhou destaque nos meios de comunicação. Nas primeiras horas de cobertura da imprensa, o caso, certamente, conquistou a atenção pela brutalidade da morte, mas depois conseguiu se manter em evidência, ocupando lugar de destaque nas coberturas diárias e quase sempre presente na escalada dos telejornais, por causa da suspeita de que o pai e a madrasta estivessem envolvidos no crime⁴². A cada nova edição dos jornais, a imprensa servia a audiência com uma novidade – o pedido de prisão temporária do pai e da madrasta da menina feito pela polícia de São Paulo; o relato do dia em que eles se entregaram; as contradições dos depoimentos levantadas pela promotoria; os detalhes revelados na continuidade das investigações; a divulgação de imagens de um circuito de segurança nas horas que antecederam o crime; o pedido e a aceitação do *habeas corpus* do casal; a entrevista de Alexandre Nardoni e Anna Carolina Jatobá ao *Fantástico* que teve alguns trechos reprisados pelo *JN*, tal como ocorreu com a entrevista do jogador Ronaldo, como havíamos dito anteriormente, enfim, como uma novela, a intriga do caso Isabella evoluiu em capítulos até o dia em que o pedido de prisão por homicídio do pai e da madrasta foi aceito pela justiça e o cumprimento do mandado de detenção se transformou em um evento midiático de primeira grandeza. Neste dia, a escalada do *JN* foi aberta com as seguintes frases de William Bonner (WB) e Fátima Bernardes (FB):

FB: - O juiz acolhe o pedido da promotoria do caso Isabella.

WB:- E decreta a prisão do pai e da madrasta da menina.

FB: - Os dois estão na casa dos pais de Ana Jatobá, em Guarulhos.

WB: - E os nossos repórteres mostram as fotos da perícia que embasaram a acusação ao casal.

⁴² Pode-se somar aos motivos para o grande destaque dado à morte da pequena Isabella nos noticiários, o fato de o crime ter ocorrido no seio de uma família de classe média, do evento ter se dado em São Paulo – cidade onde se tem uma forte disputa por audiência e venda de jornais – o suspense construído em torno da figura da madrasta e do pai da menina, do silêncio da mãe biológica. Concluindo, não faltaram elementos para cultivar a curiosidade do público em torno do caso.

A seqüência de manchetes, quatro de um total de oito, dá a dimensão da relevância atribuída pela equipe do telejornal ao caso. A notícia sobre a prisão do casal foi a primeira veiculada naquela edição. Logo depois do “boa noite” inicial, a apresentadora Fátima Bernardes chamou a repórter Veruska Donato para participar “ao vivo” de Guarulhos. Em sua primeira participação, a repórter se limitou a narrar com verbos no pretérito e no futuro aquilo que já havia acontecido e o que se esperava que fosse acontecer (“a polícia já *montou* o esquema para a saída”, “o comboio *terá* pelo menos cinco viaturas”, “Ana Carolina Jatobá *será levada* para o nono distrito policial”, “Alexandre Nardoni *será levado* para o décimo terceiro distrito policial”), quando a repórter usou verbos no presente, sua função não ia além de descrever aquilo que se já podia ver na tela ou revelar o que certamente já havia sido apurado antes de sua entrada (“três carros *já estão* dentro da garagem do prédio”, “*há* uma grande expectativa e também um grande número de policiais”, “a rua, aqui em frente ao apartamento dos pais de Ana Carolina Jatobá, *foi fechada* e os policiais *formam* um cordão de isolamento para evitar que as pessoas tentem invadir ali a calçada”). Depois de dar o panorama inicial da situação até aquele momento, a repórter é questionada por Fátima Bernardes se, com a rua tomada de pessoas, haveria alguma possibilidade de o casal ser retirado de lá. Sem dar uma resposta categórica, a repórter é interpelada por William Bonner. Ele quer saber da distância e o tempo aproximado entre a casa onde estão o pai e a madrasta de Isabella até a delegacia. Revelando parte do aparato midiático empregado na cobertura e o planejamento dos órgãos envolvidos no acontecimento, a repórter responde (“nós levamos cerca de dez minutos”, “a C-E-T já desviou uma das ruas aqui”, “nós acompanhamos também por helicóptero e as ruas estão também bastante congestionadas”). Na seqüência, enquanto ainda falava, a repórter é interrompida para que o apresentador chamasse a reportagem sobre parte do trabalho da perícia que fundamentou o pedido de prisão do casal.

Ao longo desta edição do dia 07/05/2008, a repórter fez mais quatro participações “ao vivo”, uma para cada bloco do telejornal. A única vez em que sua participação foi contextualizada pelos apresentadores foi no início do noticiário, depois, eles se revezavam para chamá-la no início de cada bloco, limitando-se a dizer: “vamos voltar a Guarulhos, ao vivo, com a repórter Veruska Donato”. No início do segundo bloco, a repórter informou que o casal acabava de se entregar, é possível ver jornalistas correndo de um lado a outro, todos se aglutinando num forte foco de luz, produzido por holofotes das emissoras que ali transmitiam ou captavam imagens. No final da segunda entrada da repórter, o apresentador William Bonner, também editor chefe do telejornal, garante: “Veruska, você continua acompanhando e

nos chama assim que tiver uma informação a respeito da saída do casal”. A sensação que se tem é a de que os acusados sairão a qualquer momento e é isso o que diz a repórter na sua terceira entrada, quando ela narra a retirada das pessoas que estavam na frente do prédio de onde sairia o pai e a madrasta de Isabella. Em sua penúltima participação, com nenhuma novidade, a não ser a retirada completa das pessoas em frente ao prédio, a repórter repete o que já havia informado antes. E na última entrada direto do local, Veruska Donato relata o passo-a-passo da formação do cordão de isolamento e chama, ela mesma, uma reportagem exibida na seqüência que narra o que o juiz levou em consideração para decretar a prisão do casal, ou seja, como foi tomada a decisão que havia dado início a todos aqueles eventos cobertos ao vivo pela tevê.

A cobertura em tempo real do que se passava em frente ao prédio onde estavam os suspeitos “número um” da morte de Isabella não demandou nenhuma adequação de última hora à narrativa-moldura do *JN*. Mesmo os apresentadores tendo, repetidas vezes, confirmado que o noticiário poderia ser interrompido a qualquer momento para dar visibilidade à prisão dos acusados, todas as participações da repórter ocorreram muito mais a favor da manutenção do suspense em torno daquilo que poderia ocorrer, do que para trazer novidades relevantes para a intriga noticiosa. Ou seja, apesar de as micronarrativas terem sido enunciadas “ao vivo” e, dessa maneira, terem aberto espaço para o imprevisto e a improvisação, a maior contribuição para a validação do discurso jornalístico ou para a sensação de transparência em relação aos acontecimentos se deu justamente no aproveitamento do valor retórico da transmissão direta, na demonstração de que o telejornal estava à espreita do evento noticioso. Ainda sim, como os acontecimentos se desdobravam ao vivo em frente das câmeras da tevê, não se pode negar que a temporalidade do evento era a mesma da enunciação televisiva e, também, a única compartilhada pelo telespectador atento ao que se passava na tela. Portanto, ao se pautar por um evento que poderá se desdobrar no decorrer da enunciação televisiva, a tevê atua mais na intenção de se aproximar do enunciatário, em perseguir estratégias para mantê-lo “informado”, do que do evento em si.

Com o emparelhamento entre o tempo real e o da tevê, os jornalistas também abrem mão de expedientes narrativos para reduzir a duração temporal, afinal nada poderia ter sido feito no âmbito narrativo para que o *JN* mostrasse “ao vivo”, para todo o país, a prisão do casal Nardoni. Entretanto, de acordo com Umberto Eco (2007), é sabido que “a transmissão direta nunca se apresenta como uma representação especular do acontecimento que se desenvolve, mas *sempre* – ainda que às vezes em medida infinitesimal – como interpretação dele” (ECO, 2007, p.182). E essa interpretação não está apenas nas escolhas dos ângulos ou

do enquadramento, como discutido anteriormente, mas no próprio tratamento que a televisão dá à transmissão direta. Mesmo que o evento só se desdobre durante a sua transmissão, é preciso projetar na estrutura de captação escolhas futuras que poderão ser feitas durante a narrativa. É como se a transmissão fizesse parte de uma grande encenação, pré-roteirizada pelos profissionais da notícia. De acordo com Vincent Amiel (1989), a televisão se encontra em uma condição paradoxal, ocupando, ao mesmo tempo, o lugar do espetáculo e da transparência. Isso porque apesar de a tevê se valer de seu estatuto elementar de retransmitir os acontecimentos para mostrá-los de perto, ela não consegue se desvencilhar das construções narrativas próprias ao teatro e ao cinema.

Para Amiel, a transmissão de uma notícia no telejornal, incluindo aquela feita ao vivo, é um espetáculo dividido em três momentos. A primeira constitui a *mise-en-scène* propriamente dita, é quando se cuida da cenografia – consiste em colocar no lugar da transmissão os personagens, os objetos e as luzes que tornarão as imagens visíveis. No caso em análise, não seria exagero considerar que parte da multidão (dos personagens figurantes) que ali esteve para acompanhar a prisão do casal foi agenciada pelas notícias anteriormente divulgadas ou mesmo que eles ali chegaram depois de ver pela tevê o tumulto formado em torno de um grande aparato policial e midiático. Este primeiro momento, da instalação do aparato televisivo, é mais bem percebido pelos telespectadores presentes no local. O segundo momento da encenação é o da transmissão ou da filmagem, quando serão escolhidos os pontos de vistas, os enquadramentos, o local da câmera e, por consequência, o espaço que será recortado durante a narrativa. Por último, tem-se o momento da montagem, que mesmo na transmissão “ao vivo” se dá pela escolha da seqüência de imagens e a duração de cada uma delas. “A montagem é responsável pela criação do ritmo. (...) Ela pode distrair ou focalizar, é evidentemente capaz de dramatizar”⁴³ (AMIEL, 1989, tradução nossa).

A montagem, contudo, sobre a qual o telejornalismo tem melhores condições de exercer um controle narrativo é aquela em que os eventos são gravados para, só então, serem editados e levados ao ar. Nesses casos, os telejornais têm a possibilidade de organizar de maneira mais coesa um conjunto maior de eventos, uma vez que se trabalha com um recorte temporal mais amplo e o desfecho daquilo que se conta já é, quase sempre, conhecido. Com a montagem assíncrona, a tevê tem à sua disposição imagens de arquivos, recursos audiovisuais para reconstituir aquilo que não conseguiu registrar e, o mais importante, a

⁴³ «Le montage est aussi lè créatur du rythme. (...) Il peut distraire ou focaliser, dramatiser évidemment.»

possibilidade de escolher meticulosamente as palavras e as imagens, na devida ordem sintática e semântica que cada uma deve ser apresentada.

Uma vez que essas micronarrativas editadas *a posteriori* resultam de arranjos conscientemente calculados de enunciados verbais e não-verbais, para analisarmos sua temporalidade e entender de que forma os eventos são organizados, propomos evidenciar a relação entre o áudio (o texto do repórter) e as imagens. Em uma reportagem do tipo padrão – em que o repórter se utiliza de um texto lido em “off”, com imagens para cobri-lo, entrecortado por trechos de entrevistas, também chamadas de sonoras e, ainda, uma passagem (o momento em que o jornalista aparece na tela para continuar narrando), *grosso modo*, falas e imagens estão juntas para criar uma unidade significativa de complementaridade, redundância e coesão; visto que, em alguns momentos, o texto descreve e dá sentido ao que se vê na tela (“as imagens aéreas impressionam e apavoram”⁴⁴, “pelo tamanho das árvores arrancadas dá para imaginar a força do vento”⁴⁵, “o homem que aparece de camisa laranja”⁴⁶, “eles são bonitos, coloridos e perigosos”⁴⁷) e, em outros, a imagem é conduzida pela linha narrativa verbal, na escolha dos eventos e a costura feita entre eles. No *corpus* de análise há também outros tipos de micronarrativas em que as relações entre imagem e texto verbal variam bastante, dois casos extremos merecem atenção; o primeiro, mais comum, ocorre quando a imagem é utilizada para reforçar as informações lidas pelos apresentadores, é o caso das notas cobertas, das passagens de bloco e dos *teasers* nas escaladas; o segundo, raro, é quando a imagem não é acompanhada por nenhum texto, o que ocorreu uma única vez, na edição de cinco de maio, um segunda-feira, quando clipes em homenagem aos times que ganharam os campeonatos estaduais foram produzidos com imagens das partidas finais sonorizadas com os hinos dos vencedores. De qualquer forma, podemos entender que a edição das matérias, mesmo neste caso, compreende uma organização narrativa em que se criam seqüências de continuidade ou descontinuidade entre os eventos para integrá-los numa ação significativa evolutiva capaz de atender os propósitos do narrador – contar o que ocorreu em algum lugar.

Vejamos, então, o que caracteriza a temporalidade do que consideramos como as *micronarrativas-padrão assincrônicas* do JN. Conforme a técnica já cristalizada na cultura profissional de que primeiro se deve apresentar os fatos mais importantes para depois se começar a contextualizá-lo, no que é conhecido por “pirâmide invertida”, as reportagens são iniciadas *in media res*, ou seja, pelo clímax do evento, por aquilo que, em último caso, levou o

⁴⁴ JN – bloco 02 – 050508 – 0’16”

⁴⁵ JN – bloco 02 – 050508 – 0’46”

⁴⁶ JN – bloco 01 – 220508 – 3’34”

⁴⁷ JN – bloco 01 – 220508 – 7’52”

acontecimento a ser noticiado. Como exemplo, tomemos duas reportagens que foram exibidas em seqüência para noticiar “as cenas de selvageria no trânsito” “assistidas pelas duas maiores cidade brasileiras” nas últimas 24 horas que antecederam a edição de segunda-feira, 24 de maio de 2008. Na primeira reportagem, de São Paulo, o repórter José Roberto Burnier inicia a matéria da seguinte maneira:

LOC: É o fim trágico de mais uma briga de trânsito (imagem um caixão sendo velado). Alexandre Andrade Reyes, de 18 anos, saiu para ir a uma festa, apesar dos apelos da mãe.

Sonora da irmã: Minha mãe pediu pra ele ficar, porque ela estava pressentindo algo de ruim. Aí, ele chegou e falou pra minha mãe: ‘O que pode acontecer de ruim pra mim?’

Na segunda matéria, do Rio de Janeiro, o repórter Paulo Renato Soares abre sua narrativa da seguinte forma:

LOC: Era o fim de uma noite de lazer (imagem de pessoas chegando à delegacia). O pai, dois filhos e um amigo dos adolescentes tinham acabado de sair de uma pizzaria, na zona norte do Rio. Eles estavam atravessando esta rua e quase foram atropelados por um carro que, segundo testemunhas, avançou o sinal vermelho. No depoimento, na delegacia, (imagens de simulação feitas por computador) os garotos contaram que o grupo reclamou da atitude do motorista. Disseram que o dono do carro ainda fez uma manobra para tentar atingir os quatro. E depois de uma discussão, o motorista usou uma barra de ferro para agredir brutalmente o pai dos meninos.

Nos dois casos, os repórteres contam inicialmente o que de mais importante aconteceu. Na matéria feita em São Paulo, isso é ainda mais evidente com a imagem do caixão da vítima sendo velado pela família e pelos amigos. Na matéria do Rio, a narrativa começa, com a reconstituição verbal da seqüência de eventos que culminou com a agressão sofrida pelo pedestre que estava acompanhado por três crianças, sendo duas delas seus filhos.

Na primeira reportagem, o primeiro verbo é conjugado no presente, produzindo um alinhamento entre a temporalidade das imagens (enunciação) com a do acontecimento. A frase (“é o fim trágico de mais uma briga no trânsito”) explicita o que o telespectador vê e funciona com uma legenda para uma imagem representativa que, mais adiante, acaba retomada pela sonora do pai do jovem morto, quando ele finaliza dizendo que “a vida não vale nada”. Logo depois da oração inicial, todos os verbos passam a ser enunciados no passado, de maneira que as imagens passam a ilustrar, autenticando a narrativa. É assim inclusive na passagem do repórter, quando ele conta cronologicamente, no local onde os fatos teriam se dado, o que ocorreu naquela noite.

LOC: Pouco depois da meia-noite, num carro junto com amigos, Alexandre *passava* por essa avenida aqui na zona sul de São Paulo (imagem do repórter andando pela avenida), quando o carro da frente deu uma breca forte por causa da lombada. Os veículos não chegaram a se chocar, mas começou uma discussão entre os dois motoristas. (imagens de uma simulação feita por computador) O homem do carro da frente sacou uma arma e atirou na direção do carro em que estava o estudante. O tiro atingiu Alexandre na nuca. Ele morreu a caminho do hospital. O amigo de Alexandre perseguiu o motorista que atirou, mas perdeu o controle do veículo, bateu num poste e quebrou o nariz.

Sonora do amigo que quebrou o nariz: Não precisava de nada disso. Não custava nada ele dar a passagem. Ele ia para o caminho dele, eu ia pro meu. Não precisava tirar a vida de uma pessoa, que estava no banco de trás.

LOC As testemunhas anotaram as letras e os dois primeiros números da placa do carro que o assassino dirigia, uma picape vermelha, mas até agora ele não foi preso.

Sonora do pai: A vida não se vale nada. Meu filho 18 anos, com a vida inteira pela frente, né? E está perdido, num caixão, lá em cima. E a nossa família, vai fazer o que?

Na segunda micronarrativa, o repórter mantém os verbos no passado, inclusive, retomando um caso similar registrado dias antes. A única vez em que narra no presente é para dizer, ao mesmo tempo em que se vê um retrato de um homem na tela, que o agressor “continua sendo procurado”. Assim, as micronarrativas assincrônicas padrões registram os acontecimentos no passado, fazendo uso de verbos no presente apenas quando o enunciado verbal se rende ao não verbal, ou seja, quando o texto contextualiza as imagens que vemos na tela. Exemplo marcante disso está em uma reportagem exibida na mesma edição das duas reportagens anteriormente analisadas.

LOC: Por mais que os operários *se esforcem* para limpar, não adianta. Nestes tempos as grandes cidades do Brasil não *estão* nítidas. O ar *é* uma mistura de baixa umidade com excesso de poluição. Essa condição atmosférica não *é* mais exclusividade de São Paulo. Essa cidade *é* São Paulo. Mas, esta outra, tão parecida, *é* Belo Horizonte.

SONORA de uma mulher: *Tenho que usar* sempre um colírio, *é...*, *pingar* um sorinho no nariz.

LOC: A Secretaria Nacional de Defesa Civil *alertou* sete estados e o Distrito Federal sobre a *secura* nesse feriado prolongado. Umidade do ar abaixo de 30% *é* uma condição crítica para a saúde. Hoje, em Campo Grande, a umidade relativa do ar *chegou* a 24%. Há 26 dias não *chove* em Brasília. E o número de incêndios florestais, provocados pelo descuido, já *passou* de 40 este mês.

Sonora do comandante do Batalhão de Incêndio Florestal: Queima de lixo pelos chacareiros, pontas de cigarro *jogadas* no gramado, porque o gramado já *está* seco.

LOC: Em São Paulo esta *foi* a semana mais seca do ano. Nestes tempos de *secura* quando *aspiramos* o ar com 27% de umidade a tarefa do nosso tubo respiratório *é* levar esse ar até os alvéolos com 95% de umidade e esterilizado. Quase um milagre. Um esforço imenso para o nariz, faringe, traquéia e brônquios. Tudo isso *agravado* no caso de São Paulo pela poluição. Olha o ar que a gente respira!

SONORA de um ciclista: Com certeza hoje *temos* mais dificuldade de andar por causa da poluição, sente o ar..., *respira* muito forçado.

SONORA de um especialista: Não *consegue* se *livrar* tanto das bactérias que nós *inalamos*, então começa então a ter uma inflamação de via aérea superior. Aqueles que já têm doença respiratória ou doença cardiovascular *pode ter* um agravamento que, infelizmente, em alguns casos *vai comprometer* a vida.

A repórter Neide Duarte enuncia quase sempre no presente, descrevendo as imagens exibidas; quando, poucas vezes, recorre a verbos no passado é para, paradoxalmente, revelar o que “de novo” ancora todos os outros eventos circunstanciais que completam a narrativa.

Mas, enquanto as micronarrativas, mesmo aquelas transmitidas *ao vivo*, são estruturadas com verbos conjugados no passado, a narrativa-moldura é “presentificadora”. Isso porque, mesmo quando se é preciso recorrer ao pretérito, as ações nesse tempo verbal acabam “emparedadas” por outros verbos no presente ou por dêiticos que as atualizam (“O comércio *vive hoje* o segundo dia mais importante para as vendas em todo o ano. Na véspera do dia das mães, os consumidores *lotaram* as ruas e os shoppings para as compras de última hora.”⁴⁸; “Os advogados de Alexandre Nardoni *tiveram hoje* que apresentar um documento a polícia. Sem ele, o pai de Isabella perderia o direito de ficar numa cela especial.”⁴⁹; “Uma semana depois do ciclone extratropical que atingiu o Rio Grande do Sul, as famílias atingidas começam a voltar para casa. Dezesseis cidades estão em situação de emergência”⁵⁰. Assim, a presença do passado na fala dos apresentadores diz de uma anterioridade enunciativa e, raramente, é empregado na instância de enunciação que, de fato, instaura o “agora” na mediação televisiva, temporalidade onde estão inseridos tanto o enunciador quanto o enunciatário.

No culto a um presente contínuo, ao articular as micronarrativas, sincrônicas e assincrônicas, os apresentadores sublinham enfaticamente toda participação “ao vivo” dos repórteres, ainda que elas representem a menor parte do telejornal. Ao final da reportagem, no retorno da imagem ao estúdio, eles costumam creditar o repórter e dizer que ele falava ao vivo, direto de um local qualquer. Essa valorização da transmissão direta reforça o próprio espaço da bancada como lugar de referência para o tempo presente. E, como Robert Stam (1985) pontua, ainda que as transmissões “ao vivo” possam representar uma parte ínfima do que está na tela, essa fatia da programação dá o tom de toda tevê. No noticiário, por exemplo, “a *parte* da transmissão direta – a informação transmitida pelo apresentador, diálogos,

⁴⁸ JN – bloco 01 – 100508 – 0’53

⁴⁹ JN – bloco 01 – 100508 – 3’45”

⁵⁰ JN – bloco 01 – 100508 – 5’22”

eventuais eventos importantes ao vivo – “contamina” metonimicamente a *totalidade* das notícias” (STAM, 1985, p.75). Nessa abordagem, de acordo com Barbero (2006), a percepção do tempo instalada pelo *sensorium* audiovisual televisivo, além de privilegiar a simultaneidade do atual, alimenta a fabricação do próprio presente – “um presente concebido sob a forma de ‘golpes’ sucessivos em relação a si (...), que crê poder bastar-se a si mesmo” (BARBERO, 2006, p.35).

A escalada pode ser entendida como uma dessas sucessões de golpes, certamente a mais rápida da narrativa-moldura do *JN*. Nela, não há espaço para verbos no pretérito. As imagens também não se prolongam na tela por mais de cinco segundos. A duração é mínima para um turbilhão de informações que o fluxo televisivo levará ao telespectador nos próximos 45 minutos.

Como dissemos anteriormente, ao dividir a enunciação em sintagmas, após a escalada e a vinheta de abertura, a macronarrativa do telejornal é dividida em blocos; nelas, os apresentadores organizam as micronarrativas buscando seguir uma coerência temática entre os assuntos. Mas os blocos não são separados por editoriais, como se poderia pensar, na verdade, eles poderiam ser assistidos como micro-jornais. O que normalmente ocorre é que em cada um dos blocos ficam concentrados alguns destaques da escalada e, entre umas dessas unidades narrativas e outra, é criada uma expectativa para o que será apresentado a seguir. As edições começam, normalmente, com os assuntos mais importantes do dia, sendo que, também se reserva para o final um dos assuntos colocados em evidência na abertura do telejornal, que compreende, em grande parte das edições analisadas, um tom apaziguador como esportes ou notícias curiosas, que num modo de entretenimento não demanda do enunciatário, posto no lugar de interlocutor, nenhuma resposta⁵¹.

2.4 A tela e você: o engajamento televisivo

Para caracterizar o engajamento e o “telespectador-modelo” proposto pelo *Jornal Nacional* na tevê, os primeiros passos podem ser dados na análise da relação discursiva entre o telespectador e o meio. É nesse sentido que se propõe partir do que Aumont (1993)

⁵¹ De acordo Luhmann (2005), comunicação enquanto entretenimento seria aquela que não demanda outra comunicação como resposta.

denomina de “moldura-limite”⁵² – ou seja, da fronteira que demarca o espaço do espectador e o domínio da imagem. Como intervalo entre o interior e o exterior da tela, a moldura-limite funciona como “uma espécie de *indicador*, ‘que diz’ ao espectador que ele está olhando uma imagem que, por estar emoldurada, deve ser vista de acordo com certas convenções e possui eventualmente certo valor” (AUMONT, 1993, p.147). Aumont pontua que a moldura-limite garante às imagens um *status* particular, no caso da televisiva, “tão pouco artístico quanto possível (dessacralizado)”.

Em se tratando da neotevê, fato é que a *moldura* aponta para relações mais numerosas e complexas entre o meio e seu entorno, uma vez que a televisão conquistou novos espaços de mediação⁵³. A tevê não se faz presente mais apenas nos bastidores da cena urbana, mas em todos os espaços onde é capaz de receber a atenção de um telespectador. Seja em versão diminuta, à tira colo dos mais entusiasmados com as tecnologias digitais; ou em versões bem maiores (alguns aparelhos da dimensão de telões de cinema) em praças públicas, postos de gasolinas, aeroportos e rodoviárias, elevadores, shoppings e estádios de futebol, a tevê está em todo lugar. Nos lares dos brasileiros, a sala de estar, que até o final da década de 1950 tinha no rádio sua estrela central, passou a ser, também, apenas mais um dos locais para se assistir televisão. O aparelho que unificou em um mesmo lugar “som e imagem” migrou para os quartos, para a cozinha, chegou até ao banheiro. As casas passaram a ter não apenas um, mas tantos televisores quanto maior se tornou o poder de consumo das famílias.

E, em mais de meio século de história, a moldura-limite da imagem televisiva passou por várias renovações em sua materialidade (moldura-objeto) que marcam as alterações na relação entre os telespectadores e a tevê⁵⁴. Do *design* original, quase oval, a tela passou a adotar cantos retos, sua superfície adotou o padrão plano e o formato quadrado (4:3) é gradativamente substituído pela forma retangular (16:9) – proporção idêntica à experimentada

⁵² Aumont (1993) propõe dois termos para tratar do emolduramento das imagens, a moldura concreta (também chamada por ele de moldura-objeto) e a abstrata (representada pela moldura-limite). Sobre a moldura concreta podemos tratar de sua materialidade (espessura, largura, cor, ornamentos etc.), enquanto que pela perspectiva abstrata a preocupação se estabelece no domínio da imagem emoldurada, naquilo que institui um “fora-de-moldura” (que não deve ser confundido com fora-de-campo). Para marcar essa distinção entre a moldura objeto e a moldura-limite, que nem sempre coincidem, Aumont lembra que muitas obras figurativas, sobretudo do século XX, jamais foram emolduradas; por outro lado, há o caso de imagens que, apesar de possuírem moldura-objeto, não têm a moldura-limite, como é o caso de pinturas chinesas, elas são “apresentadas em rolos verticais ou horizontais, logo em determinado sentido “emolduradas” em um objeto que as prende – mas sem que os limites da zona pintada sejam de forma alguma marcados e, portanto, sem que a presença de uma moldura-limite seja verdadeiramente sensível” (AUMONT, 1993, p.145)

⁵³ Usamos o termo conforme ele é entendido por Barbero (2006), como “os lugares dos quais provêm as construções que delimitam e configuram a materialidade social e a expressividade cultural da televisão.” (BARBERO, 2006, p. 294)

⁵⁴ Não se quer com isso delimitar aos avanços tecnológicos a renovação da mediação televisiva, mas pontuar que as mudanças nos hábitos dos telespectadores e as alterações do lugar dado a eles na relação com a tevê foram acompanhadas pela renovação tecnológica.

na imagem cinematográfica. As inovações tecnológicas caminham na direção de tornar a materialidade da narrativa televisiva cada vez mais transparente aos nossos sentidos. Ao reproduzirem com mais familiaridade o ambiente em nosso entorno, com rupturas cada vez menores nos estímulos visuais e sonoros, é como se o televisor estivesse evoluindo com a missão de se integrar à nossa experiência, deixando de ser, conforme Silverstone (2002), um aparelho de *representação* para ser apenas um meio de *apresentação*. Remontando à intenção da pintura perspectivista de Leon Battista Alberti, é como se a tevê buscasse um potencial cada vez maior de transparência para se tornar uma “janela aberta para o mundo”.

Entretanto, conforme Virilio (1993), quando a televisão se soma às janelas das casas, é como se passássemos a habitar a tela das emissões televisivas, um lugar em que “tudo ‘chega’ sem que seja preciso partir” (VIRILIO, 1993, p.11) e onde tempo perde a referência do calendário, para ganhar uma “duração técnica”. Não é difícil reconhecer, portanto, que a midiatização torna mais permeável a moldura-limite das imagens televisivas, tensionando o lugar discursivo construído para o telespectador e tornando cada vez mais tênue o intervalo diegético capaz de comportar, exclusivamente, a narrativa televisiva. Logo, o engajamento proposto pela tevê é cada vez menos centrado no tempo e espaço instaurados além dos limites da tela; aproxima-se, conforme Tilburg (1995), do *espaço de interlocutoriedade* entre o meio e seu entorno. Não é raro encontrarmos, por exemplo, pessoas que confundam a figura dos atores com a de seus personagens, ou aquelas que marcam compromissos antes e depois de um programa. É por isso que se diz que “a linguagem televisiva cria, no mínimo, a sensação de um *estar juntos*” (TILBURG, 1995, p.207).

No espaço-tempo de interlocutoriedade entre a tevê e seu entorno, novas dimensões de espaço e tempo podem ser reconhecidas. Ao espaço concebido numa perspectiva social, baseada em uma determinada concepção de territorialidade, passamos a nos localizar numa perspectiva definida pela mediação da câmera. De acordo com Tilburg, em razão da natureza mediadora da televisão, o telespectador se vê numa situação labiríntica (emparedado pela moldura-limite do meio) e perde a visão ampla daquilo que o circunda. Em relação à dimensão temporal, Tilburg (1995) argumenta que à modalidade individual (biológico e psicológico) e à coletiva (solar, político, escolar etc.), dever-se-ia acrescentar o tempo televisivo. Para o pesquisador, quando se leva em consideração o tempo da vida cotidiana, hoje não há como considerá-lo sem pensar também no tempo das emissões televisivas. É sob essa nova referência (do ao vivo), por exemplo, que se pode reconhecer que alguns eventos são programados para aparecerem na tevê ou para não interferirem ou competirem com a programação das emissoras.

Essa proximidade entre a tevê e a cotidianidade dos telespectadores compõe, para Barbero (2006), uma matriz cultural comum que não tem unidades de tempo contáveis, mas fragmentadas. E é nesse ponto que se percebe que a *descontinuidade* e a *repetição*, comuns as nossas rotinas, também regem a temporalidade da tevê, passando a operar como chave para a sintaxe narrativa de seus produtos. No *Jornal Nacional*, por exemplo, ainda que as micronarrativas sejam iniciadas *in media res* (de forma assincrônica), as informações que as contextualizam precisam ser retomadas, afinal, a audiência é rotativa e tem sua memória alimentada pelo esquecimento estimulado pelo tempo midiático, que, conforme nos diz Serelle (2007), “(seja no viés da presentificação, rapidez, prospecção ou do programável), é desvelado como estratégia técnico-mercantil, em que a aceleração generalizada da vida midiaticizada torna-se processo contínuo de substituição anestésicante” (SERELLE, 2007, p.12). E a “estética da repetição” a que Barbero (2006) nos chama atenção é evidenciada no *JN* pela sucessão de uma série de elementos já conhecidos pelos telespectadores, sejam as vinhetas, a posição dos apresentadores na bancada, a maneira de se estruturar a narrativa; mesmo que se evitem os “clichês”, eles emergem a cada edição no palimpsesto audiovisual do noticiário.

Mas, mesmo que tenha ganhado novos lugares de mediação, a televisão ainda encontra na família, de acordo com Barbero (2006), sua “unidade básica de audiência”. Ela representa a “situação primordial de reconhecimento”.

Rompendo com as ultrapassadas considerações moralistas – a televisão corruptora das tradições familiares – e com uma filosofia que atribui à televisão uma função puramente reflexa, começa a se estabelecer uma concepção que vê na família um dos espaços fundamentais de leitura e codificação da televisão. Contudo, a mediação que a cotidianidade familiar cumpre na configuração da televisão não se limita ao que pode ser examinado do âmbito da recepção, pois inscreve suas marcas no próprio discurso televisivo. (BARBERO, 2006, p.295)

Mas, diante das emissões televisivas, o telespectador pode fazer um conjunto infinito de outras tarefas. Mesmo nos ambientes domésticos, ele está cercado de todo tipo de estímulo capaz de dissipar sua atenção – situação contrária da prevista para o enunciatário cinematográfico. Assim, a tevê precisa adotar estratégias discursivas para manter a concentração do espectador e a serialização é uma delas. Ela permite a e ele retomar a narrativa de pontos diferentes, não necessariamente, seqüenciais. No *JN*, a serialidade emerge, dentre vários fatores, pelos critérios de seleção da notícia. Uma vez que o telespectador-modelo do noticiário é continuamente informado sobre os desdobramentos de acontecimentos que já ganharam destaque (as reviravoltas do caso Isabella, por exemplo) e, certamente, ficará por dentro das últimas novidades em assuntos que o programa noticia habitualmente (como as

votações mais polêmicas no Congresso Nacional), olhando para trás, é como se o jornal construísse, dia após dia, uma série de micronarrativas que, se agrupadas, poderiam ser vistas como uma narrativa maior, completa em seus capítulos divididos em cada uma das edições do telejornal.

Conforme Machado (2005), a televisão também adota o “fatiamento” da narrativa, como estratégia produtiva similar ao modelo industrial, para suprir a demanda interrompida pelos programas, visto que a programação constitui um fluxo durante todo o dia e todos os dias da semana. Segundo ele, a...

(...) tradição parece mostrar que um certo “fatiamento” da programação permite agilizar a produção (o programa pode já estar sendo transmitido enquanto ainda está sendo produzido) e também responder às diferentes demandas por parte dos distintos segmentos da comunidade de telespectadores. (MACHADO, 2005, p.86)

Esse tipo de serialização vai ao encontro da idéia de Luhmann, ressaltada no capítulo inicial, de que há um equívoco no modo de produção dos meios noticiosos – afinal, como se pode valorizar a novidade e o impressionante e associá-los a uma produção ininterrupta de narrativas? Não se quer dizer com isso, entretanto, que alguns acontecimentos são guardados nas gavetas da redação do *JN* para serem noticiados numa ocasião em que poucas coisas “acontecem”, mesmo porque o telejornal é agendado pela concorrência com outros jornais, inclusive da internet; contudo, as matérias não-factuais podem e certamente são planejadas e produzidas para serem levadas ao ar em forma de série, tal como se faz nas reportagens especiais.

No discurso televisivo do *JN* é possível reconhecer ainda que a serialidade das reportagens é um dos argumentos para que o enunciatário transite no *locus* enunciativo que se constituiu na *web*, uma vez que é prometido a ele: acompanhar os bastidores de matérias que ainda serão levadas ao ar, ter acesso às reportagens já exibidas, sem mencionar, a garantia de que ele poderá propor pautas, que, de alguma forma, passariam a integrar a “série de reportagens dos internautas”. Um exemplo está na edição de 30 de maio. Nessa sexta-feira, o *JN* noticiou a mudança da interface de seu site e, para dar o “recado”, a apresentadora Fátima Bernardes (FB) leu a seguinte nota coberta:

FIGURA 17: *JN* noticia sua nova página na internet



FB: Agora na primeira página você vai encontrar muito mais reportagens e navegar com facilidade em todas as seções. Além das reportagens do dia, o site oferece a possibilidade de rever e pesquisar os nossos arquivos em edições antigas. Estão lá as séries de reportagem, a história do Jornal Nacional, os apresentadores, o JN Especial com informações de bastidores de reportagens e o mais importante, suas opiniões e sugestões no “fale conosco”, o seu canal de comunicação com a equipe do Jornal Nacional.

Percebe-se, portanto, que a possibilidade de rever as reportagens do telejornal não é a única forma encontrada para agenciar o enunciário televisivo no sentido de torná-lo também um “interlocutor” na internet. Há uma promessa de que o site será um “canal de comunicação” entre o *JN* e seus telespectadores. Esse e outros engajamentos propostos na remediação do telejornal entre suas versões na tevê a *web*, analisaremos no próximo capítulo, ao tratar da organização das micronarrativas na rede.

De volta ao ambiente dispersivo demarcado pela *moldura-limite* do telejornal, não há como deixar de lado o *zapping*, movimento também previsto na estrutura discursiva do *JN*. Empiricamente, ele que começou a ser observado no início dos anos oitenta, nos Estados Unidos, quando, segundo *Chateau* (1990), 40% dos americanos eram assinantes de TV a cabo e tinham em seu poder o controle remoto. O pesquisador francês aponta três motivos que juntos teriam sido decisivos para o surgimento do *zapping*: a eficiência (comodidade) por trás dos comandos à distância; a rejeição aos intervalos publicitários e a possibilidade de amplificar as emissões com tudo que está disponível na tevê em algum determinado momento. Assim, para sobrepujar essa interatividade transitiva permitida ao telespectador⁵⁵, o *JN* cria, como discutido na estrutura temporal da narrativa-moldura, pontos de tensão para manter o telespectador na mesma sintonia.

Para vencer a falta de concentração típica de sua moldura-limite, a televisão se vale também, segundo Barbero (2006), da “simulação de contatos”⁵⁶ em que intermediários facilitam o trânsito entre o mundo diégetico televisivo e o do telespectador. Para ele:

(...) o apresentador-animador – presente nos noticiários (...) – mais do que um transmissor de informações, é na verdade, um *interlocutor*, ou melhor, aquele que interpela a família convertendo-a em seu interlocutor. Daí um tom *coloquial* e a

⁵⁵ Segundo *Chateau* (1990), o *zapping* remete a dois conceitos de interatividades: a intransitiva voltada para a leitura sensorial, intelectual e afetiva do telespectador, ligada a sua interpretação da mensagem; e a transitiva (fraca ou forte) que permite ao espectador participar do programa (no primeiro caso, sem interferir em seu conteúdo diretamente, trocando de canal, por exemplo, ou, no segundo caso, mudando os rumos da narrativa ao, por exemplo, participar do programa por telefone).

⁵⁶ Barbero (2006) denomina de “simulação de contato” “os mecanismos mediante os quais a televisão especifica seu modo de comunicação organizando-a sobre o eixo da função *fática* (Jakobson), isto é, sobre a manutenção do contato” (BARBERO, 2006, 295).

simulação de um diálogo que não se restringe a um arremedo do clima “familiar”.
(BARBERO, 2006, p.296)

Uma vez que a imagem dos apresentadores se espalha por outras mídias, os contornos dessa relação entre apresentadores e telespectadores ultrapassam também a moldura-limite do telejornal. Sobre os titulares da bancada do *JN* (William Bonner e Fátima Bernardes), é sabido, por exemplo, que os dois não só formam um casal diante das câmeras do telejornal, como também longe delas. O telespectador pode colecionar em revistas de celebridades, programas de tevê ou sites de entretenimentos, recortes de uma imagem do casal erigida midiaticamente. A constatação pode ser expandida também, em diferentes gradações, aos demais jornalistas que se sentam à bancada do jornal. Ainda sim, para posicionar o telespectador como interlocutor, ainda que ocorra um rodízio entre os apresentadores⁵⁷, não há uma preocupação de se refletir na tela um arquétipo da audiência, o contato não se dá pela simulação de um espelho em que o telespectador possa se reconhecer. Segundo Martín-Barbero (2006, p.307), basta que os oradores sejam “amigáveis, nem fascinantes, nem vulgares”.

Apresentadas à audiência das mais diversas formas, essas características servem para a construção de um *ethos* dos apresentadores e, não só deles, como da figura representada por eles na enunciação (*ethos* do enunciador). Como nos lembra Yvana Brito (2008), na tradição filosófica greco-romana, o *ethos* foi concebido tanto como resultado da imagem pública do orador, o que remeteria à sua reputação (construída, como já dissemos, no caso dos apresentadores do *JN*, pelo *star-system* que eles movimentam), quanto como produto do discurso que, conforme diz Fiorin (2004), não é da ordem do inefável. O *ethos* se explicita, portanto, nas marcas da enunciação deixadas no enunciado, de maneira que neste caso “o *ethos* é uma imagem do autor, não é o autor real; é um autor discursivo, um autor implícito” (FIORIN, 2004, p.18). É válido ressaltar que quanto mais a credibilidade da narrativa se associa ao valor de verdade da enunciação ou mais importante se torna a simulação de contato para a coesão narrativa do telejornal, mais caro o *ethos* dos apresentadores/enunciadores se torna ao telejornal.

Para que os apresentadores mantenham uma oratória que inspire confiança, conforme diz Fiorin (2004), ao recuperar a retórica aristotélica, é preciso que ele siga alguns preceitos como se valer de argumentos razoáveis e ponderados, argumentar com honestidade e

⁵⁷ No corpus utilizado para análise, a bancada do *JN* também foi ocupada por Carla Vilhena, Alexandre Garcia, Márcio Gomes, William Waack, Sandra Annenberg, Renato Machado e Heraldo Pereira. As substituições ocorreram principalmente aos sábados, mas também em todas as edições da primeira semana do mês de março de 2008, quando William Bonner e Fátima Bernardes estavam, provavelmente, de férias.

sinceridade e ser solidário e amável com o auditório. Podemos, então, ter, de acordo com o pesquisador brasileiro, três espécies de *éthe*:

a) a *phrónesis*, que significa o bom senso, a prudência, a ponderação, ou seja, que indica se o orador exprime opiniões competentes e razoáveis; b) a *areté*, que significa a virtude, mas virtude tomada no seu sentido primeiro de “qualidades distintivas do homem” (latim uir, uirí), portanto, a coragem, a justiça, a sinceridade; nesse caso, o orador apresenta-se como alguém simples e sincero, franco ao expor seus pontos de vista; c) a *eúnoia*, que significa a benevolência e a solidariedade; nesse caso, o orador dá uma imagem agradável de si, porque mostra simpatia pelo auditório. (FIORIN, 2004, p.19)

A própria Fátima Bernardes, apresentadora titular do noticiário ao lado de William Bonner, relata no *site* do telejornal a postura que busca manter diante das câmeras: "O jornalista tem que passar uma mensagem, ele é um contador de histórias, então deve ter calma, deve ser expressivo, sem ser exagerado, deve ter controle de seus gestos e na TV tem que saber improvisar como fazem os bons bailarinos." ⁵⁸ De fato, os apresentadores buscam transitar entre os três tipos de *éthe* anteriormente descritos, mas principalmente pelo *phrónesis* e a *eúnoia*. Presos aos *scripts*, eles buscam seguir o texto sem improvisações e mantêm a postura corporal contida, num tom de voz de poucas oscilações, mas, mesmo assim, não deixam de ser expressivos. O *ethos* dos apresentadores não aponta para a defesa de uma visão ideológica manifesta, pelo contrário, busca-se uma aparente neutralidade que “incorpora também entre as suas preocupações as emoções, as paixões, os hábitos e crenças da audiência” (BRITO, 2004, p.8), de maneira que catástrofes são apresentadas com o pesar que as notícias demandam.

Já o *ethos* do enunciador, de acordo com Fiorin (2004), para ser definido, requer um olhar para além de uma única edição. No caso do *JN*, por ser uma narrativa que se desdobra de mil e uma em mil e uma noites, dia após dia, e, dessa maneira, sem uma totalidade concluída, é preciso ser bastante abrangente, de uma maneira que certamente deveríamos ampliar o corpus em análise. Voltando mais uma vez a Fiorin (2004), para se ler os investimentos da sintaxe narrativa sobre o *ethos* do enunciador é preciso observar a recorrência de qualquer elemento composicional, da escolha dos assuntos, na construção dos “personagens”, na escolha dos temas etc. No estudo da remediação do *JN*, nos parece importante destacar que os assuntos são, em alguma medida, divididos entre os enunciadores conforme a imagem do apresentador num entrelaçamento entre o *ethos* do orador e do enunciador, assim, por exemplo, William Bonner cobre se encarrega de assuntos em que se

⁵⁸ Disponível em <http://jornalnacional.globo.com/Portal/telejornais/redacao/glb_telejornais_pop_apresentador/0,,30684-10405-819,00.html>, acessado em 20 de outubro de 2008.

busca apresentá-los de maneira mais impessoal e crítica, enquanto que à Fátima Bernardes caberiam temas de tom mais irônico ou apaziguador. Assim, por exemplo, em edições especiais do *JN*, quando um dos apresentadores transmite o telejornal do local do acontecimento, William Bonner se encarregou de transmitir de Blumenau a tragédia da chuva em São Catarina (27/11/08), da capital paulista falou do acidente com o avião da TAM no aeroporto de Congonhas (18/07/07), de Roma noticiou o velório do Papa João Paulo II (04/04/05); já Fátima Bernardes acompanhou o Pan Americano no Rio de Janeiro (13/07/07), a Copa do Mundo na Alemanha (19/06/06), dentre outros eventos.

Já, na internet, nos cabe investigar até que ponto esse ethos do enunciador é perpetuado. A construção de uma nova instância narrativa em um meio como a *web*, sabidamente mais aberto a participação, reflete em um novo enunciatário para o *JN*? De uma forma ou de outra, as micronarrativas ganham, é certo, uma narrativa-moldura que, diferentemente da anterior, requer a participação do “leitor”. Agora, a tela se configura numa interface híbrida, capaz de se desdobrar em várias janelas, cada uma pronta para hospedar um movimento diferente de leitura, seja ele sobre um texto verbal ou audiovisual. Como pontua Chartier (1998), ao comparar as estruturas dos suportes materiais e as maneiras de ler de um texto publicado em livros com a de outro disseminado em terminais de computador, a nova forma de inscrição da narrativa na tela cria “uma distribuição, uma organização e uma estruturação” (CHARTIER, 1998, p.12) que não é de modo algum a mesma com a qual se confrontava antes.

3. DO JN AO JN: A NARRATIVA EM FLUXO

3.1 Interface: a moldura do *JN* em *nós*

Na aproximação entre as molduras narrativas do *JN* na internet e na televisão é possível reconhecer alguns traços de semelhança, a começar pelo título na “barra de navegação” da página inicial: “Jornal Nacional. Veja as principais notícias do Brasil e do Mundo no maior telejornal do país. Apresentação de Fátima Bernardes e William Bonner”. O título disponível aos internautas está em fina ressonância com o conceito do noticiário trabalhado na tevê, o de que o telejornal é a vitrine para os acontecimentos mais relevantes do país e do mundo. Outros vestígios de fácil reconhecimento também apontam o elo estreito entre os contornos da narrativa televisiva e da internet, como a similitude entre a identidade visual da página e os videografismos do programa ou as referências constantes que um meio faz a outro— no *site* do *JN* há, por exemplo, um *link* de acesso direto à lista atualizada e completa da programação semanal da emissora, sem mencionar os textos e vídeos postados para fazer publicidade das edições diárias do telejornal; da mesma maneira que, na tevê, como pontuamos no capítulo anterior, o telespectador é convidado em alguns momentos a participar de bate-papos ou conferir informações extras na internet das matérias que acabaram de ser apresentadas. Com isso, é sensível o agenciamento para que a audiência transite entre a enunciação televisiva e os enunciados do *site*. Mas, nos parece importante pontuar que os usos da internet estão além do que se poderia resumir a uma apropriação extensiva da tevê, mesmo porque a remediação, como dissemos, ao recuperarmos o conceito de Bolter e Grusin (2000), no primeiro capítulo, não envolve apenas a intenção de melhoria dos meios (*to remedy*), no sentido de seu aperfeiçoamento técnico. A remediação atualiza também formas e significações sociais. Mesmo porque não devemos fechar os olhos para os contrastes entre as mediações características de cada um desses meios (para ficar em apenas um exemplo, podemos citar o caráter essencialmente transmissivo da tevê e o potencialmente interativo da *web*).

Para o último capítulo deste estudo, propomos, então, analisar a narrativa construída na *web* e cotejá-la com a versão televisiva seguindo os mesmos três operadores que nortearam a organização do capítulo anterior. Partimos do reconhecimento de que, com a remediação, a narrativa do *JN* ganha na internet outra *espacialidade*, assim como acontece com os *aspectos*

temporais e o *engajamento* que a definem também se modificam. Na internet, a instância narrativa se reconfigura.

Se diante da televisão perguntamos *quando* começa ou termina o *Jornal Nacional*, na internet, a questão que se poderia colocar em relação ao noticiário é: *onde* podemos encontrá-lo? Neste ambiente de conexões onde “o tempo constitui superfície” (VIRILIO, 1993, p. 13), o *JN* é uma narrativa que se faz com a participação do internauta; as notícias compreendem enunciados virtuais⁵⁹ que, no propósito de serem atualizados, apresentam como referência primeira não o horário em que são disponibilizados ou acessados, mas o lugar que ocupam na estrutura rizomática da rede⁶⁰ e na tela do terminal. Portanto, não é difícil perceber que em um meio hipertextual como a *web*, as orientações indispensáveis para se organizar e reconhecer os elementos de uma narrativa-moldura encontram-se na dimensão “espacial”, o que nos remete àquilo que Bolter (1994) define como “espaço de escrita” (*writing space*), “onde não se tem apenas uma superfície visual como também a estrutura de dados de um computador”⁶¹ (Bolter, 1994, p.106, tradução nossa).

Bolter (1994) entende a escrita como a manipulação de gestos verbais, conceituando-a como um arranjo de tópicos. Uma página datilografada é, de acordo com ele, o resultado de palavras organizadas em frases que, em unidades maiores e separadas por pontos, formam os parágrafos que, por sua vez, dispostos em seqüência, criam a linearidade e a hierarquia de sentido no texto. Com o computador, em um *software* de edição, desconsiderando contextos sociais mais amplos da apropriação dos textos, a atividade não sofre muitas diferenças em relação aos preceitos de Gutenberg ou dos escribas, a não ser pela facilidade que se tem para manipular e ordenar os tópicos, mudando-os de lugar, acrescentando novos e apagando outros. A mudança mais profunda na produção dos enunciados se dá, então, quando passamos a ter possibilidade de conectar, com relativa facilidade, os tópicos numa ordem não canônica, quando os gestos verbais são apresentados numa nova dimensão em que a escrita não é apenas tópica, mas, de acordo com Bolter (1994), “topográfica”.

A palavra “topografia” significava originalmente a descrição escrita de um lugar, tal como um antigo geógrafo poderia dizer. Só depois a palavra passou a se referir ao

⁵⁹ Conforme Pierre Lévy (1996), a relação entre as pessoas e os sistemas informáticos tem a ver com a dialética entre o virtual e o atual. No caso da construção de narrativa hipertextuais, atualização pode ser comparada ao ato de ler, enquanto a virtualização ao da escrita. É importante sublinhar que o virtual não se opõe ao real, mas ao atual. Assim, “o virtual é como o complexo problemático, o nó de tendências ou de forças que acompanha uma situação, um acontecimento, um objeto ou uma entidade qualquer, e que chama um processo de resolução: a atualização” (LÉVY, 1996, p.16)

⁶⁰ O conceito da rede como rizoma está de acordo com o pensamento de Deleuze e Guattari que discutiremos mais adiante.

⁶¹ (...) that is not only a visual surface but also a data structure in the computer. (BOLTER, 1994, p. 106)

mapeamento ou recenseamento – ou seja, de ordem visual e matemática e não da descrição verbal. A escrita eletrônica é ao mesmo tempo uma descrição visual e verbal. Não é a descrição de um lugar, mas pelo contrário a escrita com lugares, com tópicos localizados espacialmente. A escrita topográfica desafia a idéia de que escrever deveria servir apenas a língua falada. O escritor e o leitor podem criar e examinar signos e estruturas na tela do computador que não encontra equivalente fácil no discurso. (BOLTER, 1994, p.112)

Para situar melhor o termo, podemos lembrar que a escrita topográfica, ainda de acordo com Bolter, não está limitada ao computador; está presente também no texto impresso ou mesmo em manuscritos. Escrever “topograficamente” implica em dividir o texto em tópicos e organizá-los espacialmente, de maneira similar ao que se faz verbalmente, algo muito próximo ao que se faz hoje ao diagramar um jornal ou uma revista.

O computador não foi pensado necessariamente, como pontua o pesquisador americano, para a escrita topográfica, mas foi nele que “ela se tornou natural” (BOLTER, 1994, p.112). Como se sabe ainda, a tela do computador pode organizar imagens (em movimento ou paradas) e áudio, elementos que se somam às palavras e se tornam disponíveis a essa forma de escrita. Com tantos “lugares” para organizar, a escrita passa a ser multimodal, o computador é reconhecido como uma hipermídia. É nesse espaço da escrita topográfica que a tela exterioriza, segundo André Parente (1999), “nossos processos mentais mais preciosos. Em outras palavras: “os dispositivos hipertextuais constituem uma espécie de reificação e exteriorização dos processos de leitura” (PARENTE, 1999, p.96), já iniciada com a produção audiovisual.

Em um sentido mais restrito, Bolter e Grusin (2000) associam o conceito de *immediacy* e *hypermediacy* – como apresentamos no primeiro capítulo – à maneira pela qual a organização topográfica dos elementos narrativos se sobressai na leitura ou escrita de um texto. Em se tratando de um meio digital e hipertextual, na condição de janelas que se multiplicam na tela ou de textos que se misturam a fotos e vídeos, a opacidade da mediação se torna mais evidente. Por outro lado, na ubiquidade das conexões, o resultado da escrita topográfica nos parece mais transparente – conecta-se a inúmeras páginas e em qualquer ordem –, a sensação é mesmo a de que se está transitando entre vários “lugares virtuais”, ou a de que não existe um “enredo” guiando as escolhas entre um clique e outro. Nesse embate entre transparência e opacidade, ao mesmo tempo em que a escrita topográfica aponta para a facilidade de o leitor criar seus próprios nexos e, portanto, *interagir* mais com o texto, poder-se-ia pensar também que a liberdade que ela confere ao processo de decodificação emerge como um obstáculo para a construção narrativa, no esforço de se dar forma a uma moldura eficiente para conduzir as leituras.

Nessa idéia de uma pretensa resistência à configuração da moldura narrativa no hipertexto, é possível reconhecer a nítida propensão de uma leitura difusa das escritas mediadas pela rede, o que, de fato, estaria de acordo com o conceito de rizoma⁶², proposto por Deleuze e Guattari (1995). O conceito aponta para uma espécie de mapa orientado por linhas de fuga que, apesar de ser utilizado para caracterizar a construção de sentidos na rede, justamente por ter múltiplos pontos de entrada e saída, não corresponde a um decalque que se poderia entrever de antemão para o site do *JN*, aliás, os próprios pesquisadores franceses rejeitam a apropriação do rizoma como um mapa gerativo, o que eles denominam pejorativamente de decalcomania.

Por ser um *produto* desenvolvido numa lógica comercial, a página do telejornal tem, certamente, o objetivo de manter o internauta navegando sob certos limites, cabe à moldura do site indicar minimamente as escolhas que o internauta pode vir a fazer – definindo, como todo narrador, um enredo mínimo. A essa discussão voltaremos mais adiante, quando tratarmos do engajamento da narrativa construída na *web* e as interações hipertextuais no site do *JN*.

Neste ponto, então, nos parece imprescindível nos aprofundarmos sobre a disposição espacial dos elementos hipertextuais na tela do computador. Para isso, propomos seguir, de maneira análoga ao que se fez em relação ao *mise-en-scène* da construção narrativa televisiva, a reconstituição do “*mise en plateau*” do *JN* na internet. O primeiro passo é a tradução dessa superfície da escrita topográfica do noticiário na internet como *interface*, como lugar onde emergem, no intervalo entre os movimentos de virtualização e atualização, os nós da narrativa.

Ao também buscar delimitar a cultura das interfaces na sociedade contemporânea, Steven Johnson (2001), em seus estudos de fundamentação pragmática, conceitua interface, em seu sentido mais simples, como o arranjo que se refere aos sistemas gráficos que dão forma à interação entre o internauta e o computador. A interface é, segundo ele, “uma relação semântica, caracterizada por significado e expressão, não por força física” (JOHNSON, 2001, p.17). Ou seja, ela constitui uma fronteira que ao mesmo tempo nos separa e permite o nosso acesso a dados organizados em uma caixa preta de zeros e uns, até então inacessível a nossa linguagem analógica.

⁶² Como imagem das redes que servem de suporte à construção narrativa na internet, o rizoma deve ser compreendido, a nosso ver, como um conceito filosófico ideal. Inspirado em um termo da botânica, ele não se limita à materialidade de um caule (computadores, cabos de fibra ótica e satélites), mas engloba principalmente o que de mais imaterial contribui para sua existência.

Ao retomar a origem das interfaces computacionais, nos deparamos com códigos e convenções do mundo que nos cerca, são signos escolhidos para negociar as interações entre as pessoas e os dados digitalizados. As analogias são inspiradas em paradigmas diversos, como o universo dos negócios ou do entretenimento. Assim, diante da tela do computador, a idéia que se deseja criar é a de que se está em um escritório, razão essa para a metáfora da escrivaninha (*desktop*) criada nos laboratórios da *XEROX PARC*, na década de 1970. A tela é pensada como um espelho capaz de refletir os objetos que nos rodeiam, exemplo da lixeira e das pastas dos sistemas operacionais *Windows* e *MAC OS*. Como pontua Johnson (2001), a “idéia de metáfora visual é na verdade uma extensão do princípio mais geral de consciência da interface, só que desta vez projetada além dos limites da própria tela” (JOHNSON, 2001, p.167). A interface nos livra, por meio das metáforas, dos cálculos que compõem a linguagem de programação das máquinas e seus sistemas complexos. Neste sentido, de acordo com Lev Manovich (2001), a interface do computador, em termos semióticos, atua como um código que carrega em si mensagens culturais de uma variedade de mídias.

Em uma comunicação cultural, um código é raramente um simples mecanismo de transporte neutro; usualmente ele afeta as mensagens transmitidas com a sua ajuda. Por um momento, ele torna algumas mensagens fáceis de serem compreendidas e traduz outras impensáveis. Um código também pode fornecer seu próprio modelo do mundo; seu próprio sistema lógico; ou ideológico; portanto mensagens culturais ou toda uma língua com este código vai estar limitada pelo modelo, sistema e ideologia que lhe acompanha.⁶³ (LEV MANOVICH, 2001, p.64, tradução nossa)

Por serem empregadas de forma tão massiva, por estarem presentes na vida de milhões de pessoas, não se deve mais reduzir o desenvolvimento das interfaces gráficas a metáforas literais de objetos ou ambientes tão restritos quanto os de trabalho (escritório). É o que nos alerta Johnson (2001) ao apontar a emergência da “Cultura da Interface”. Nela, a substituição das linhas de comando por gráficos conferirem uma nova noção cognitiva, em termos de *onde* organizar e encontrar determinada informação. Ou seja, é como se a lógica representacional por traz das interfaces estabelecesse um novo padrão narrativo do mundo, a narrativa por bancos de dados.

No início da disponibilização comercial do acesso à internet no país, em meados da década de 1990, as interfaces dos *sites* brasileiros refletiam a tendência de buscar analogias

⁶³ In cultural communication, a code is rarely simply a neutral transport mechanism; usually it affects the messages transmitted with its help. For instance, it may make some messages easy to conceive and render others unthinkable. A code may also provide its own mode of the world, its own logical system, or ideology; subsequent cultural messages or whole languages created with this code will be limited by its accompanying model system, or ideology. (LEV MANOVICH, 2001, p.64)

como fórmula para o *design* das páginas. Exemplo disso era a interface do portal *UOL – Universo Online*, que tinha em sua página principal uma logomarca (espécie de sol estilizado), ao redor da qual orbitavam os *links* (planetas) de maior destaque. Os planetas representavam as páginas armazenadas nos bancos de dados do provedor, uma metáfora do espaço que poderia ser colonizado pelo internauta.

FIGURA 18: Interface como metáfora



No caso das interfaces das páginas de conteúdo jornalístico, desde que surgiram as primeiras no Brasil, elas não estabeleceram claras analogias com o universo cultural da *web* (remetendo a espaços virtuais, territórios digitais etc.), mas da própria divisão que a imprensa utiliza para organizar as notícias (as editorias), com as colunas verticais para os textos e as fotos. As páginas digitais, assim como as impressas, eram organizadas conforme a distribuição de assuntos que os leitores já estavam habituados, elas também era diagramadas em composições idênticas ao dos tablóides, ignorando a novas possibilidades de organização topográfica da rede. Com isso, os jornais pareciam, de fato, terem sido transpostos para a internet. De acordo com Silva Jr. (2002), essa primeira geração eletrônica das interfaces dos jornais está de acordo com os propósitos jornalísticos da época, com a

perspectiva que visa de maneira bastante eficiente, orientar o modelo de exploração do leitor segundo uma ordem de problemas relativos ao ambiente urbano e mundial em que está imerso. Assim, as editorias/ cadernos de política, internacional, cidade,

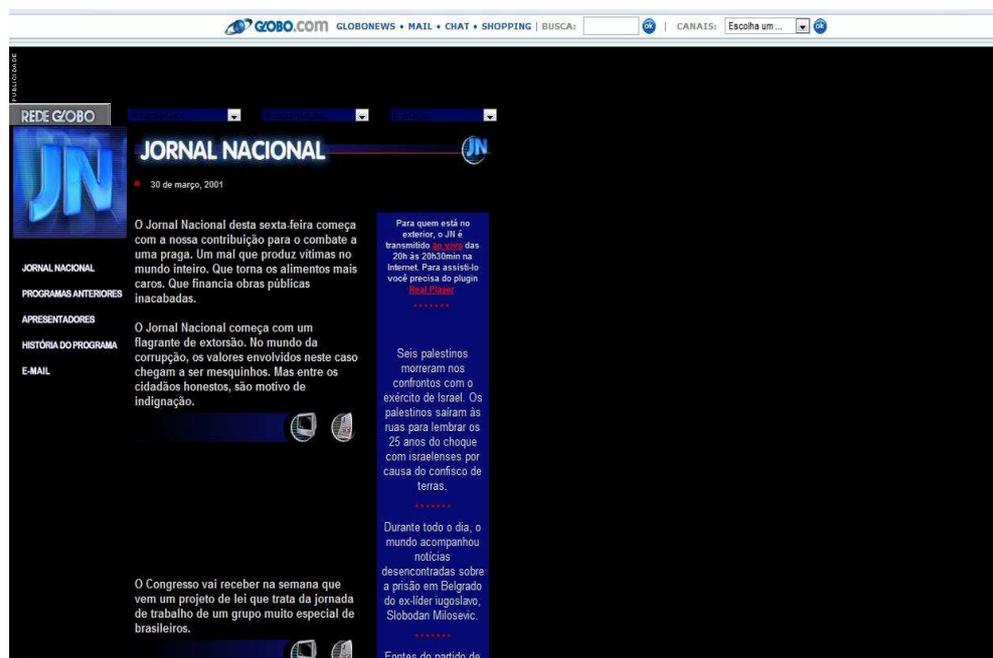
meio ambiente, cultura, turismo, internacional, etc. visam e atualizam uma esfera de potências informativas em maior peso condicionada por uma dinâmica social do que por possibilidades tecnológicas. (SILVA JR., 2002, p.8)

No segundo nível de desenvolvimento das páginas dos jornais na internet, conforme Silva Jr. (2002), elas começaram a refletir a “percepção” de que havia outros elementos narrativos também pertinentes à organização da notícia na internet, de que a interface não precisava ser uma cópia da edição impressa. Nesse estágio, porém, ainda permanece o caráter transpositivo, porque há um intenso reaproveitamento do conteúdo impresso na versão online. No nível mais desenvolvido das páginas jornalísticas, ainda segundo ele, se chegaria às edições consideradas verdadeiramente “hipermidiáticas”, em que se tem o uso mais intenso de recursos hipertextuais, quando se observa a convergência entre suportes diferentes (multimodalidade), além de ocorrer também a disseminação de um mesmo produto em várias plataformas ou serviços informativos.

É possível reconhecer essas três gerações (transpositiva, perceptiva e hipermidiática) no desenvolvimento do site do *Jornal Nacional*. Em 2000, a página do *JN*, ainda em sua primeira versão, integrava o portal da Rede Globo. Ao lado das versões produzidas para outros programas da emissora, incluído a de outros telejornais, ela mantinha parte de seu conteúdo voltado para a divulgação institucional do telejornal para quem acessava o site da emissora, servia como um marco do noticiário na internet. A interface privilegiava pequenas “doses” do que era transmitido na edição de cada dia, assim como ofertava informações históricas do programa e um breve currículo dos seus apresentadores titulares.

Apesar de dar acesso a algumas notícias arquivadas, o site não registrava, em sua primeira geração, mais que cinco edições parciais do telejornal. O *site*, no entanto, destacava a transmissão direta do telejornal pela internet, na coluna do lado direito da página, um *link* chamava a atenção para o horário em que o programa poderia ser acompanhado pelos internautas. Em relação ao contato entre os internautas e os jornalistas, nesta geração, a única opção para o envio de comentários para a redação do *JN* era pelo uso de um *e-mail* disponibilizado na última opção do *menu* na coluna da esquerda, conforme se pode ver na figura reproduzida logo abaixo.

FIGURA 19: Primeira geração do site do JN

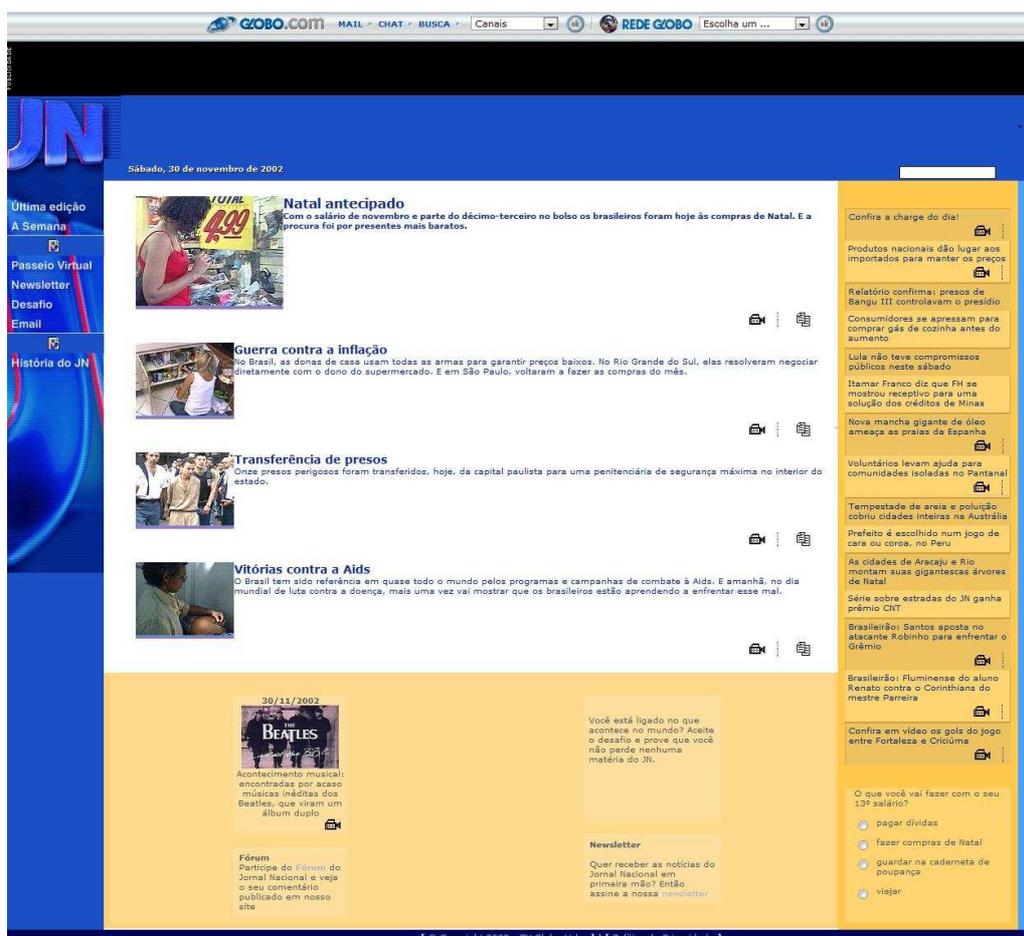


A partir de 2001, na trajetória da cultura participativa da sociedade informacional do início do século XXI, quando as interfaces já permitiam, mesmo às pessoas ainda iniciantes na *web*, produzirem suas próprias páginas (inclusive por meio dos serviços provedores de *blogs*), o *site* do JN ampliou as possibilidades de participação do internauta para além do *e-mail*, com enquetes e um questionário, a título de desafio, com perguntas relacionadas às notícias veiculadas pelo telejornal, numa possibilidade ainda rudimentar de interação. Na página do “desafio JN”, a pessoa que tivesse mais acertos teria o seu nome divulgado. Havia também um fórum em que o internauta poderia discutir assuntos abordados nas matérias e comentar a opinião de outras pessoas, criando um espaço para a troca de mensagens entre os próprios internautas/telespectadores.

Ainda sobre a segunda geração da interface do JN, vale notar que o conteúdo começou a ser ampliado. Não só havia lugar garantido às matérias de maior destaque de cada edição do telejornal, como já se via na versão anterior, mas também para as notas lidas no noticiário televisivo, isso sem mencionar a disponibilização de “reportagens históricas”, aquelas que haviam sido veiculadas anos antes, no mesmo dia e mês em que o *site* era atualizado. Nesta versão, a página começava a dar também um novo tratamento às micronarrativas, privilegiando as imagens produzidas durante as reportagens – elas começaram a ser postadas na página principal, ao lado do título e um breve resumo das matérias respectivas. Mais, ainda assim, para se ter acesso às micronarrativas era preciso clicar em um ícone, a figura de uma câmera ou de um bloco de texto, de maneira que ou se assistia a uma cópia da reportagem em

baixa qualidade ou se lia a transcrição verbal do texto tal qual ele era enunciado pelo repórter e suas fontes. Conforme se pode ver na figura a seguir, na coluna central da página ficavam as reportagens de maior repercussão, enquanto que na lateral eram fixados os *links* para as demais notícias.

FIGURA 20: Segunda geração do site do JN



Uma nova geração do *site* do JN, mais próxima do nível que Silva Jr. classifica como hipermediático, se constituiu na medida em que a interface da página passou a incluir um espaço maior para a participação dos internautas, com a criação de um *blog* (que será apresentado e analisado mais a frente) e uma sala de bate-papo (reproduzida a seguir) para que alguns convidados do telejornal pudessem conversar diretamente com a audiência do programa, esclarecendo dúvidas ou dialogando sobre questões que dificilmente seriam tratadas de maneira tão particular no horário nobre da tevê; e houve uma valorização das micronarrativas audiovisuais do JN, mais numerosas e com imagens mais definidas.

As novidades em relação à geração anterior coincidem com a ampliação do número de usuários da internet de banda larga no país⁶⁴. Crescia o número de pessoas que conseguiam baixar vídeos com mais qualidade de imagem em menos tempo. Em 2003, foi lançado o *Globo Media Center* (GMC), um site onde estavam disponíveis os mais variados produtos da TV Globo, das reportagens dos telejornais, passando por trechos dos programas de auditório até capítulos inteiros de novelas, uma verdadeira videoteca digital de acesso a distância. Em 2006, o GMC passou a ser chamado de *Globo Vídeos*, *site* que até ainda hoje recebe os internautas do site do *JN* quando se clica em algum *link* para assistir aos vídeos do *Jornal Nacional* na página do noticiário.

FIGURA 21: Sala de bate-papo disponibilizada eventualmente na página do *JN*



O maior destaque dado às imagens produzidas com as reportagens, que passam a ser locadas no centro da página, ocorre ao mesmo tempo em que se reduz o espaço dos textos verbais, que, por isso, ficam mais equilibrados na interface com as fotos e os vídeos. A mudança estabelece na moldura narrativa da *web* a relevância que as imagens já possuem na

⁶⁴ Segundo artigo da revista especializada IDG NOW, em janeiro de 2005, ano em que a interface do *JN* foi alterada pela terceira vez, foi registrado o primeiro mês quando houve mais internautas por banda larga do que por linha discada, o número era de 5,42 milhões de pessoas. No ano seguinte, ainda de acordo com a publicação, o número já havia dobrado. Disponível em: <http://idgnow.uol.com.br/internet/2007/01/05/idgnoticia.2007-01-04.2426042674/>, acesso em 21 de dezembro de 2008.

tevé, mas ainda assim uma importância relativa da escrita digital, visto que a imagem é estática e está distante das possibilidades expressivas da televisão. A interface do *site* começa também a buscar mais fidelidade em relação aos grafismos do programa, o mapa mundi, por exemplo, é reproduzido tal qual o do cenário, no alto da página. Outra mudança significativa se dá com a reserva de um espaço para outros produtos de conteúdo jornalístico das Organizações Globo – o portal *GI*, a rádio *CBN* e o canal de tevê por assinatura *Globo News*.

FIGURA 22: Terceira geração do site do *JN*



Por fim, a nova (e até então, última) versão dada à interface do site do *JN* foi desenvolvida em clara analogia ao portal de notícias *GI*, da própria Rede Globo. A capa da página do telejornal é idêntica ao do portal, como se pode comprovar pelas duas imagens reproduzidas a seguir. As diferenças mais marcantes, em termos se dão, evidentemente, na divisão do conteúdo e na cor da página, enquanto o vermelho prevalece no portal, o azul é a escolha predominante para a página do *JN*.

FIGURA 23: Geração atual do site do JN: interface idêntica ao do Portal G1

The image shows a screenshot of the JN website interface from December 12, 2008. The layout is organized into several sections:

- Top Navigation:** Includes the 'globo.com' logo and menu items for 'notícias', 'esportes', 'entretenimento', and 'vídeos'. There are also links for 'central globo.com', 'assine a globo.com', and 'todos os sites'. A search bar is present with the text 'no Jornal Nacional' and an 'ok' button.
- Main Header:** Features the 'Jornal Nacional SEX, 12/12/2008' title and a large image of a news anchor. The main headline reads 'Veja os destaques do Jornal Nacional desta sexta-feira'.
- Left Sidebar:** Contains a calendar for 'dez 2008', a 'últimas edições' section, and a 'seções' menu with options like 'Primeira Página', 'Última Edição', 'Séries', 'Debate JN', 'JN Especial', 'História do JN', 'Redação', 'Newsletter', 'Vídeos', and 'Fale Conosco'. Below this is the 'tv globo' section with links to 'Jornal Nacional', 'Jornal Hoje', 'Jornal da Globo', and 'Bom Dia Brasil'. The 'globo news' section includes 'Em Cima da Hora', 'Conta Corrente', and 'Jornal das Dez'. The 'outras mídias' section lists 'jornais e revistas' and 'rádios'. At the bottom of the sidebar is the 'todos os sites da globo.com' link.
- Central Content Area:**
 - Top Article:** 'Governo quer aquecer a economia: saiba se o seu desconto para o Imposto de Renda vai diminuir e se os carros zero quilômetro já estão mais baratos com a redução do IPI.' Accompanied by a photo of a woman.
 - Second Article:** 'Temporal mata 4 pessoas na Itália. Em Veneza, Praça São Marcos voltou a inundar.' Includes a photo of a flooded area.
 - Third Article:** 'Operação Parasitas: promotores ofereceram denúncia contra 13 pessoas acusadas de fraudar licitações públicas na área de saúde.' Includes a photo of a person.
 - Fourth Article:** 'Juiz do STJ revoga prisão das 7 pessoas suspeitas de vender sentenças no TJ-ES.' Includes a photo of a person.
 - Fifth Article:** 'Ronaldo é apresentado oficialmente à torcida do Corinthians, com muita festa.'
- Right Sidebar:**
 - ARQUIVO JN:** 'Vídeos que fizeram história' with a video thumbnail.
 - primeira página G1:** 'Justiça manda soltar presidente do TJ capixaba'.
 - MERCADO:** 'Dólar sobe 11% na semana; dólar cai 4,5%'.
 - US\$ 30 MILHÕES:** 'Equador anuncia moratória de parte da dívida externa'.
 - MUDANÇAS JÁ VALEM:** 'Vipe quais tipos de carro terão desconto no PI'.
 - plantão G1:** A calendar for 'Sex, 12/12/2008' with a list of news items:
 - 21h06 | política: 'Desembargadores capixabas são soltos após decisão do STJ'.
 - 21h05 | rio de janeiro: 'Três suspeitos de assaltos são presos em motel em Duque de Caxias'.
 - 21h00 | planeta bizarro: 'Professora faz 25 crianças chorarem ao dizer que Papai Noel não existe'.
 - programação:** 'VEM AÍ' and 'veja a programação completa'.
 - assine já:** 'globo.com 1 mês grátis com o melhor do BBB9? Só na Globo.com. O primeiro mês é grátis! Aproveite!' and 'globo.com/assine já'.
- Bottom Section:**
 - informações JN:** 'CORRUÇÃO: Veja a lista das empresas consideradas desonestas pela CGU.' Includes a 'JN' logo.
 - SÉRIE ESPECIAL:** 'Na terceira reportagem da série, veja como a impunidade contribui para a violência.' Includes a 'VIOLÊNCIA' graphic.
 - NO ZURA O NATAL TEM COMPARAÇÃO! PESQUISE PREÇOS E PRODUTOS AQUI!** A promotional banner for 'zura!' with a snowman character.
 - O JN QUER SABER:** A poll about a proposed law: 'Um projeto de lei aprovado pela Comissão de Constituição e Justiça da Câmara proíbe a demissão de funcionário que tenha mulher grávida. Você concorda?' with 'Sim' and 'Não' options and a 'votar' button.
 - DEBATE JN? TESTE SEUS CONHECIMENTOS:** A quiz section with questions like 'O quiz do JN está no ar e mais desafiador do que nunca. Você acompanha tudo o que acontece no Brasil e no mundo? Descubra!' and 'Uma pesquisa do IBGE revelou que a taxa de divórcios no Brasil cresceu 200% em 23 anos. Na sua opinião, o que provocou o aumento desses números?'.
 - HISTÓRIA DO JN:** 'O Jornal Nacional vai comemorar 40 anos em 2009. Que tal conhecer um pouco mais dessa história desde o começo?' with a photo of a man.
 - A FESTA É SUA:** 'Envie seu vídeo e participe da mensagem de final de ano da Globo.'
- Footer:** 'globo.com | notícias | esportes | entretenimento | vídeos'. A search bar with 'no Jornal Nacional' and 'ok'. Links for 'central globo.com', 'assine a globo.com', 'todos os sites', 'meus dados', and 'anuncie na globo.com'. Copyright notice: '2009-2008 globo.com Todos os direitos reservados. Política de privacidade'.

FIGURA 24: Portal G1: interface que inspirou a versão atual da página do JN

The image shows a screenshot of the G1 news portal interface. At the top, there is a navigation bar with the G1 logo and links for 'notícias', 'esportes', 'entretenimento', and 'vídeos'. Below this, the main content area is divided into several columns. The left column contains a sidebar with various categories like 'editorias', 'G1 especiais', 'serviços', 'tv globo', 'globo news', 'outras mídias', 'classificados', and 'empregos'. The main content area features a large headline: 'Israel diz que "guerra total" ainda está em seu primeiro estágio'. Below this, there are several smaller news items, including 'Congestionamento piora na madrugada', 'Revelação no Rio terá chuva, diz previsão', and 'Neste final de ano vá de Gol.'. On the right side, there are several widgets, including 'Jornal Nacional', 'globoshopping', 'arquivo G1', 'retrospectiva 2008', 'planeta bizarro', 'concursos e emprego', 'esporte', 'guia cultural', and 'assine já'. At the bottom, there is a search bar and a footer with the G1 logo and contact information.

A interface atual do JN é dividida, como se pôde notar, em três colunas principais: a da esquerda contém o *menu* principal, a central é quase que exclusivamente dedicada a organização das notícias exibidas nas edições diárias do telejornal, enquanto a da direita oferece o maior número de conexões para além dos domínios do site do telejornal. Há também, no topo e no pé da página, um *menu* da Globo.com, portal das Organizações Globo do qual o *site* do *Jornal Nacional* faz parte. Há também, na interface, um espaço reservado para buscas na página do noticiário, a ferramenta localiza as matérias casando palavras-chave digitadas pelo internauta com “meta” referências estabelecidas por quem posta o texto. Para citar um exemplo, quando procuramos pela a palavra “Isabella”, em referência à morte da menina que foi jogada do prédio onde morava com o pai e a madrasta, caso bastante noticiado nos telejornais analisados, o resultado é uma lista de 82 notícias organizadas cronologicamente, da mais recente até mais antiga.

De maneira mais detida, examinemos, então, cada uma dessas colunas. Na coluna vertical da esquerda, logo abaixo da logomarca do telejornal e do selo com um *banner* do patrocinador do noticiário na tevê, temos um calendário sob a rubrica “últimas edições”. Nele, o internauta pode selecionar dia, mês e ano em que gostaria de conferir alguma notícia veiculada pelo telejornal, sendo que, como já dissemos apesar de a página estar disponível desde 2001, só no arquivo das edições dos últimos três anos, é possível recuperar um número representativo de micronarrativas para cada dia pesquisado, sendo que o registro em vídeo é ainda mais escasso para as edições iniciais, sendo praticamente inexistente. Logo abaixo do calendário, estão as seções em que o site está dividido. São dez no total, com o primeiro *link* o internauta é encaminhado para a “primeira página”; depois vem o nó para a “última edição”, que dá acesso a página do último dia em que o telejornal foi atualizado na rede (também disponível pelo “calendário”), e a opção “séries”, que nos remete à página onde estão catalogadas as séries de reportagens levada ao ar pelo *JN* desde dezembro de 2003. Na seção seguinte, “debate JN”, temos uma conexão com o espaço reservado para as opiniões do internauta, um fórum. Mais abaixo está o “JN Especial”, *blog* que trata das reportagens especiais. Um espaço, que como descreve a página, traz “informações exclusivas das grandes produções do Jornal Nacional”. Depois veem as seções “História do JN” e “Redação”, duas páginas dedicadas aos fatos que marcaram a evolução do telejornal e um espaço institucional com um breve currículo dos apresentadores, além de uma compilação das vinhetas do noticiário e um depoimento gravado pela apresentadora Fátima Bernardes contando como é produzido o JN, há também, neste mesmo espaço, a lista completa de todos os jornalistas que

compõem a equipe do telejornal, incluindo o editor para internet. O “Newsletter” é uma das últimas seções do *menu*, nela o internauta se cadastra e recebe por e-mail os destaques do telejornal. Por último, estão as seções “vídeos” e “fale conosco”, a primeira nos leva à página do *JN* no Globo Vídeos, portal de vídeos da *Globo.com*, já na derradeira é disponibilizado um formulário para que qualquer pessoa envie sugestões à redação do telejornal, só é permitido enviar textos verbais, o formulário não permite o *upload* de vídeos, afastando, pelo menos nesse espaço, a possibilidade de o internauta colaborar com imagens no *JN*, o que ocorre em outros telejornais da emissora como o *SPTV*, programa que tem o quadro “Vc no SPTV”, onde internautas são incentivados a enviarem vídeos com os problemas da comunidade ou da sua vizinhança onde vivem. A coluna central do site do *Jornal Nacional* disponibiliza ainda *links* para a página de outros telejornais da *Rede Globo* e da *Globo News*.

Na coluna central está uma lista com as micronarrativas do *JN*. Ela organiza as notícias veiculadas na televisão seguindo uma ordem que parece levar em consideração, de acordo com as observações feitas ao longo da pesquisa, o destaque recebido por elas na edição televisiva. A reportagem mais importante, de capa, como se diz nas redações, ganha o topo da página com uma imagem ilustrativa e uma fonte tipográfica maior. Logo abaixo dela, temos outras três reportagens alinhadas lado a lado, são, normalmente, matérias que fizeram parte da escalada. As narrativas que se seguem na coluna são distribuídas, quase sempre, na seqüência em que foram levadas ao ar. As últimas notícias da lista são as reportagens disponibilizadas apenas por transcrições (as internacionais, principalmente, sobre as quais incidem direitos autorais sobre as imagens distribuídas por agências de notícias) e as notas secas lidas ao longo do telejornal. Essa hierarquização é mais bem percebida na seção “última edição”, conforme se vê na figura a seguir. Mas, ainda na coluna central da página inicial, estão em evidência as perguntas da enquete da semana e os *links* para algumas das seções dispostas no *menu* da coluna à esquerda. Um *banner* publicitário com anúncios rotativos completa os elementos dispostos na faixa central.

Na coluna da direita, como pontuamos, estão conteúdos hipertextuais e *links* do portal da *Globo.com* que direcionam o internauta para *sites* com conteúdo jornalístico não veiculado no programa da tevê. A única exceção fica por conta do *link* para o Globo Vídeo, onde o internauta assinante da *Globo.com* pode assistir à edição integral do noticiário, sem os intervalos comerciais. Há ainda, como já pontuamos também, um acesso direto para a página da TV Globo com a programação completa da emissora.

As mudanças das interfaces, de uma geração para a outra, aqui reconstruídas, evidenciam a capacidade da escrita digital de organizar os dados de acordo com uma nova

demanda interativa. Na dicotomia entre o conteúdo e forma, as mesmas micronarrativas são ajustadas a uma nova moldura, numa espécie de lógica do “copia e cola”, onde a interface se encarrega de redistribuir o mesmo conteúdo numa superfície refeita em razão dos novos usos do meio. Não importa o *design* da página, permanece acessível o que está submerso na memória dos computadores, ao lado do que se apresenta como novidade.

FIGURA 25: Última edição: página organiza por dia as micronarrativas do *JN*

The image shows a screenshot of the JN (Jornal Nacional) website homepage from May 5, 2008. The page is organized into a grid of news stories and sections. The main headline is "Explosão em mina de Santa Catarina" with a sub-headline "Duas pessoas morreram e sete ficaram feridas: Graças às equipes de resgate, 25 sobreviveram." Other stories include "Deputado poderá ser investigado", "Continuam as buscas no Rio Solimões", "Ronaldo abre o jogo", "Homenagem aos campeões estaduais", "Ciclone mata e causa transtornos no Sul", "Mianmar corta vítimas de ciclone", "Detalhe surpreendente e revoltante", "Caso Isabella: casal será denunciado", and "Entrevista exclusiva com Guga". The page also features a sidebar with navigation options like "últimas edições", "seções", "tv globo", "globo news", and "outras mídias". A search bar is visible at the bottom.

Na quarta geração do *site* do *JN*, percebe-se que não se trata mais de buscar apenas uma analogia da narrativa moldura da tevê, é sensível a tensão em face às molduras já experimentadas na cultura da internet. A nova interface, mesmo privilegiando o acesso às micronarrativas apresentadas na tevê, resulta da aproximação entre o enunciatário das redes telemáticas e o da televisão. Nota-se uma tentativa de conciliar em um mesmo espaço os enunciados da tevê com as possibilidades interativas (ou participativas) já bastante cultivadas na *web*.

3.2 Temporalidade: a notícia em banco de dados

Para estudar a temporalidade do *JN* na tevê, propusemos no capítulo anterior sua divisão em três dimensões, uma compreendida a partir dos eventos do universo diegético, traduzida como um “futuro anterior” capaz de organizar a narrativa por meio das maneiras em que o telejornalismo se pauta ou planeja a cobertura de um acontecimento; a segunda, tomando como referência o enunciado em si, ou seja, a organização dos eventos narrados; e, por último, nos detivemos à temporalidade da enunciação, aquela responsável por articular as micronarrativas e reuni-las em uma unidade seqüencial identificada no decorrer do noticiário. Na articulação dessas três modalidades, apontou-se a maneira pela qual a transmissão direta instaura a experiência do *presente* na enunciação televisiva, ao sincronizar o tempo dos acontecimentos com o da audiência. Para a *web*, entretanto, pelo fato de a narrativa se construir com a participação do internauta e a interface organizar diferentes espaços de publicação, onde uma mesma tela oferece *links* para notícias postadas há poucos segundos e outras registradas há mais de horas ou dias, nos parece indispensável pensar na temporalidade narrativa a partir das possibilidades de acesso aos textos do *JN* e da forma como eles estão conectados. Em outras palavras, a remediação das narrativas para um ambiente comunicacional interativo e hipermidiático, implica na necessidade de estudar a temporalidade não mais apenas em atenção ao papel privilegiado da mídia em organizá-la, mas também pelos modos de leitura acionados por aqueles a quem ela se destina. Com essa mudança de perspectiva, evidentemente, não se pretende dissociar a atividade jornalística da experiência social do tempo, mas iluminar os regimes temporais que emergem na construção da narrativa do *JN* – não mais conduzida apenas pela pontuação rítmica da tevê, como também pela amplificação da apropriação crítica social possibilitada pela internet.

Em face da abrangência dos processos midiáticos sobre a sociedade e da compreensão que a midiatização não se esgota nos processos de emissão e recepção, José Luiz Braga reconhece a relevância de atentarmos para as operações de trabalho e de circulação comentada daquilo que o sistema produtivo oferece ao sistema de recepção. Nessa linha, o pesquisador identifica o lugar das interações sociais sobre a mídia como um sistema de resposta. Segundo Braga (2006), o sistema tem na própria mídia um canal para a circulação e registro do fluxo de resposta social. De maneira que:

As críticas sobre produtos midiáticos e os dispositivos sociais são os elementos mais visíveis dos processos de circulação, assim como “produtos e programas” são a face visível dos processos de produção, e os usos concretos (escolhas, *zapping*, “leitura”, “audiência”, acolhimento, resistência, fruição, “edição”...) são a face mais visível dos processos de recebimento. (BRAGA, 2006, p.37)

Sendo assim, ao visarmos as expressões palpáveis desse sistema nas narrativas do *JN* na internet, é como se tivéssemos, à nossa disposição, marcas nítidas da apropriação feita dos textos do telejornal, tal como de sua temporalidade. Nesse sentido, não há porque limitar o caráter de novidade de uma micronarrativa da tevê, também reproduzida no *site*, unicamente pelo disparo do cronômetro do momento em que ela foi levada ao ar ou disponibilizada na rede. As discussões que a notícia gera nos espaços de interação social da página, como nas seções “JN especial” (blog) e “debate JN” (fórum eletrônico), dizem das temporalidades dos enunciados hipertextuais. De certa forma, certamente que se poderia dizer o mesmo sobre o debate gerado pela apresentação de uma reportagem na tevê ao longo de uma refeição em família, contudo, é a internet tem se mostrado um meio mais propício para a circulação prolongada e o registro das respostas sociais. É na *web*, no que permanece registrado nos bancos de dados e visíveis nas interfaces, que melhor somos capazes de reconhecer o registro do fluxo de ações comunicativas do sistema de resposta social. Braga pontua ainda que “como a rede se desenvolve em sociedade já largamente midiatizada, outros processos e produtos midiáticos se tornam facilmente matéria-prima para as interações aí desenvolvidas” (BRAGA, 2006, p.41).

“Sempre se disse que tudo o que um pássaro preso quer é voar.” Com essa frase, o apresentador William Waack iniciou no sábado, 17 de maio de 2008, uma das prosaicas micronarrativas que normalmente encerram as edições do Jornal Nacional. Encerrada a reportagem de pouco mais de dois minutos, os apresentadores convidaram os telespectadores a conferir os bastidores da matéria na página da internet, o material – fotos de pássaros livres, registradas bem próximas às casas dos moradores que antes tinham os animais como bichos

canal de resposta social estabelecido previamente se rende aos limites dados pela instância produtiva, não só na duração do fluxo interacional como pelas restrições perceptíveis na moderação dos comentários postados, como se irá analisar mais adiante.

Um modo de leitura particular à narrativa do *JN* na internet se dá pelo acionamento do motor de busca, no topo da página. Pela engrenagem do sistema de busca, o internauta é capaz de reconstruir, ele próprio, novas temporalidades para um conjunto de micronarrativas do noticiário. Como dissemos anteriormente, a busca pelo caso Isabella na página do telejornal permite ao leitor organizar cronologicamente as reviravoltas do processo de investigação e, com isso, reconstruir, em períodos mais longos e pela lente do jornalismo, a intriga do acontecimento. Ou seja, ele pode se valer do “tempo passado” para resgatar o significado de narrativas que tradicionalmente se iniciam *in media res* – seria, portanto, um antídoto à questionada brevidade e celeridade das narrativas telejornalísticas.

A qualidade de memória das reportagens do *JN* no *site*, permitida pelo arquivamento das micronarrativas em banco de dados, pode ser, de acordo com Marcos Palácios (2003), entendida como uma continuidade, potencialização ou ruptura em relação à temporalidade que emerge na construção narrativa da tevê ou outros meios tradicionais. Palácios trabalha com a idéia de que o jornalismo online, ao tensionar os modos de produção e divulgação de notícias, estabelece relações de continuidade quando apenas replica aspectos já existentes em outras mídias, sendo que a potencialização se daria com a ampliação das possibilidades de participação do público e a ruptura estaria na quebra de determinado padrão do uso da característica. No caso da memória acionada pelo motor de busca da página do telejornal, não é um risco dizer que se trata alto grau de potencialização ou ruptura, já que a memória compartilhada socialmente pela tevê é recuperada individualmente na interação de cada internauta. Entretanto, o site do *JN* se aproxima mais da qualidade de continuidade em relação as emissões televisivas ao se render, nas páginas onde reproduz as micronarrativas da tevê, a enunciados pouco hipertextuais. De fato não há *links* nesses textos verbais que permita ao usuário interligar temporalidades diversas. No máximo, o que se tem são hipertextos que remetem o internauta a tempos diferentes da narrativa moldura da televisão, ou seja, as micronarrativas reproduzidas no site, individualmente, carregam até a temporalidade estabelecida no curso do telejornal. Exemplo disso pode ser observado na edição especial do dia 27 de novembro de 2008, uma quinta-feira em que o apresentador William Bonner (WB) deixou os estúdios do *JN* no Rio de Janeiro para ancorar o telejornal de Santa Catarina, Estado que sofria com a calamidade provocada por chuvas incessantes. Em uma entrevista com um coronel do corpo de Bombeiros, o jornalista se refere ao uma reportagem exibida momentos

antes na tevê; na transcrição da conversa entre Bonner e o militar, parte dessa pergunta foi conectada à matéria referida pelo apresentador, como se pode ver abaixo, onde o *link* é reproduzido em grifo.

WB: Milhões de pessoas no Brasil inteiro querem ajudar as vítimas de Santa Catarina. *Elas ouviram, no Jornal Nacional, o depoimento do capitão Dornelles, dizendo que estava faltando comida pronta.* Agora é um bom momento para o senhor esclarecer o que é a comida pronta.⁶⁸

O *tempo presente* construído pela enunciação televisiva estabelece, de fato, uma das principais referências para a atualização das micronarrativas do site, principalmente aquelas que consistem na reprodução do material exibido na tevê. Na página inicial, de segunda a sexta-feira, o destaque central da página é atualizado três vezes: uma quando é exibida a última edição diária do *Globo Notícia*, boletim informativo que vai ao ar na televisão nos finais de tarde; depois, cerca de duas horas antes do início do telejornal, a coluna central é renovada com um vídeo e sua transcrição verbal com os principais destaques do telejornal. Com o final do programa, o site volta a ser atualizado pela postagem das micronarrativas que acabaram de ser exibidas na tevê, isso se dá algumas horas após o encerramento da emissão televisiva. Há, porém, algumas atualizações que ocorrem em um regime de plantão, como ocorreu na cobertura do caso Isabella, registrado no decorrer do estudo na tela da terceira geração da interface reproduzida algumas páginas antes. Foi observado também, ao longo da pesquisa, um caso de atualização no domingo, na cobertura do segundo turno das eleições municipais de 2008, no dia 26 de outubro, como registrado na tela abaixo.

FIGURA 26: Site do JN e o portal GI na cobertura das Eleições 2008

⁶⁸ Disponível em <<http://jornalnacional.globo.com/Telejornais/JN/0,,MUL881854-10406,00-VITIMAS+PRECISAM+DE+BISCOITOS+E+ENLATADOS.html>>, acesso em 03 de janeiro de 2008.

The screenshot shows the Globo.com website interface for the Jornal Nacional DOM, 26/10/2008. The main headline is "VEJA O RESULTADO DAS ELEIÇÕES MUNICIPAIS". Below it, there is a sub-headline: "Confira no G1 a cobertura completa, com os resultados das 31 cidades brasileiras que foram às urnas neste domingo. Abaixo, os novos prefeitos das 11 capitais em que houve disputa de 2º turno." To the right of this text is a graphic with the word "ELEIÇÕES" and numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11. Below the main headline, there are several news items: "Gilberto Kassab (DEM) é reeleito em São Paulo", "Eduardo Paes é o novo prefeito do Rio de Janeiro", "Márcio Lacerda (PSB) vence em Belo Horizonte", "José Fogaça vence a disputa em Porto Alegre", and "Dário Berger (PMDB) é reeleito em Florianópolis". On the left side, there is a calendar for October 2008, with the 26th highlighted. Below the calendar are sections for "últimas edições" and "seções". On the right side, there is a "primeira página G1" section with several news items, including "Mantega diz que perda com câmbio pode ser de US\$ 20 bi", "MULHER MORRE Bebê nasce após mãe ser baleada no Rio", "MORTE DE ELOÁ 'Ela sabia que não ia sair viva', diz Nayara", "RIO DE JANEIRO Paes diz que começou a articular equipe", and "SÃO PAULO Kassab diz que aprendeu com a campanha". There is also a "ARQUIVO JN" section. At the bottom, there is a "O JN QUER SABER" section with the text "Quem você gostaria que vencesse a".

No espaço da interface em que re-emoldura as mesmas micronarrativas apresentadas na televisão, a edição online do *JN* não demanda, de fato, grande mudanças no tempo que orienta os procedimentos de produção da notícia, cuidado maior mesmo só com a reprodução dos enunciados, quando os dêiticos publicados na transcrição das reportagens são alterados pra se evitar a perda de sentido na tradução intersemiótica de narrativa audiovisual para sua versão verbal. Assim, o “hoje” presente nos enunciados lidos principalmente⁶⁹ pelos apresentadores, se torna, por exemplo, “nesta segunda-feira”. Na edição de 12 de maio de 2008, William Bonner (WB) anunciou assim a morte de uma personalidade da segunda grande guerra mundial:

WB: Morreu *hoje*, num hospital de Varsóvia, a polonesa que salvou milhares de crianças judias dos campos de concentração nazistas durante a Segunda Guerra Mundial.

No *site*, o texto foi transcrito assim: “Morreu, *nesta segunda-feira*, em um hospital de Varsóvia, a polonesa que salvou milhares de crianças judias dos campos de concentração nazistas durante a Segunda Guerra Mundial.” Nas edições mais antigas, anteriores a 2005, nem sempre esse cuidado é respeitado. De qualquer maneira, o internauta é avisado do dia em que o conteúdo foi postado pela data exibida no topo de todas as páginas. A data nas páginas

⁶⁹ Como pontuamos no capítulo anterior, cabe ao apresentador, na enunciação televisiva, presentificar verbalmente as narrativas, sublinhando seu caráter factual.

muda conforme o dia e horário em que o texto é disponibilizado no banco de dados, indicando (junto com a presença do calendário reproduzido na tela) a relevância do tempo cronológico para o internauta estabelecer a distância temporal entre as micronarrativas e entre elas e o seu *agora* particular.

Por outro lado, o *site* organiza também (*links* de) micronarrativas produzidas e renovadas constantemente pelo portal *GI*. No cruzamento entre esse “tempo real” e a temporalidade estabelecida no fluxo das narrativas da tevê para a *web*, é como se a interface apontasse uma contradição entre as práticas do jornalismo online e do televisivo, contradição que nos parece ser apenas aparente, uma vez que, de uma maneira ou de outra, o tempo pretérito está sempre à espreita.

Atualizada pela enunciação televisiva, é sabido, grosso modo, que as micronarrativas do telejornal, principalmente as assincrônicas, organizam um conjunto de eventos a partir da seleção do que de mais importante ocorreu nas 24 horas anteriores à sua divulgação. Ao serem postadas na internet, elas também evidenciam esse recorte em virtude da frequência (diária) em que são atualizadas. Ao passo que, a oferta constante de novas informações sobre um acontecimento, num fluxo contínuo de renovações, como se dá em portais de notícia como o *GI*, apesar de valorizar a idéia de novidade, provoca também, contraditoriamente, a sensação de que a informação ali postada é uma efemeridade e, por isso, estará desatualizada logo depois de lida. Ou seja, se os *links* do portal *GI* podem ser interpretados como uma conexão do internauta com o acontecimento, de maneira semelhante ao que se busca com emissão direta na televisão, eles reforçam, por outro lado, a leitura de que as micronarrativas do *JN* são, de fato, fragmentos pretéritos – não por estarem armazenados em bancos de dados, mas por terem sido emoldurados na mesma tela em que conecta fragmentos ainda menores de um acontecimento.

3.3 Hipertexto: a interatividade “possível” ao *Jornal Nacional*

A interatividade é uma das qualidades mais celebradas da *internet*, poucos a colocam sob questão quando recorrem a sua proclamada potencialidade “interlocutória”. Potencialidade que, ressaltemos, é apontada como um dos objetivos mais almejados pelos pensadores do campo comunicacional, basta lembrarmos que a interação do tipo “todos-todos” atualiza uma das “propostas positivas” que Brecht (1984) tinha, já na década de 1930,

em relação aos meios de comunicação. Para ele, devíamos transformar o rádio não em um meio de difusão, mas de trocas comunicativas.

O rádio seria o dispositivo de comunicação mais fabuloso imaginável para a vida pública, um sistema de canalização fantástico, isto é, ele seria se soubesse não só transmitir, mas também receber, portanto, não só dar ao ouvinte o direito de ouvir, mas também torná-lo um comunicador, e não isoladamente, mas pô-lo em comunicação com todos.⁷⁰ (BRECHT, 1984, p.13, tradução nossa)

O conceito de interatividade levanta algumas questões para que possamos apontar o engajamento proposto pelo *Jornal Nacional* na internet. Empregado de diversas maneiras nas pesquisas de comunicação mediada por computador, seu significado é tão elástico quanto o que ele possui na investigação de outros tipos de interação, como as que se dão numa conversa face-a-face ou as que podem ocorrer entre uma pessoa e uma máquina, sem dizer das interações de ordem química, biológica etc. E, não fossem suficientemente diversas as possibilidades interacionais, mas talvez justamente por isso, há também um grande número de abordagens direcionadas ao estudo da interação, em que se poderia reconhecer, dentre elas, por exemplo, a preocupação com os efeitos cognitivos, estéticos e psicológicos.

Neste ponto, nos parece imprescindível estabelecer um primeiro corte para a análise das interações que emergem do enunciatário do *JN* na *web* em contraposição ao engajamento das narrativas na tevê. Portanto, cabe perguntar, que interações podem nos dizer da remediação das narrativas do telejornal? Quais as potencialidades e demandas interativas emergem na rede em relação as que verificamos na televisão?

André Lemos (1997), ao estabelecer diferenças entre a interação das pessoas com as mídias tradicionais (também chamada por ele de analógicas) e a que se dá entre elas e as novas mídias (eletrônico-digital), propõe uma classificação, que resultaria do estudo da ação dialógica entre o homem e a técnica⁷¹ (interação tecno-social), neste sentido, podemos retomar a idéia de moldura limite que estabelece as relações entre o meio e seu entorno. Para aclarar o que chama de interação tecno-social, o pesquisador recorre a exemplos do nosso cotidiano que nos podem ajudar a iluminar o termo aqui também. Segundo ele, quando se fala em interação tecno-social, podemos pensar no trânsito dos veículos nas cidades.

⁷⁰ “La radio sería el más fabuloso aparato de comunicación imaginable de la vida pública, un sistema de canalización fantástico, es decir, lo sería si supiera no solamente transmitir, sino también recibir, por tanto, no solamente oír al radioescucha, sino también hacerle hablar, y no aislarle, sino ponerse en comunicación con él.” (BRECHT, 1984, p.13)

⁷¹ “A técnica (ferramenta, objeto ou máquina) é, e sempre foi, inerente ao social. Utilizada no seu sentido mais amplo, ela é constitutiva do homem e de toda vida em sociedade. A interação homem-técnica é assim, uma atividade tecno-social presente em todas as etapas da civilização.” (LEMOS, 1997, p.1) Lemos divide a interação técnica em analógico-mecânica e analógico-digital.

O fluxo de automóveis depende de um sistema interativo, auto-organizante e participativo. No trânsito, o motorista participa de um processo duplamente interativo: de um lado, uma interação com a máquina, que chamaremos de “analógico eletro-mecânica”, e de outro, uma interação com os carros (motoristas), que chamaremos simplesmente de interação social. Nesse exemplo, a interatividade é, ao mesmo tempo, uma interação técnica (de tipo “analógico-mecânico”) e “social”. (LEMOS, 1997, p.1)

Outro exemplo de interação tecno-social ocorre entre as pessoas e o telefone, mas, neste caso, ela seria basicamente social uma vez que há uma interação reduzida com o terminal.

A interatividade técnica limita-se à composição do número desejado através das teclas do aparelho (sua “interface”). Como diz Negroponte, o telefone não é “inteligente” (interativo), pois o que queremos fazer com ele é falar com o outro, não pegar o telefone, esperar a linha, discar os números, etc... A evolução da relação homem-técnica vai nesse sentido, ou seja, num privilégio da interação social e num “desaparecimento” da interatividade técnica, em direção à uma “interface zero”, à uma simbiose completa. (LEMOS, 1997, p.2)

E é nessa busca pelo *immediacy*⁷² que os graus de interatividade podem ser apresentados como índices que caracterizam as mediações (cf. BARBERO, 2006). Dessa maneira, a classificação de André Lemos (1997) nos parece útil para demarcar os contornos da relação entre o internauta e a *web*, uma vez que a interação tecno-social pensada por ele, mesmo resvalando na celebração do aprimoramento tecnológico dos meios, reveste-se também da apropriação social dos meios, e logo serve de ponto de partida para o cotejamento proposto.

Em relação ao desenvolvimento técnico da televisão, André Lemos (1997) classifica a interatividade em cinco níveis. Para início, ele denomina de interação “nível zero” aquela possível entre um telespectador e a tevê em preto e branco, com apenas um ou dois canais. Neste caso, a interatividade se limitaria à ação de ligar ou de desligar o aparelho, regular volume, brilho ou contraste ou, havendo os dois canais, à possibilidade de mudar de uma emissora para outra. Já, com a televisão em cores, as novas opções de canais e o aparecimento

⁷² Relativizando o que aponta Lemos (1997), acreditamos que a presença da interface também tem força para provocar a sensação de uma “simbiose completa”. Tal como pontuamos no primeiro capítulo, o *hypermediacy* (no sentido da permanência das interações técnicas) pode ser desejado em algumas situações de interação social, é o caso, conforme lembra Landow (2006) dos poderes da fala e da escrita. Por ser, normalmente, produto de uma reflexão, abstração organização e concisão maior, um texto impresso pode provocar o agenciamento mais forte do “interlocutor” que uma apresentação oral. “Podemos pensar também nas várias situações em que sentiríamos mais confortáveis ao conversar por telefone do que face-a-face com alguém: quando não estamos com a nossa melhor aparência – diga-se, porque acabamos de acordar – ou quando queremos nos esconder de alguém pedindo dinheiro pra caridade ou vendendo alguma coisa” (LANDOW, 2006, tradução nossa).

do controle remoto – que permite ao telespectador “zappear”, instituindo, certa autonomia de “telespectação” – tem-se o “nível um”. Lemos (1997) considera o “zapping” como uma interação comparável à navegação na *web*. No “nível dois”, aparelhos periféricos, como vídeo-cassete, vídeo-game e câmera de vídeo, são acoplados ao televisor e passam a oferecer novas escolhas ao telespectador, fazendo com que ele se aproprie da tevê de uma forma que as novas escolhas interativas instituem também uma temporalidade própria e independente do fluxo das emissões televisivas. A partir daí, podemos dizer que a interatividade experimentada na televisão ganharia um grau maior de proximidade com a da *web*, com relação a essa “intervenção” minimamente facilitada ao telespectador. Já no “nível três”, de acordo com o pesquisador brasileiro, aparecem os sinais de uma interatividade de cunho digital, onde o usuário pode interferir no conteúdo das emissões a partir de telefone, caso de programas como o “Você Decide” da Rede Globo, exibido na década de 1990. Chegando ao “nível quatro”, com a chamada “televisão interativa”, é dada ao telespectador a permissão para que ele “participe do conteúdo informativo das emissões em tempo real”, como no caso da transmissão de alguns jogos de futebol em *pay-per-view*, quando é dada à audiência a possibilidade de escolher a câmera em que ela quer assistir a um lance da partida ou, com o auxílio dos receptores digitais, reprisar ou mesmo “congelar” momentaneamente a emissão televisiva.

Segundo Lemos (1997), a digitalização dos meios...

(...) possibilita ao usuário interagir, não mais apenas com o objeto (a máquina ou a ferramenta), mas com a informação, isto é, com o “conteúdo”. Isso vale tanto para uma emissão da televisão interativa digital, como para os ícones das interfaces gráficas dos microcomputadores (Windows, por exemplo). A interação homem-técnica (analógica ou digital), tem evoluído, a cada ano, no sentido de uma relação mais ágil e confortável. (LEMOS, 1997, p3)

Entretanto, o pesquisador reconhece que mesmo ao se aproximar dos recursos digitais – da possibilidade de uma maior intervenção sobre conteúdo por parte dos interagentes – a tevê e as demais mídias tradicionais ainda impõem uma pré-seleção das informações a serem transmitidas. E, de fato, no contexto das mediações do *JN* em que se reconhece o lugar do telejornal como mediador dos acontecimentos, não há como afastar alguns limites à interação enquanto possibilidade de intervenção no conteúdo, pelo menos não nos momentos que antecedem à enunciação. Quando ela ocorre, dá-se pelos sistemas de respostas sociais (Braga, 2006), como ressaltamos anteriormente, e, neste caso, não se trata de uma interação de modulação individualizada.

A possibilidade do telespectador ou internauta interferir nos processos narrativos levanta outra questão, toda participação é igual? Para Alex Primo (2000), a interatividade da televisão, mesmo com a presença de recursos digitais, está ainda distante das possibilidades interacionais na internet. Inspirado nas idéias de Raymond Williams (1990), ele propõe estudar a interatividade em ambientes digitais fazendo uma distinção entre a interação mútua e a reativa. Na tevê teríamos, segundo Primo, um engajamento mais reativo, em que pouca autonomia é dada ao espectador. Como um sistema reativo, a tevê trabalha com uma gama pré-determinada de escolhas; nele, “a comunicação como troca simbólica cai em um monopólio onde o pólo emissor se torna hegemônico prejudicando as trocas comunicativas e a plena capacidade de resposta” (PRIMO, 2000, p.6). Para ser mútua, a interatividade deveria abarcar “a possibilidade de reposta autônoma, criativa e não prevista da audiência” (PRIMO, 2000, p.6). Assim, se chegaria a um estágio em que as figuras dos pólos emissor e receptor seriam substituídas pela idéia de agentes intercomunicadores.

Tal termo nos chama a atenção para o fato de que os envolvidos na relação interativa são agentes, isto é, ativos enquanto se comunicam. E se comunicação pressupõe troca, comunhão, uma relação entre os comunicadores ativos é estabelecida com possibilidade de verdadeiro diálogo, não restrito a uma pequena gama de possibilidades reativas planejadas a priori. Tomando esse entendimento, uma relação reativa não seria interativa. (PRIMO, 2000, p.6)

Mas, mesmo na internet, o *Jornal Nacional* não permite plenamente a interatividade de qualidade mútua, como prevê Primo, pelo menos não em todos os quesitos (sistema, processo, operação, fluxo, throughput, relação, interface), mesmo porque esta classificação ultrapassa logo de início alguns limites impostos pelo lugar de mediador ocupado pelo telejornal. Para manter esse caminho de caracterização da interatividade na página do *JN*, façamos então uma breve aplicação dos quesitos classificatórios propostos por Lemos. Nos rótulos do pesquisador, diríamos que *sistema* do *site* seria considerado “fechado”, uma vez que não se pode desconsiderar a interdependência dos interagentes, ou seja, não há uma possibilidade constituída para a participação criativa dos interagentes, por exemplo, nos processo de seleção das notícias mais importantes a serem exibida na página inicial. O *processo*, a *operação* e o *fluxo* também estão mais próximos da reatividade, porque há uma hierarquia estabelecida na página – mesmo os comentários do blog são moderados, como se pôde perceber no caso da micronarrativa analisada anteriormente. Ao que se passa entre uma ação e outra do internauta ou entre uma ação e uma reação (*throughput*), ou quesito proposto por Primo (2000), nem sempre se pode perceber algum tipo de interpretação (tida como

essencial para uma interação mútua) por parte de quem responde pela página, uma resposta mais “personalizada” normalmente se restringe a casos de uma comunicação direcionada, como entre um internauta e a redação, para sugerir uma pauta, ou entre um entrevistado e um visitante do site, numa sala de bate-papo aberta temporariamente. Em alguns casos, trata-se de interações com respostas previstas, como as enquetes e desafios de conhecimento. Seguindo, portanto, o modelo de Alex Primo (2000), talvez fosse o caso entender a interatividade no *site* do *JN* como “pseudo-mútua”, uma vez que, por um lado, apesar das “restrições” apresentadas, o enunciatório prevê múltiplas formas de uso e compartilhamento das informações mediadas no site.

Por conformar a base do hipertexto, o *link* é um dos elementos primordiais da interação na *web*. Assim, a partir da análise das numerosas formas de conexão que eles permitem fazer, nos parece possível também caracterizar algumas facetas do enunciatório presente na narrativa online do *JN*. Para isso, nos parece útil recuperar e aproveitar alguns passos já dados por George Landow (2006). Segundo o pesquisador americano, a interatividade do hipertexto compreende um processo de leitura em que não se tem uma seqüência de início, meio e fim pré-determinados, mas um feixe de possibilidades, por meio de *links* e blocos de textos. Textos acadêmicos, tal como esta dissertação, possuem, segundo Landow (2006), princípios hipertextuais que são potencializados pelos suportes computacionais, na escrita em banco de dados. Aqui, o leitor encontra números⁷³ que indicam a presença de uma nota-pé e, ao se deparar com eles, ele tem a possibilidade de deixar o texto principal para ler a referência. Mas é possível também que ele opte por se manter na leitura desta linha que se prolonga até as margens da página e de lá até o último ponto final. De uma forma ou de outra, parando ou mantendo a leitura é preciso fazer uma escolha antes de prosseguir ou voltar ao texto principal. Por esses “desvios”, “o hipertexto borra a fronteira entre o leitor e o escritor” (LANDOW, 2006, p.4). Os hipertextos digitais, ou melhor, as máquinas de conectar e recuperar informações são para o pesquisador, que escreve à luz de um artigo de Vannevar Bush⁷⁴, uma maneira encontrada para lidar com a explosão de informações, inclusive no meio acadêmico. Bush (*apud* Landow, 2006) já reconhecia em 1945 que:

⁷³ O exemplo é uma analogia de outro trabalhado por Landow (2006) ao falar dessas noções de hipertextualidade citando a obra *Ulysses*, de James Joyce.

⁷⁴ Vannevar Bush propôs, segundo Landow (2006), a criação de um aparelho, o “memex”, onde as pessoas armazenariam seus livros, arquivos e comunicados de maneira que pudessem recuperá-las com rapidez e flexibilidade. Seria uma espécie de memória suplementar. O “memex” também permitiria a quem recorresse a ele fazer anotações e comentários as margens dos escritos nele recuperados. O curioso é que o “memex” foi concebido no projeto de uma mesa com recursos mecânicos, não existiam ainda computadores quando tudo isso havia sido pensado por Bush.

Deve haver milhões de ótimas idéias, e experiências nas quais elas são baseadas, todas escondidas em muralhas de pedras em formas arquitetônicas aceitáveis; mas se o pesquisador pode ter apenas uma semana para uma pesquisa cuidadosa, sua síntese não o permite sequer terminar essa frase.⁷⁵ (BUSH, *apud* LANDOW, 2006, p.9) (tradução nossa)

Apesar de o *link* poder apontar para um único sentido de leitura, na *web* ele é normalmente bidirecional, isso ocorre porque os navegadores criam o efeito de uma conexão de duas mãos ao permitir que o usuário volte à página de onde ele partiu por meio das “setas de retorno” na barra de navegação. Graças aos *browsers*, o leitor pode refazer assim os passos que o direcionaram a um determinado bloco de texto e retornar os nós que indicaram os primeiros passos da leitura. Na página inicial do Jornal Nacional, a bidirecionalidade só não é incentivada nos *links* dos *banners* de publicidade, como o do patrocinador do *JN* e do anúncio na coluna central da página inicial; nesses dois casos, o internauta é levado para uma nova tela que se sobrepõe ao site do telejornal. Para retornar à página do noticiário, é preciso que o usuário mude a ordem das janelas na tela, operando num movimento de *hypermediacy*.

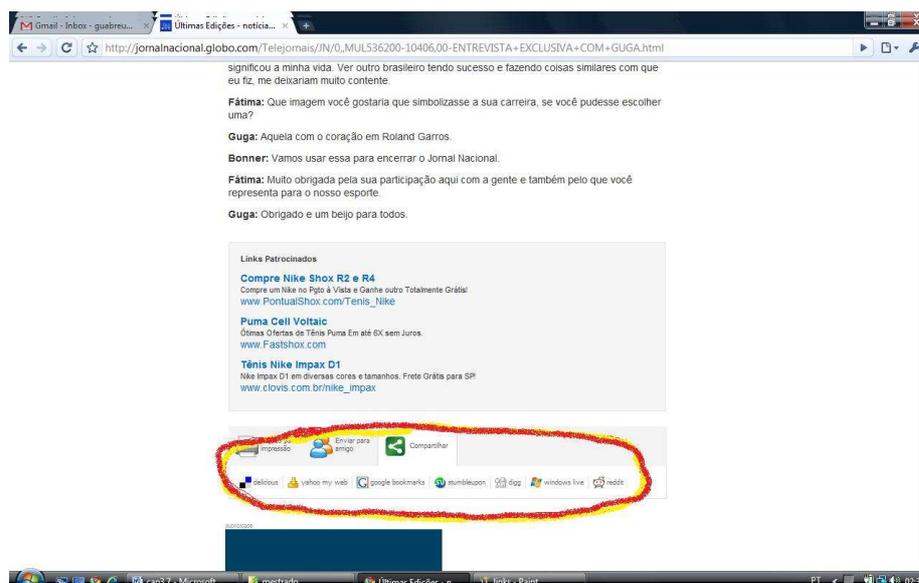
Vários *links* podem conectar o internauta a uma mesma página no site do *JN*. O usuário que deseja recuperar uma micronarrativa exibida na tevê, por exemplo, tem no mínimo três caminhos para que isso ocorra: o *link* para a reportagem no texto ou na imagem disponíveis na coluna central da página inicial, ou o *link* da seção “última edição”, ou mesmo o do “calendário” em que, neste caso, entretanto, também pode ser preciso que o internauta passe depois pelo *link* na seção “última edição”. Esse modo “many-to-one linking”, como define Landow (2006), sinaliza a importância de uma determinada informação na escrita topográfica da rede – ainda que se possa questionar a rigidez dessa estratégia de encaminhamento da leitura hipertextual, a idéia é de que quanto mais *links* se referem a um *lexia*⁷⁶, mais acessado ele seria e, portanto, mais importância ele ganha no hipertexto. O que também nos parece, neste caso, é que a navegação se torna circular nas páginas em que uma dada interface tenda a direcionar o leitor, em vários links, a uma mesma página (micronarrativa), uma vez que a bidirecionalidade do *link*, acaba por reconduzí-lo de volta ao mesmo local de onde ele saiu, desestimulando, no caso deste estudo, a navegação para além das narrativas do *JN*.

⁷⁵ There may be millions of fine thoughts, and the account of the experience on which they are based, all encased within stone walls of acceptable architectural form; but if the scholar can get at only one week by diligent search, his syntheses are not likely to keep up with the current scene. (BUSH *apud* LANDOW, 2006, p.9)

⁷⁶ O termo *lexia*, conforme Barthes (1992), refere-se a uma unidade de leitura. “A *lexia* compreenderá ora poucas palavras, ora algumas frases; será uma questão de comodidade: bastar-lhe-á o melhor espaço possível onde se possam observar os sentidos; sua dimensão, determinada empiricamente ao julgar, dependerá da densidade das conotações, variável segundo os momentos do texto (...)”. (BARTHES, 1992, p. 47)

Como se nota no site do jornal, *os links* que direcionam o internauta a uma micronarrativa também podem ser compartilhados (trocados) entre os leitores, tornando cada um dos internautas uma espécie de “vetor” de divulgação das micronarrativas do noticiário, ou seja, *os links* também permitem a construção do que poderíamos chamar de uma moldura hipertextual desenhada por interações sociais. O *permalink*, nome dado a conexão permanente para uma página na internet, serve de incentivo para a circulação das notícias em circuitos traçados socialmente, fomenta o sistema de interação social sobre a mídia ou uma interação conversacional sobre o tema da micronarrativa. Ferramentas de compartilhamento exibidas abaixo dos textos (como se pode ver destacado na reprodução abaixo) estimulam, logo, o leitor a enviar ele próprio a informação divulgada pelo *JN* para seus conhecidos (por *e-mail*) ou direcioná-la para uma espécie de lista de páginas favoritas de acesso público (caso do *delicious.com*).

FIGURA 27: Links para compartilhar micronarrativas do JN



Nos traços do enunciatário do *JN* na internet nota-se ainda a importância das micronarrativas exclusivas que, apesar de não comporem a narrativa-moldura do telejornal, se abastecem dela. Poder-se-ia destacar, primeiramente, as informações mais detalhadas ou extras a respeito de algum assunto mediado na edição televisiva ou as enquetes onde o internauta opina sobre temas polêmicos noticiados ao longo da semana. Há também, nesse sentido, os vídeos de arquivo do telejornal que autenticam o *site* como *locus* dos registros mais importantes feitos pelo telejornal.

Não podemos esquecer também do “JN Especial”. Inicialmente, o *blog* da redação era criado apenas para coberturas de maior fôlego, tais como Copa do Mundo e Eleições, caso dos dois *blogs* reproduzidos abaixo.

FIGURA 28: Blogs do JN: futebol e eleição presidencial



Nesses espaços, os profissionais do *JN* contam como se deu a produção de uma reportagem, exibem entrevistas extras, fotos e imagens de bastidores. O *blog* se alimenta das rotinas de produção da tevê para *escrever* suas próprias narrativas, como se pode notar no texto abaixo publicado no *post* sobre a reportagem dos pássaros analisadas anteriormente. Nele, é dado ao internauta pistas sobre a narrativa valorizada pelo telejornal que seria, neste caso, configurada por um olhar atento e imagens credoras de bons “flagrantes”.

Jornalismo é assim mesmo: você vai para a rua produzir uma reportagem e pode se deparar com uma outra história interessante pelo caminho que também vale ser registrada. Foi o que aconteceu com a repórter Narrimann Sible.

Ela foi a trabalho para a pequena Fortuna de Minas, em Minas Gerais, e lá ficou sabendo de uma outra pauta curiosa: os moradores da cidade resolveram soltar os passarinhos que mantinham presos em gaiolas, porque concluíram que os bichinhos são mais importantes soltos, cantando e colorindo o céu.

A cidade fica a cerca de duas horas de Belo Horizonte. O primeiro lugar em que a equipe esteve foi numa fazenda, onde encontrou vários pássaros. Mas o tempo foi passando e ao chegar na cidade já estava quase no fim da tarde. Resultado: não havia pássaros pelas ruas.

Narrimann resolveu que tinha que chegar lá bem cedo para conseguir as imagens dos passarinhos. Saiu de Belo Horizonte às 5h e aí sim encontrou passarinhos em vários pontos da cidade, logo ao amanhecer.

Junto com Narrimann, participaram da reportagem Lígia Jacques (produção), Saulo Luiz (imagens), José Maria Rodrigues (auxiliar), Marcelo Queiroz (edição de texto), Vitorino Brandão (edição de imagens).⁷⁷

O *blog* descortina, assim, as rotinas produtivas do *JN*, não como faz o próprio telejornal ao deixar visível, por exemplo, a redação como pano de fundo para os apresentadores, mas transformando uns dos elementos narradores da tevê em personagens da narrativa hipertextual. Recuperemos, então, uns dos primeiros *posts* publicados a título de exemplo. Nele, uma reportagem especial da apresentadora Fátima Bernardes é objeto de uma narrativa no estilo *making of*, em que a jornalista é entrevistada e vista em diferentes cenas típicas de bastidores (como se vê nas reproduções a seguir) de gravação.

FIGURA 29: Apresentadora-personagem no Dia Internacional da Mulher.



Depois dos primeiros comentários postados pelos internautas a jornalista agradece a participação e responde a uma das críticas recebidas, a de que não havia mulheres sem filhos entre as entrevistadas. Da bancada do telejornal, Fátima Bernardes (FB) responde:

FB: Algumas mulheres estranharam o fato de não haver entre as entrevistadas uma mulher sem filhos. Então vale a explicação: o 8 de março acontece todos os anos e o nosso desafio, como repórteres, é tentar fazer um VT diferente a cada ano para não repetir informações. Por exemplo, você certamente já ouviu que nós mulheres estudamos mais que os homens e ainda ganhamos menos, que crescemos a nossa participação no orçamento familiar, tudo isso já foi dito. Então nós optamos por ouvir mulheres que, desta vez, iriam falar sobre os sonhos de suas mães para elas, e os delas para suas filhas. Todas que estavam lá têm filhas mulheres. A idéia era enfocar um ângulo da mulher, que a gente pudesse explorar ali naquele bate-papo de uma forma bem mais informal. Mas outros anos virão, outras angulações também e eu já estou até com uma idéia para o ano que vem, mas isso eu só vou contar lá na frente. Mas a nossa idéia, claro, é homenagear todas as mulheres que nos assistem diariamente. Mais uma vez, obrigada pela sua participação e continue com a gente.⁷⁸

⁷⁷ Disponível em <<http://especiais.jornalnacional.globo.com/jnespecial/2008/05/09/quando-a-historia-surge-na-frente-do-reporter/>>. Acesso em 05 de janeiro de 2009.

⁷⁸ Disponível em “<http://especiais.jornalnacional.globo.com/jnespecial/2008/03/page/3/>”. Acesso em 16 de janeiro de 2009.

De volta ao cotejamento entre os enunciatários nos dois meios, no quesito interatividade, voltamos à nossa questão: em que aspectos o engajamento da edição televisiva se diferencia da online ou vice-versa? Pelo caráter transmissivo dado às informações (nos dois meios), sabe-se que é pequena a possibilidade de intervenção nas micronarrativas – elas continuam sendo produzidas, em sua grande maioria⁷⁹, pelos profissionais da emissora por eles ainda serem considerados os detentores privilegiados da função de selecionar e organizar as notícias do dia. Assim, para caracterizar a interatividade que emerge da leitura do enunciatário das redes telemáticas e as contrapor as da tevê, nos parece mais esclarecedor pensar a interatividade não só em termos de uma intervenção sobre o meio ou sobre sua materialidade (pelos botões do controle remoto ou pelos cliques no mouse do computador), mas também como resultado de um processo cognitivo, de leitura ou fruição, de uma decodificação interpretativa. Como nos diz Lev Manovich (2001), sob essa perspectiva a arte também pode ser vista como uma forma de interação. E não só ela.

Elipses em uma narrativa literária, a falta de detalhes numa obra de arte visual, e outros tipos de “atalhos” representativos requerem algum tipo de preenchimento para a informação ausente. Teatro e quadros também demandam técnicas de encenar e compor para orquestrar a toda hora a dedicação do espectador, requerendo atenção em diferentes partes do que é mostrado. Com a escultura ou arquitetura, o espectador tem que mudar toda a posição de seu corpo para experimentar a estrutura espacial⁸⁰ (MANOVICH, 2001, tradução nossa).

A interatividade que nos interessa, dessa maneira, não resulta apenas da ação sobre os objetos como também faz parte de um processo psicológico para preencher lacunas, de um processo em que as narrativas também se constroem no decorrer de sua leitura. Abandonemos, então, o olhar privilegiado pelos estudos da cibercultura para recorrer mais uma vez às teorias literárias.

No segundo capítulo, apresentamos os modos pelos quais a tevê narra, enfatizando que o telejornal organiza as micronarrativas em uma seqüência temporal de maneira a evitar que o telespectador-modelo se disperse, dentre outras possibilidades, em um movimento de *zapping*. Na televisão, a moldura se beneficia de uma sintaxe mais coesa e capaz de engendrar as várias vozes que a compõem, organizando tensões (entre matérias negativas e positivas), de acordo

⁷⁹ Na *web* (nos espaços para comentários e nas salas de bate-papo abertas) temos textos produzidos pelos internautas, portanto, nem tudo que há na página foi postado pelos jornalistas, mas, a moderação exercida permanece uma força centralizadora.

⁸⁰ Ellipses in literary narration, missing details of objects in visual art, and other representational “shortcuts” require the user to fill in missing information. Theater and painting also rely on techniques or staging and composition to orchestrate the viewer’s attention over time, requiring her to focus on different parts of the display. With sculpture and architecture, the viewer has to move her whole body to experience the spatial structure.

com determinada orientação editorial, ritmo e tom, e utilizando, nesse intento, os vínculos entre os assuntos, os enquadramentos, a edição acelerada etc. Na internet, entretanto, o que se nota é que, apesar de as micronarrativas serem as mesmas, a moldura se aproxima mais de uma miragem, resulta, pela infinidade de pontos de partida e retorno, de ilações menos determinadas. Talvez pudéssemos dizer, portanto, que se trata de uma moldura-narrativa mais idiossincrática.

Com a consciência de que o produto continua sendo determinado, nos parece que a narrativa-moldura da *web* permite, de fato, a repetição dos gestos de leituras de quem se coloca diante da tevê, entretanto, mais do que isso, favorece uma releitura que, conforme Barthes (1992), é a forma de salvar o texto da repetição.

A releitura arranca o texto da cronologia interna (“tal coisa acontece *antes* ou *depois* daquela”) e reencontra um tempo mítico (sem *antes* nem *depois*) (...), se relemos o texto *imediatamente*, é para chegarmos, como sob o efeito de uma droga (do início e da diferença), não ao “verdadeiro” texto, mas ao texto plural: mesmo e novo. (BARTHES, 1992, p.49-50)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A remediação das narrativas pode ser considerada uma constante na multiplicação e no aprimoramento tecnológico dos meios, isso se deve, em alguma medida, à potencialidade deles se adaptarem às mais diversas mediações. Nesse cenário, não nos referimos apenas ao fluxo das narrativas atreladas a algum tipo de aparato técnico, como dos romances levados às telas do cinema ou dos jornais impressos digitalizados na rede mundial de computadores. Por estar no centro das interações, a mídia parece ter, de fato, se apropriado das representações que dão sentido à vida, seja na comunicação interpessoal ou entre os sujeitos e as instituições sociais. É por esta ótica, do que se reconhece por midiaticização, que se conjuga o papel dos meios na construção de uma realidade compartilhada subjetivamente. Nem por isso, entretanto, deve-se tributar a capacidade de uma mídia de retomar e reconfigurar outra, unicamente, aos mecanismos de *mimeses* acionados para reproduzir gestos significantes previamente ensaiados. É preciso reconhecer também os usos e modos de apropriação dos meios – instância em que, de fato, as narrativas nos parecem ser validadas. Foi nesse sentido que buscamos, ao longo dessa dissertação, analisar o *Jornal Nacional* no fluxo de suas narrativas entre a tevê a internet, sob a ótica de sua narratividade, ou seja, não apenas em razão do aperfeiçoamento técnico dos meios, mas, mantendo no horizonte, as particularidades do discurso jornalístico e as especificidades dessas duas mídias em função de estratégias comunicativas reconhecidas no enunciatário de cada uma delas.

Como pontuamos no início do estudo, na leitura de Silverstone (2002), os meios se integram às experiências dos sujeitos em função de sua capacidade de produzir familiaridade ajustada às expectativas compartilhadas culturalmente. Interagimos com as narrativas do *JN* sob o contrato ou promessa de que estamos acompanhando o desdobramento de narrativas com as quais compartilhamos o mundo como referente. Evidentemente que, nem por isso, estamos sempre dispostos a tomá-las inocentemente como apresentações objetivas da realidade ou construções, verdadeiramente, negociadas. Alinhados à dupla lógica da remediação, descrita por Bolter e Grusin (2000), ora nos vemos numa condição de *immediacy* em relação às narrativas do noticiário, de forma que nos engajamos na condição de consumidores de imagens técnicas; mas, ora, também, nos distanciamos das imagens num movimento de *hypermediacy*, motivo este para que questionemos em determinados momentos os mecanismos de funcionamento da caixa-preta narrativa dos meios. À aparência de autenticidade da experiência dos sujeitos, dessa que se tem diante da tevê e da internet, cabe a

manutenção dessas duas lógicas opostas presentes na leitura das narrativas, segundo Bolter e Grusin (2000).

Para demarcar o lugar das narrativas jornalistas, resgatamos no primeiro capítulo as funções do narrador contemporâneo a partir das críticas benjaminianas. Como bem lembramos, Benjamim (1984) reivindica, em suas considerações sobre a obra de Nikolai Leskov, a “narrativa da experiência” que se esvai com a perda de autoridade do narrador clássico – figura a quem se atribuía, até então, a função de transmitir sabedoria e constituir uma memória para contextualizar o tempo presente. Priorizando a verificação imediata, as narrativas passam a ser orientadas por novos valores. Conforme Santiago (2002), o narrador pós-moderno se coloca no lugar de uma testemunha – é quando a narrativa passa a ser autenticada pela observação da vivência alheia de quem narra. Função hoje reivindicada pelo jornalismo.

A verossimilhança também assume papel importante na constituição do discurso jornalístico, de maneira que, a nosso ver, a atenção aqui dispensada à coerência estabelecida na lógica interna dos relatos não poderia ter sido deixada de lado quando se optou por tomar o conceito de narrador não a partir de uma figura antropomorfa, mas de uma função simbólica complexa, uma instância que reúne arranjos semióticos. Nesse caminho, mostrou-se imprescindível estudar as maneiras pelas quais o *discurso* e a *história*⁸¹ se ajustam para garantir o “tom de verdade” das notícias.

Próprio de textos assumidamente ficcionais, de voga realista, o “efeito de real” serve às narrativas factuais no empreendimento de valorizar a enunciação, relativizando a importância da aderência entre o enunciado e o acontecimento, como reconhece Eco (1984) em relação ao desenvolvimento da neotevê. Nem por isso, é bom que se diga, perde-se de vista a necessidade de se dizer, ao narrar no telejornal, que a notícia está atrelada a “imagens que comprovam”, “fontes que afirmam”, “sons que confirmam”, ou seja, mesmo apontando para a importância do *discurso*, há uma infinidade de enunciados que não abandonam o conceito de objetividade supostamente garantidor da “verdade” por trás das histórias narradas na tevê ou na *web*.

O investimento da neotevê na verossimilhança está mesmo em uma *mise-en-scène* capaz de engajar o telespectador de tal maneira que ele estabeleça um novo olhar sobre as narrativas, diferente daquele de quando a mediação era demasiadamente centralizada na figura de um porta-voz. Como foi possível notar, o espaço televisivo no *JN* não se organiza

⁸¹ Aspectos da narrativa apresentados por Todorov (2008).

apenas no entorno dos apresentadores; agora, também, é reservado ao espectador um lugar de “interlocação”. Recuperando Casettin e Odin (1990), pode-se sublinhar, portanto, que a neotevê se tornou também um espaço de “convívio” entre narradores e leitores. O casal de apresentadores William Bonner e Fátima Bernardes movimenta conceitos lingüísticos e extralingüísticos em que se reconhece a imagem de uma família em contato direto com milhões de outras famílias brasileiras. Famílias que como nos diz, Barbero, compõem ainda hoje a unidade básica de audiência da televisão.

Além dos próprios enunciados, a tevê se vale de práticas semióticas próprias ao meio para construir suas narrativas. Conforme pontua Machado (2005), em uma citação de Fiske, “o telejornal é uma montagem de vozes” (Fiske apud Machado, 2005, p.104) de maneira que podemos analisar sua estrutura como uma narrativa que desdobra em outra e mais outra, num abismo organizado, em seu modo mais englobante, pelo próprio meio. Nesse sentido, observamos um *mise-en-abîme* em que uma narrativa-moldura se estabelece no entorno das micronarrativas, inclusive na internet.

Como já sublinhamos, enquanto a narrativa do telejornal se organiza a partir da emissão televisiva (temporalmente); na internet, o noticiário é resultado da participação do internauta num conjunto de possibilidades criadas pela organização topográfica e, ao mesmo tempo, hipertextual das notícias (espacialmente). A diferença demarca pontos fundamentais entre os modos de se narrar na tevê e na *web*. Conforme havíamos dito no segundo capítulo, o *JN* televisivo se vale de todo seu dispositivo semiótico para construir o lugar do enunciatário, das imagens subjetivas e objetivas, dos enquadramentos que recortam o olhar do telespectador, de planos que pontuam sintaticamente os enunciados, tudo para orientar o “telespectador modelo”. O telejornal também lança mão de recursos gráficos digitais, próprios ao ambiente das narrativas computacionais, para constituir sua narrativa-moldura, exemplos são os créditos, *chroma-keys* e, principalmente, as mixagens que interpolam a transparência das imagens captadas do mundo com as técnicas opacas de mediação.

Apesar de manter um visual *high-tech*, a enunciação do *Jornal Nacional* não se afasta de referências tradicionais utilizadas para autenticar o lugar de mediador atribuído ao discurso jornalístico. A imagem da redação está constantemente presente entre um enquadramento e outro dos apresentadores. Apesar de se valer de cenários virtuais para recriar atmosferas adequadas a determinados tipos de informação, como na previsão do tempo (conferir figuras na página 66), dificilmente se verá no *JN* uma apresentadora virtual, tal como a “Eva Byte” do programa Fantástico, da própria TV Globo, ou o “tele-transporte” da imagem de repórteres e entrevistados, como se chegou a fazer no Esporte Espetacular, outro programa da mesma

emissora – até porque o telejornal pode “organizar o seu contato” com o telespectador a partir do desnudamento do processo produtivo, mas ainda tem dificuldades de assumir sua alta capacidade de “fabricar” imagens.

FIGURA 30: *Hypermediacy* de uso restrito



Com o fluxo das narrativas para a internet, o *JN* não se furta a revelar os processos produtivos, mais até do que faz a tevê própria tevê. Os jornalistas comentam no *blog* e nos bate-papos com os internautas o que os levaram a escolher determinada pauta, ainda que em casos esporádicos e com claras restrições a participação do internauta. A negociação dos assuntos do telejornal está longe de compor a narrativa-moldura do noticiário, mesmo na internet. Mas nesse fluxo, não só a internet remedeia a tevê, como se vê remediada por ela. Isso ocorre, principalmente, por conta do lugar que os dois meios ocupam no processo de midiaticização, em que, ao mesmo tempo em que modulam espaço-tempo particulares, unem-se sinergicamente para estabelecer protocolos de produção de sentido a partir de palimpsestos que parecem longe de serem apagados totalmente.

As interações incentivadas pelo *site* do telejornal, como analisamos no terceiro capítulo, privilegiam a navegação dentro da moldura criada para o noticiário na internet. Raros são os *links* que direcionam o internauta para páginas com conteúdo não produzido para o *JN*. Quando estes estão disponíveis na tela, eles conectam o internauta a outros programas da TV Globo ou outros produtos jornalísticos da mesma empresa, sem falar também dos sites das empresas patrocinadoras. O enunciatário, no entanto, é servido das micronarrativas numa condição mais flexível o que garantiria a ele mais autonomia para atualizá-las. Da mesma forma, apesar de a interface, em sua quarta geração, mimetizar a escrita topográfica dos sites de jornalismo online, que privilegiam a renovação de notícias em tempo real, ela permite ao enunciatário suas próprias temporalidades, nem sempre a da televisão e ou das narrativas típicas da rede.

A temporalidade é, de fato, uma das características que guardam grandes dessemelhanças entre a moldura-narrativa da tevê e da *web*. Na primeira, a organização se dá pela retórica da transmissão ao vivo, como se a televisão colocasse o telespectador em contato

direto com o acontecimento, enquanto que na rede, ela se dá na possibilidade de o internauta atualizar, pelo hipertexto, um banco de dados – de maneira que cabe a ele reconstituir a seqüência dos acontecimentos, acessando as micronarrativas disponíveis, conforme seu próprio tempo, ainda que a edição atual, a mais recente, esteja colocada em evidência ou exibida de modo privilegiado.

Diante de tudo isso, resta ainda uma consideração de ordem mais contextual. Segundo Barthes (1992), não narramos para “distrair” ou “instruir”, nem mesmo para satisfazer um “certo exercício antropológico do sentido”. A narrativa seria, de acordo com ele, determinada pelo desejo de trocar: “é um *substituto*, um representante, uma moeda” (BARTHES, 1992, p.118). A remedição das narrativas jornalísticas, aqui em evidência, não nos parece ser diferente, é também uma procura por substituições. O *Jornal Nacional*, que atinge sua audiência principalmente pela tevê, motivo de seu peso político, econômico, social etc., não deseja trocar a televisão pela *web*, tampouco quer abrir mão da relação que mantém com sua enorme audiência. O que nos parece mais provável é que, ao se firmar em um novo contexto midiático, como um “jornal-produto” (com o qual o internauta pode fazer uso de suas narrativas), o *JN* reforce os vínculos que o permitem oferecer imagens técnicas em troca do real.

REFERÊNCIAS:

AMIEL, Vincent. **Petit précis naïf d'une mise en scène de la réalité à la télévision.** Communication et Langages, Paris, n. 79, 1989, p.103-109.

ANDERSON, Cris. **A Cauda Longa: do mercado de massa para o mercado de nicho.** Trad. Afonso Celso da Cunha Serra. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.

ARNHEIM, Rudolf. **O poder do centro: um estudo da composição nas artes visuais.** Lisboa: Ed. 70, 2001.

AUMONT, Jacques. **A Imagem.** Campinas: Papirus, 1993.

BARBERO, Jesús Martín. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia.** Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2006.

BARBERO, Jesús Martín; REY, Germán. **Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva.** São Paulo: SENAC, 2004.

BARBOSA, Marialva. **Televisão, narrativa e restos do passado.** Revista da Associação dos Programas de Pós-graduação em Comunicação. Compós, 2007.

BARTHES, Roland. **O Rumor da língua.** São Paulo: Brasiliense, 1988.

BARTHES, Roland. **S/Z.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BENJAMIN, Walter. **O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov.** In: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221

BOLTER, Jay David & GRUSIN, Richard. **Remediation: understanding new media.** Cambridge: MIT Press, 2000.

BOLTER, J.D. **Writing Space: The computer, hypertext and the history of writing.** Nova Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1991.

BRAGA, José Luiz. **Midiatização como processo interacional de referência.** In: Ana Sílvia Médola; Denize Correa Araújo; Fernanda Bruno. (Org.). **Imagem, Visibilidade e Cultura Midiática.** Porto Alegre: Sulina, 2007, p. 141-167.

BRAGA, José Luiz. **Sobre “mediatização” como processo interacional de referência.** In: XV Encontro da Compós, Bauru, 2006.

BRAGA, José Luiz; CALAZANS, M. R. Z. . **Comunicação & Educação - Questões delicadas na interface.** São Paulo: Hacker Editores, 2001.

BRECHT, B. **El Compromisso en Literatura y Arte.** Barcelona: Ediciones Península, 1984.

BRITO, Yvana Fachine. **A nova retórica dos telejornais. Uma discussão do éthos dos apresentadores.** In: XVII Encontro Anual da COMPÓS, 2008, São Paulo. Anais do XVII COMPÓS. São Paulo, 2008.

BUCCI, Eugênio. **Brasil em tempo de TV**. São Paulo: Boitempo, 1996.

CARR, David. **Narrative and the real world: An argument for continuity**. In B. Fay, P. Pomper, & R. T. Vann (Eds.), *History and Theory: Contemporary Readings*. Oxford: Blackwell, 1998, p. 137-152.

CASSETTI, Federico; ODIN, Roger. **De la paléo- à la néo-télévision**. *Communications*. Paris: EHESS, n.51, 1990, p.09-26.

CASTELLS, Manuel. **A Sociedade em Rede**. São Paulo: Paz e Terra, 2006

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro: do leitor ao navegador; conversações com Jean Lebrun**. São Paulo: UNESP, 1998.

CHATEAU, D. . **L'effet zapping** in *Communications, Télévisions-Mutations* n. 51. Paris: Le Seuil, 1990, p.45-56

DAVIS, Lennard J. **Factual Fictions: The Origins of The English Novel**. Nova York: University Pennsylvania Press, 1997.

DELEUZE, G.; GUATARRI, F. **Mil Platôs**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

ECO, Umberto. **Lector in fabula**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. 9ªed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

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

FAUSTO NETO, Antônio. **Fragmentos de uma “analítica” da midiatização**. In: *MATRIZES*. Revista da Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo, nº 2, abril 2008. São Paulo: ECA/USP, 2008, p.89-105.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo**. São Paulo: Ática, 2008.

FIORIN, José Luiz. **O Éthos do enunciador**. In: A. Cortina A. R. Marchezan (org.), *Razões e sensibilidades: a semiótica em foco*. Araraquara: UNESP, 2004.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HUTCHEON, Linda. **The Theory of Adaptation**. New York: Routledge, 2006.

JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real- estética, mídia e cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

JOHNSON, Steven. **Cultura da Interface: como o computador transforma nossa maneira de criar e comunicar**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

JOLLES, André. **As formas simples**. São Paulo: Cultrix, 1976.

LANDOW, George P. **Hipertext 3.0**. Baltimore: The Johns Hopkins University, 2006.

LEMONS, André. **Anjos interativos e retribalização do mundo: sobre interatividade e interfaces digitais**. 1997, <<http://www.facom.ufba.br/pesq/cyber/lemos/interac.html>>

LÉVY, Pierre. **Que é o virtual?** São Paulo: Ed. 34, 1996.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LUHMANN, Niklas. **A realidade dos meios de Comunicação**. São Paulo: Paulus, 2005.

MACHADO, Arlindo. **A Televisão Levada a Sério**. São Paulo: Senac, 2005.

MACHADO, Arlindo. **O sujeito na tela**. São Paulo: Paulus, 2007.

MANOVICH, Lev. **The Language of New Media**. Cambridge: The MIT Press, 2001.

MANOVICH, Lev. (2006). **After effects, or velvet revolution in modern culture**. Part I. <http://www.manovich.net>.

MARCONDES FILHO, Ciro. **A Saga dos Cães Perdidos**. São Paulo, Hacker Editores, 2000.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Niklas Luhmann, a comunicação vista por um novo olhar**. In: Niklas Luhmann. *A realidade dos meios de Comunicação*. São Paulo: Paulus, 2005.

MATOS, Olgária. **Democracia midiática e república cultural**. In: MATOS, Olgária. *Discretas esperanças*. São Paulo: Nova Alexandria, 2006. p.7-34.

MEMÓRIA GLOBO. **Jornal Nacional: a notícia faz história**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005

MOREAU, Jocelyne Arcquembourg. **Traitement médiatique de l'actualité** : article de « L'événement en direct et en continu, l'exemple de la guerre du Golfe », *Revue Réseaux* n. 76 CENT, 1996

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise pragmática da narrativa jornalística**. In: Cláudia Lago; Marcia Benetti. (Org.). *Metodologia da pesquisa em jornalismo*. Petrópolis: Vozes, 2007, p. 144-167.

PARENTE, André. **O virtual e o hipertextual**. Rio de Janeiro: Pazulin, 1999.

PATERNOSTRO, Vera Íris. **O texto na TV: manual de telejornalismo**. São Paulo: Campus, 2006.

PORTO, Mauro P. . **Novos apresentadores ou novo jornalismo? O Jornal Nacional antes e depois da saída de Cid Moreira**. Comunicação e Espaço Público, Brasília, v. 5, n. 1/2, 2002 p. 9-31.

PRIMO, Alex. **Interfaces da interação: da potencialidade à virtualidade**. Revista da Famecos. Porto Alegre: Famecos, n.9, 2000.

REZENDE, Guilherme. **O tele-espetáculo da notícia: análise morfológica e de conteúdo de uma semana do "Jornal Nacional", da Rede Globo de Televisão**. São Paulo: Dissertação Escola de Comunicações e Artes - USP, 1985.

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

REIS, Carlos Antonio Alves dos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de narratologia**. Almedina: Coimbra, 1998.

SANTIAGO, Silviano. **O narrador pós-moderno**. In: Nas malhas da Letra. São Paulo: Cia. Das Letras, 2002.

SERELLE, Márcio. **Metatevê: a mediação como realidade apreensível**. In: XVII encontro anual da Compós. São Paulo, 2008.

SERELLE, M. V. . **Tempo midiático e ficção literária**. In: Texto, v. 17, p. 4, 2007.

SILVA JR., José Afonso. **A relação das interfaces enquanto mediadoras de conteúdo do jornalismo contemporâneo: agências de notícias como estudo de caso**. In: XI Encontro Anual da Compós. Rio de Janeiro, 2002.

SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar a mídia?** São Paulo: Loyola, 2002.

SMOLKA, João Walter Sampaio. **Jornalismo audiovisual: Teoria e prática do jornalismo no rádio, TV e cinema**. Petrópolis: Vozes, 1971.

SODRÉ, Muniz. **Antropológica do Espelho: uma teoria da comunicação linear em rede**. Petrópolis: Vozes, 2002.

SODRÉ, Muniz. **As Estratégias sensíveis: afeto, mídia e política**. Petrópolis: Vozes, 2006.

SODRÉ, Muniz. **Reinventando a cultura: a comunicação e seus produtos**. Petrópolis: Vozes, 1996.

STAM, Robert. **O telejornal e seu espectador**. Novos Estudos Cebrap. São Paulo: Cebrap, n.13, outubro de 1985, p.74-87.

TÉTU, Jean-François. **Le médias et le temps**. Disponível em : < http://archives.univ-lyon2.fr/193/1/tetu_temporalite.pdf >, 2000.

TILBURG, João Luis van. **Arquitetura do espaço-tempo televisivo** in O indivíduo e as mídias, Rio de Janeiro: Diadorim, 1995.

TODOROV, Tzvetan . **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

TODOROV, Tzvetan . **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VIRILIO, Paul. **O espaço crítico e as perspectivas do tempo real**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

WEAVER, Paul H. **As notícias de jornal e as notícias de televisão**. In: TRAQUINA, Nelson(org.). **Jornalismo: questões, teorias e estórias**. Lisboa: Vega, 1993.

WHITE, Hayden. **The value of narrative in the representation of reality**. In: MITCHELL, W. J. T. **On narrative**. Chicago: Chicago University Press, 1981.

WILLIAMS, Raymond. **Television Technology and Cultural Form**. London: Routledge, 1990.

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](#)