

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TECNOLOGIA**

CARLOS ALBERTO DEBIASI

**O CASO SANTA MARIA NA TV: narrativa contemporânea como semiose**

DISSERTAÇÃO

CURITIBA

2014

CARLOS ALBERTO DEBIASI

**O CASO SANTA MARIA NA TV: narrativa contemporânea como semiose**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Tecnologia, do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Área de Concentração: Mediações e Culturas

Orientador: Profa. Dra Luciana Martha Silveira

CURITIBA

2014

---

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação**

---

D286c    Debiasi, Carlos Alberto  
2014      O caso Santa Maria na TV : narrativa contemporânea  
          como semiose / Carlos Alberto Debiasi.-- 2014.  
          108 f.: il.; 30 cm

          Texto em português, com resumo em inglês.  
          Dissertação (Mestrado) - Universidade Tecnológica  
Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Tecnologia,  
Curitiba, 2014.  
          Bibliografia: f. 102-106.

          1. Televisão - Semiótica. 2. Santa Maria (RS) - Incêndio,  
27/01/2013 - Cobertura jornalística. 3. Telejornalismo. 4.  
Comunicação de massa e tecnologia. 5. Análise do discurso  
narrativo. 6. Comunicação visual. 7. Televisão - Programas  
- Aspectos sociais - Brasil. 8. Inovações tecnológicas. 9.  
Tecnologia - Dissertações. I. Silveira, Luciana Martha,  
orient. II. Universidade Tecnológica Federal do Paraná -  
Programa de Pós-Graduação em Tecnologia. III. Título.

CDD 22 -- 600



Ministério da Educação  
**Universidade Tecnológica Federal do Paraná**  
Diretoria Geral do *Campus* Curitiba  
Diretoria de Pesquisa e Pós-Graduação  
**Programa de Pós-Graduação em Tecnologia**



Declaração Nº D418f-PPGTE

Dissertação Nº 418

**O Caso Santa Maria na TV: Narrativa contemporânea como semiose**

Por

**Carlos Alberto Debiasi**

Data: **10 de novembro de 2014**

Horário: **9h00**

Sala: **C-301**

**Banca Examinadora:**

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Luciana Martha Silveira (PPGTE/ UTFPR) *Orientadora*

Prof. Dr. Gilson Leandro Queluz (PPGTE/ UTFPR)

Prof. Dr. Luis Carlos dos Santos ( UFPR)

Prof. Dr. Elson Faxina ( UFPR)

**DECLARAÇÃO**

Declaramos para os devidos fins, que **Carlos Alberto Debiasi** cumpriu todos os requisitos necessários à obtenção do **grau de Mestre em Tecnologia** – Linha de Pesquisa – Mediações e Culturas, tendo sido sua Dissertação, sob o título: O Caso Santa Maria na TV: Narrativa contemporânea como semiose, apresentada às nove horas do dia **10 de novembro de 2014**, defendida e aprovada pela Banca Examinadora composta por: Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Luciana Martha Silveira (UTFPR), orientadora e presidente da banca; Prof. Dr. Gilson Leandro Queluz (UTFPR); Prof. Dr. Luis Carlos dos Santos (UFPR); Prof. Dr. Elson Faxina (UFPR). O curso de mestrado está credenciado pela CAPES e seu título tem validade nacional. Esta declaração tem validade de 60 dias a contar da data de defesa.

Curitiba, 10 de novembro de 2014.

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. **Faimara do Rocio Strauhs**  
Coordenadora do PPGTE

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Faimara do Rocio Strauhs  
Coordenadora do PPGTE  
UTFPR - Câmpus Curitiba



Àqueles que se recusam a voltar à programação normal,  
mesmo depois de tudo.

## **AGRADECIMENTOS**

Impossível passar por qualquer trabalho sem ter alguns nomes a serem agradecidos. Dentro dessas impossibilidades, agradeço acima de tudo à minha orientadora, Profa. Dra Luciana Martha Silveira, por acreditar e incentivar essa pesquisa, mesmo nos momentos mais difíceis. Agradeço também ao corpo docente do PPGTE pela paciência e préstimo em dúvidas, sugestões e observações que deixaram minha passagem pelo programa infinitamente mais enriquecida.

Agradeço imensamente também a meus pares dentro do Programa, Glaucio Moro e Edgar Pereira pelas conversas e opiniões edificantes a respeito dos temas tratados por aqui e aos professores Luís Carlos dos Santos e Carlos Rocha, praticamente meus pais acadêmicos.

Por fim, como agradecer também é um serviço de paciência, agradeço minha esposa Marília Maichrowicz pelos dias e dias de conselhos e perseverança que me fizeram ter forças para concluir essa presente reflexão.

## RESUMO

DEBIASI, Carlos Alberto. **O caso Santa Maria na TV: Narrativa Jornalística Contemporânea como Semiose.** 2014. 160f. Dissertação - Programa de Pós-graduação em Tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, 2015.

Este trabalho investiga elementos da narrativa jornalística contemporânea presentes na programação televisiva e discute o caráter híbrido das tecnologias da comunicação. A partir da análise de programas que retratam a tragédia acontecida na cidade de Santa Maria em janeiro de 2013, são utilizadas bases semióticas e analíticas no intuito de compreender referenciais comuns pelos quais esse tipo de comunicação opera na transmissão de suas mensagens e pontos de vista acerca do real. Traz como resultado a comprovação dos usos dessas estratégias de representação desses dentro do recorte analisado, o que serve como evidência da constante reafirmação de discursos generalistas a respeito dos fenômenos sociais, reeditados em novas bases tecnológicas.

**Palavras-chave:** Televisão, Comunicação, Tecnologia, Semiótica

## ABSTRACT

DEBIASI, Carlos Alberto. **Santa Maria's Case on TV: Contemporary Narrative Journalism as semiosis**. 2014. 160f. Dissertação - Programa de Pós-graduação em Tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, 2015.

This work investigates elements of contemporary journalistic narrative present in television programming and discusses the hybrid character of communication technologies . From the analysis of programs that depict the tragedy that took place in the city of Santa Maria in January 2013, semiotic and analytical bases are used in order to include common reference by which this type of communication operates in the transmission of messages on reality . It brings as a result the evidences of representation strategies within the analyzed cut. The conclusion serves as evidence of the constant reaffirmation of general discourse about social phenomena, reissued in new technological basis .

**Keywords:** Television; Communication; Technology; Semiotics.



## LISTA DE FIGURAS

|                                                                                         |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| FIGURA 1 - Anúncio publicado no jornal O Estado de S. Paulo .....                       | 19  |
| FIGURA 2 - Editoria de vídeo da versão online do Jornal The Guardian .....              | 19  |
| FIGURA 3 - Exemplo de uso de vídeo de usuário na narrativa jornalística televisiva..... | 20  |
| FIGURA 4 - Exemplo de vídeo de comentário de usuário no sítio do You Tube .....         | 20  |
| FIGURA 5 - Escola de Atenas, de Rafael Sanzio .....                                     | 25  |
| FIGURA 6 - Video Flag, de Nan June Paik .....                                           | 25  |
| FIGURA 7 - Família assiste televisão nos EUA, década de 50 .....                        | 45  |
| FIGURA 8 - Exemplo clássico do eixo de imagem cinematográfica .....                     | 54  |
| FIGURA 9 - Exemplo das várias telas aplicadas no telejornalismo .....                   | 55  |
| FIGURA 10 - Sessão “Vc repórter”, portal de informações Terra .....                     | 70  |
| FIGURA 11 - “Redação Sportv” em uma rede social .....                                   | 73  |
| FIGURA 12 - “O rinoceronte”, de Albrecht Dürer .....                                    | 85  |
| FIGURA 13 - Plano extraído do programa “Plantão” .....                                  | 102 |
| FIGURA 14 - Plano extraído do programa “SBT Brasil” .....                               | 110 |
| FIGURA 15 - Plano extraído do programa “Fantástico” .....                               | 117 |
| FIGURA 16 - Produção do documentário sobre a tragédia de Santa Maria .....              | 125 |
| FIGURA 17 - Plano extraído do programa “Tragédia em Santa Maria” .....                  | 125 |
| FIGURA 18 - Plano extraído do programa “Tragédia em Santa Maria” .....                  | 126 |
| FIGURA 19 - Plano extraído do vídeo “João Revolta” .....                                | 131 |

## LISTA DE TABELAS

|                                                                                                                   |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| TABELA 1 – Quadro demonstrativo dos quali-signos do vídeo “Plantão” da Band .....                                 | 99  |
| TABELA 2 – Quadro demonstrativo dos quali-signos do vídeo “SBT Brasil’ .....                                      | 107 |
| TABELA 3 – Quadro demonstrativo dos quali-signos do vídeo “Fantástico” .....                                      | 114 |
| TABELA 4 – Quadro demonstrativo dos quali-signos do vídeo “Tragédia em Santa Maria” do<br>Discovery Channel ..... | 121 |
| TABELA 5 – Quadro demonstrativo dos quali-signos do vídeo “João Revolta” .....                                    | 129 |

## SUMÁRIO

|                                                                                            |           |
|--------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| 1. INTRODUÇÃO.....                                                                         | 10        |
| 1.1 OBJETIVOS.....                                                                         | 12        |
| 1.2 EIXOS DA DISCUSSÃO.....                                                                | 12        |
| 1.3 METODOLOGIA.....                                                                       | 15        |
| <b>2. A TELEVISÃO COMPARTILHADA.....</b>                                                   | <b>16</b> |
| 2.1 O PROBLEMA DA IMAGEM.....                                                              | 22        |
| 2.2 O MEIO E A MENSAGEM.....                                                               | 24        |
| 2.3 AS LINGUAGENS DA IMAGEM.....                                                           | 27        |
| 2.4 A MÍDIA DIÁRIA LEVADA À SÉRIO: TÓPICOS SOBRE MEDIAÇÃO.....                             | 29        |
| 2.5 SOBRE COMUNICAÇÃO E TECNOLOGIA.....                                                    | 33        |
| <b>3. CARACTERIZAÇÃO E CONTEXTUALIZAÇÃO DA IMAGEM DO VÍDEO.....</b>                        | <b>37</b> |
| 3.1 A IMAGEM, A MASSA, O COLETIVO E A CASA.....                                            | 38        |
| 3.2 SOBRE AS FORMAS DE CLASSIFICAÇÃO DO CONTEÚDO TELEVISIVO.....                           | 47        |
| 3.3 A INFORMAÇÃO E A NOTÍCIA.....                                                          | 52        |
| 3.3.1 A televisão ao vivo.....                                                             | 57        |
| <b>4. O PROCESSO SOCIAL DA TELEVISÃO.....</b>                                              | <b>61</b> |
| 4.1 A TELEVISÃO COMO INTEGRADORA NACIONAL: CONFLITOS E HIBRIDIZAÇÕES<br>GLOBALIZANTES..... | 64        |
| 4.2 AS FACES DO JORNALISMO CIDADÃO.....                                                    | 72        |
| <b>5. MÉTODOS DE ANÁLISE.....</b>                                                          | <b>77</b> |
| 5.1 A TEORIA SEMIÓTICA PARA A ANÁLISE DA IMAGEM.....                                       | 78        |
| 5.1.1 O quali-signo.....                                                                   | 81        |
| 5.1.2 O sin-signo.....                                                                     | 82        |
| 5.1.3 O legi-signo.....                                                                    | 84        |
| 5.2 O CONTRATO DA COMUNICAÇÃO.....                                                         | 88        |
| 5.3 ORGANIZAÇÃO E PROCESSO DE ANÁLISE.....                                                 | 92        |
| <b>6. ANÁLISE DO CASO SANTA MARIA.....</b>                                                 | <b>94</b> |
| 6.1 O VÍDEO COMO INFORMAÇÃO.....                                                           | 96        |
| 6.1.1 Modo Qualitativo.....                                                                | 97        |
| 6.1.2 Modo Existencial.....                                                                | 100       |
| 6.1.3 Modo Genérico.....                                                                   | 101       |
| 6.1.4 Construção do Discurso Verbal.....                                                   | 101       |
| 6.2 O VÍDEO COMO NARRATIVA.....                                                            | 103       |
| 6.2.1 Modo Qualitativo.....                                                                | 104       |
| 6.2.2 Modo Existencial.....                                                                | 108       |
| 6.2.3 Modo Genérico.....                                                                   | 108       |
| 6.2.3 Construção do Discurso Verbal.....                                                   | 109       |
| 6.3 O VÍDEO COMO REITERAÇÃO DO DISCURSO DE AUTORIDADE.....                                 | 110       |
| 6.3.1 Modo Qualitativo.....                                                                | 111       |
| 6.3.2 Modo Existencial.....                                                                | 115       |
| 6.3.3 Modo Genérico.....                                                                   | 115       |
| 6.3.4 Construção do Discurso Verbal.....                                                   | 116       |
| 6.4 O VÍDEO COMO ESPETÁCULO.....                                                           | 118       |
| 6.4.1 Modo Qualitativo.....                                                                | 119       |
| 6.4.2 Modo Existencial.....                                                                | 123       |
| 6.4.3 Modo Genérico.....                                                                   | 124       |
| 6.4.4 Construção do Discurso Verbal.....                                                   | 124       |
| 6.5 O VÍDEO COMO COMENTÁRIO DE RECEPÇÃO.....                                               | 127       |
| 6.5.1 Modo Qualitativo.....                                                                | 128       |

|                                          |            |
|------------------------------------------|------------|
| 6.5.2 Modo Existencial.....              | 130        |
| 6.5.3 Modo Genérico.....                 | 131        |
| 6.5.4 Construção do Discurso Verbal..... | 131        |
| <b>7. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>      | <b>133</b> |
| 8. REFERÊNCIAS.....                      | 140        |
| <b>9. ANEXOS.....</b>                    | <b>144</b> |

## 1 INTRODUÇÃO

Uma matéria da Revista Ideias<sup>1</sup>, de abril de 2014, traz uma pesquisa sobre os hábitos do paranaense em relação à mídia, assim como a confiança a respeito das informações veiculadas por essas mídias. Os dados, ainda que atualizados, não divergem quanto ao rumo previsto com relação aos inúmeros fatores já conhecidos como o aumento do acesso da população aos meios digitais e a queda das vendas dos jornais impressos ou revistas. Mas, de qualquer forma, é sintomático observar os dados de confiança do paranaense para com as diferentes mídias: o meio mais acreditado é o jornal impresso - com 55% das opiniões positivas – ao passo que a TV soma 49% e as notícias digitais 28% para sites, 24% para redes sociais e 22% para blogs.

A questão não é tanto a forma como se dá a falta de crédito conforme a informação migra para os meios digitais mas sim o fato de que, ao mesmo tempo em que dá audiência à televisão (66% dos entrevistados disseram assisti-la em uma média de 3 horas por dia), existe uma certa descrença na informação que ela veicula.

O cenário é permeado por vários fatores. A alta taxa de audiência existe porque é efetivo que exista também uma procura pela informação. E esta procura acontece por motivos diversos que vão desde a necessidade de pertencimento do indivíduo em determinada comunidade até o princípio norteador dos meios de comunicação, que fornecem respostas adequadas para questionamentos difíceis de serem refletidos porque são muito complexos. Isso dentre outros aspectos.

Não é de se espantar, por outro lado, que a informação veiculada pela internet – presente de seis em cada dez lares do Estado – sofra de uma desconfiança clara por parte dos usuários. O grande número de pessoas que circulam pelos espaços virtuais e tem a possibilidade de veicular informações e opiniões a respeito de qualquer assunto, faz com que seja difícil saber qual a notícia que foi realmente verificada e reflete, de maneira embasada, aquele referido tema. O resultado é que mesmo a internet tendo revolucionado o acesso à informação, criou também uma dificuldade de seleção e apreensão desse conhecimento midiático.

Esta participação na produção da informação, típica dos dias atuais, se encontra

---

1 FILHO, Luiz. A confiança do paranaense na mídia. **Revista Ideias**. Disponível em: <<http://www.revistaideias.com.br/?/comportamento/1334/a-confianca-do-paranaense-na-midia/>>. Acesso em 08/09/2014.

amplamente divulgada e refletida dentro dos meios de comunicação. Para isso basta ver a rapidez e a facilidade do acesso à conteúdos noticiosos em portais de informação e redes sociais. A informação é continuamente produzida, editada e reeditada dentro desses espaços que ganham novas formas de divulgação e debate fora dos meios eletrônicos tradicionais como a televisão, o rádio e meios impressos. Mas inclusive essas mídias também se estendem para além de seus limites clássicos, disseminando e repercutindo suas produções dentro do digital.

A produção diária revela esses usos mas eles são melhor notados quando levados à algum grau de saturação da informação. Isso acontece em situações como coberturas de grandes eventos sociais ou incidentes que levam à uma produção maior de conteúdo noticioso dentro de um universo específico. É o que aconteceu, por exemplo, quando da realização da Copa do Mundo no Brasil. Mesmo muito tempo antes do evento percebeu-se uma série de articulações da opinião pública a respeito do assunto. As notícias e debates mediatizados envolveram o andamento e execução das obras de infraestrutura e da construção dos estádios. Esse tipo de informação repercutido em discussões nos meios digitais, foi percebido nas diversas manifestações populares em razão da discordância do destino dos investimentos do país. O volume das informações produzidas nesse período sobre esse assunto criam uma multiplicidade de visões e panoramas sobre o assunto. Nesse cenário, os produtores de informação são extremamente variados – usuários, jornalistas em veículos de informação, jornalistas independentes, especialistas, produções acadêmicas – e dão origem a um cenário de difícil orientação, dadas às fontes e interesses variados que atendem. Mas, apesar da dificuldade de organização, são nesses momentos que melhor se evidenciam as formas de produção dessa notícia. De um vídeo produzido em um aparelho celular a um enorme cenário construído para um julgamento midiático a informação percorre caminhos obscuros por detrás dos cegantes refletores dos estúdios de televisão. E essas trajetórias são fugidias, difíceis de serem mapeadas justamente por causa do fluxo rápido dessas torrentes de informação. Mas, de qualquer maneira, é tarefa do pesquisador se embrenhar nesses meandros pantanosos afim de evidenciar essas estruturas pelas quais a informação é continuamente fabricada, veiculada e desmontada. O discurso da veracidade está o tempo todo se fazendo presente na mídia: ser aceito por quem assiste se torna um detalhe; o fato concreto é que ele é consumido.

## 1.1 OBJETIVOS

Diante desse cenário, o presente estudo procura evidenciar a maneira como as fontes de informação se relacionam com a produção jornalística contemporânea, criando novas relações de emissão. Condições essas que ao mesmo tempo que trazem novas perspectivas ao jornalismo televisivo por outro lado reiteram e reafirmam formas tradicionais de depuração e tratamento das informações por parte das fontes produtoras da notícia, inserindo-as em uma lógica de produção mercantil e marcada pela espetacularização do discurso.

Para demonstrar isso são analisados usos de vídeos produzidos por espectadores a respeito de determinado assunto a partir de um evento comum que tenha sido retratado sob o olhar de testemunhas e usado em telejornais. Entende-se que esse tipo de produção midiática é sintomática dessa relação entre meios. Poder-se-ia analisar outras fontes também igualmente proeminentes como os comentários de usuários, participações a partir dos meios digitais em debates televisionados, cartas e *e-mails* de leitores ou espectadores dirigidos aos veículos de comunicação, reapropriações de materiais feitos para TV como fomentadores de discursos resignificados, entre tantos outros. Mas a escolha pela produção imagética recai em um ponto primordial da discussão, por se compreender que ela representa uma forma complexa e criativa de lançar um olhar aparentemente alternativo sobre um evento. Diz-se aparente por que, conforme será exposto, ele está também condicionado a regras previamente consagradas de enquadramento e formas narrativas gerais que operam de modo frouxo e cambiante mas que, mesmo assim, não deixam de reiterar estilos de representação gerais.

Nesse sentido, optou-se pela análise de um acontecimento limite: o Caso Santa Maria, um incidente que ocorreu na madrugada do dia 27 de janeiro de 2013 na cidade homônima no estado do Rio Grande do Sul, quando 244 pessoas perderam a vida em uma boate em razão de um incêndio no palco onde acontecia um espetáculo musical. O incidente, além de ter suscitado um amplo debate a respeito da segurança nesses estabelecimentos, também percorreu o caminho da procura por culpados e exposição de familiares e sofrimento das vítimas por meio da mediatização. O cenário geral é sem dúvidas desolador, mas sintomático dos tempos atuais.

## 1.2 EIXOS DA DISCUSSÃO

Na tentativa de rastrear essas imbricações, é preciso compreender pontos

importantes. Dessa maneira, os estudos empreendidos aqui se localizam em eixos diferentes.

1) De primeira mão, é preciso compreender a forma como a televisão se difere dos outros meios de comunicação, audiovisuais ou não, mapeando características que sejam próprias desse meio. Em outras palavras, é preciso empreender uma análise da imagem técnica da TV. Os capítulos um e dois tem esse enfoque. Machado (1988) já descreveu a maneira como a linguagem da televisão e do vídeo são fruto de características provindas de mídias anteriores (a linguagem dos enquadramentos vem do cinema, o processo de transmissão da imagem é semelhante ao rádio, etc.) Dubois (2004) prefere localizar o vídeo como um meio de transição entre o cinema (forma analógica e referencial ao que retrata defronte à câmera) e a imagem síntese produzida pelo computador (criada sem nenhum referencial real). McLuhan (1971) talvez seja o primeiro teórico a examinar a televisão enquanto possuidora de uma linguagem própria de sentidos mas outros a verão como reveladora de perspectivas sociais a partir de seus usos. É preciso também localizar a televisão enquanto tecnologia em uma perspectiva histórica e compreender de que maneira foi construído esse lugar de primazia dela dentro do ambiente do lar. Isso passa também pelos movimentos modernos do início do século, da construção – e desconstrução – da noção de tempo e do espaço urbano e a maneira como o olhar do ser humano moderno foi sendo educado a interpretar e referenciar a imagem em movimento.

2) É necessário observar uma classificação de gêneros televisivos, para que se consiga posicionar o telejornalismo dentro desse cenário. Isso é tarefa para o capítulo 2. Observando-se a televisão de uma maneira geral, não se pode afirmar que todos os conteúdos que estão ali presentes tem equivalência. Machado (2009) empreendeu um esforço em vasculhar as emissões do meio em busca de uma programação de “qualidade”, que se caracterizaria por programas com conteúdo que fazem uso das características próprias desse meio para promover a crítica, reflexão ou pesquisa da imagem audiovisual. Em sua obra, ele admite que existiriam formas de classificação em meio ao fluxo dessa imagem eletrônica, sendo possível distinguir grandes formas de organização dos programas que habitam o meio. (idem, p.70). Williams (2003) também observou algo semelhante na televisão e empreendeu uma classificação dos gêneros televisivos. Essa busca se torna importante aqui justamente para definir o lugar de existência (e convivência) da imagem jornalística televisiva dentro desse meio e também para demonstrar, na análise, que esses diferentes gêneros não são formas rígidas de classificação; antes negociam uns com os outros, sendo possível observar



traços de ficção televisiva em um relato que, à primeira vista, pertence ao relato objetivo típico do telejornalismo.

3) É preciso compreender a televisão enquanto tecnologia apropriada pelos meios sociais em que se encontra inserida. É disso que fala o capítulo 4. Wolton (1996) compreende o meio televisivo em suas dimensões democráticas em seu caráter geralista (canais abertos) afirmando que não é possível imaginá-la seccionada em uma série de canais que atendem minorias que tem ânsia em ver determinado gênero de programação. Segundo Jenkins (2006) e Lotz (2007) é a partir da tela da TV que se pode compreender a maneira como determinadas comunidades – em sua maioria virtuais – se edificam para o debate de temas em comum, trocando informações e tentando reunir informações a respeito de interesses em comum. A televisão é democrática, mas também é por outro lado, conforme afirma Martín-Barbero (2009) responsável pela fixação de repertórios e narrativas de cunho integrador e desintegrador, auxiliando no processo de unificação e identificação dos indivíduos de determinado território ou país. Essa construção da narrativa nacional – e nos dias de hoje transnacional – cria identidades baseadas em esteriótipos explicáveis pela própria maneira como a televisão foi inserida na realidade brasileira<sup>2</sup> e também pela maneira como cria integrações temáticas e rupturas sociais através de seu discurso. Essa compreensão é importante por situar a emissão televisiva fora da lógica massificada linear da transmissão (o que explica esse interesse em compartilhar informações e imagens no caso do telejornalismo) e também para servir de argumento para compreender a comoção nacional causada pela transmissão de eventos que podem chegar a comover um país por inteiro como uma tragédia, um acontecimento político, esportivo ou religioso.

4) Se torna necessário buscar problematizar a produção dessas imagens por parte dos telespectadores enquanto produtores de discurso. Também no capítulo 4, elencam-se aspectos retirados de recentes estudos do jornalismo-cidadão que oferecem respostas para essa demanda. Gilmour (2004) e Kelly (2006) debatem as razões pelas quais os indivíduos mudam a relação até então intransponível entre produtores e leitores de informação, ao mesmo tempo que esse compartilhamento acontece por razões diversas que vão desde o senso cívico de comunidade até o prazer pela visualidade permitida pela publicação de um conteúdo produzido individualmente.

5) Como empreender uma análise desses materiais a partir de parâmetros comuns? É

---

2 Como demonstrados nos estudos acerca da consolidação da televisão nos anos 60 e 70 desenvolvidos por Bergamo (2010) e Ribeiro e Sacramento (2010).

nesse ponto que se torna necessário explicar a respeito das metodologias analíticas.

### 1.3 METODOLOGIA

Além da pesquisa bibliográfica de autores das áreas específicas do trabalho – televisão, tecnologia, vídeo, telejornalismo, jornalismo-cidadão, semiótica – a confecção da ferramenta de análise e a seleção da amostragem foram desenvolvidas no decorrer da pesquisa.

Para se empreender uma análise das emissões televisivas e digitais mediatizadas, foi preciso definir caminhos de filtragem e comparação entre os diferentes conteúdos. A partir da visualização de matérias, programas, debates e vídeos de recepção sobre o caso Santa Maria, decidiu-se optar por aqueles que trazem em suas estruturas narrativas os chamados vídeos de testemunho, que seriam as imagens produzidas por espectadores durante o incidente. A partir dessa seleção prévia, as produções foram agrupadas segundo os usos feitos dessas imagens. Para tal catalogação, foram empreendidos métodos de análises baseados em experiências anteriores de análise de vídeo empreendidos por autores como Charadeau (2012) e Santaella (2004). Dessa maneira, chegou-se a cinco categorias distintas (o vídeo como informação, o vídeo como narrativa, o vídeo como reiteração do discurso de autoridade, o vídeo como espetáculo, e o vídeo como comentário de recepção) que são discutidas no capítulo 6. Elas dizem respeito às possíveis categorizações – abertas à inclusão de novas perspectivas – que enquadram os usos percebidos na amostra geral.

A partir dessa escolha, foram empregados conceitos da semiótica de Peirce (1999) para verificar aspectos relativos à natureza dos signos presentes nas imagens analisadas. Essas formas dizem respeito às relações que eles estabelecem para com seu objeto e interpretantes que fazem com que se possa lançar três olhares diferentes sobre as mesmas estruturas audiovisuais: enquanto quali-signo, sin-signo e legi-signo. Baseado na metodologia empregada por Santaella (2004) que propõe modos de análise diferentes para a imagem audiovisual. Assim, o quali-signo se traduz em um modo qualitativo de análise, o sin-signo se insere em um modo existencial e o legi-signo permite uma análise da imagem em um modo existencial. Além da análise nesses aspectos, também optou-se por trazer as percepções de Charadeau (2012) a respeito das intencionalidades do discurso verbal pois essas categorias conseguem trazer uma análise mais aprofundada a respeito dos objetivos que queriam ser alcançados quando da produção desses materiais.

## 2 A TELEVISÃO COMPARTILHADA

A televisão é um meio que se encontra amplamente difundido na sociedade. Sua ascensão foi espantosa a nível mundial no pós-guerra nos Estados Unidos, Europa e a partir dos anos 50 no Brasil. As estatísticas comprovam esse crescimento no país: em 1950 havia apenas 200 aparelhos; doze anos depois eles já somavam mais de um milhão e, no final dos anos 80 chegaram a 28 milhões.<sup>3</sup> Se for observada a presença atual da televisão nas casas dos brasileiros, a inserção é ainda mais impressionante: em 1992, o número desses aparelhos nos domicílios no Brasil era de 74%<sup>4</sup>. Em 2011, esse número passou para quase 97%<sup>5</sup>. Com isso, os lares no país passaram a ter mais televisores que geladeiras (o número de residências com o eletrodoméstico é de 95%<sup>6</sup>).

O dado revela um ponto interessante: é no lar que a televisão se faz presente. Produzida e pensada para ocupar um espaço de prestígio, o aparato modelou novos hábitos de vida e criou demandas de consumo antes inexistentes. Para tanto, basta olhar para uma das muitas publicidades veiculadas no início da televisão (figura 1). Este anúncio de 1958, publicado no jornal *O Estado de S. Paulo*, retrata a noção de como um aparelho de TV mudou a rotina de uma família. Uma vez presente na sala de estar, os hábitos nunca mais seriam os mesmos; o aparelho estava ali para “completar o bem viver”.

---

3 Abinee *apud* Mattos (2002).

4 IBGE, Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios 1992/2007.

5 IBGE, Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio 2001-2011.

6 Idem.

Ele completou o bem viver...

No momento de sua vida, em um dia mais feliz, você está, talvez por vezes, em companhia de seu pai, mãe, irmãos e amigos. É a televisão que lhe proporciona esse momento feliz de convivência em grupo, de momentos em que você se sente bem. É a televisão que lhe dá o prazer de assistir a programas em família, de apreciar os programas de esporte e de variedades. É a televisão que lhe dá o prazer de acompanhar cada momento dos jogos de futebol e dos jogos de basquete. Ela faz com que a TV seja para você um momento feliz de convivência em família. É o momento de convivência e felicidade da família.

veja uma lista especializada e novos tipos de televisores para 1958, de maior qualidade, garantida pela diversidade comprovada das marcas que compõem a

**ASSOCIAÇÃO DOS FABRICANTES DE RECEPTORES DE RÁDIO E TELEVISÃO - AFRATE**

Esta associação representa grande número de pessoas ligadas ao sistema de rádio e televisão, ficando garantido:

ARC - EL LECO - TAMBORA - GOMES - SEMPRA - GENERAL ELECTRIC - PHILIPS - BRUNNEN - LITTONSON - LA SALLE - WALLING - PHILCO - PHILIPS - PIONEER - RADIOSA - REX ROTO - SEMP - SIEMENS - SHARPING ELECTRIC - SHIMADZU OPTICAL - TELEVISION - TELESPIN - WERTHEIM

ADQUIRE RÁDIO E TELEVISORES NACIONAIS E CONTRIBUIR PARA O FORTALECIMENTO DE UMA INDÚSTRIA INDISPENSÁVEL À SEGURANÇA NACIONAL

**Figura 1 – Anúncio publicado no jornal O Estado de S. Paulo**

**Fonte: O estado de São Paulo. São Paulo: 1958.**

Mas além desse ambiente por primazia, a televisão se faz presente também em locais fora do âmbito privado: ela ocupa espaços públicos como o trabalho, comércios, clubes, restaurantes, entre tantos outros. Em ambiente com tantas telas, não é exagero afirmar que ela passa a mediar o cotidiano. Esse é o ponto levantado por Machado:

A televisão penetrou tão profundamente na vida política das nações, espetacularizou de tal forma o corpo social, que nada mais pode lhe ser 'exterior', pois tudo o que acontece de alguma forma pressupõe a sua mediação, acontece portanto para a tevê. (Machado 1990, p.8)

E talvez por isso, por essa onipresença do olhar - de quem vê e de quem produz – é que o senso comum tenha tanto a falar (ou avaliar) a respeito da televisão. Ela parece funcionar quase como um "ímã dos olhos", chamando a atenção rapidamente:

Por que é tão difícil, senão impossível, concentrarmo-nos quando a TV está ligada? Porque a televisão é hipnoticamente envolvente: qualquer movimento na tela atrai a nossa atenção tão automaticamente como se alguém tivesse nos tocado. Os nossos olhos são atraídos para a tela como o ferro por um ímã. (KERKHOVE, 2009 p.26-7)

A presença do meio e o fascínio exercido sobre a imagem que emana da televisão é

resultado de seu imbricamento na vida cotidiana. É justamente esse “estar em todos os lugares” que torna seu estudo desafiante uma vez que “a sua banalidade [a da televisão] é um convite à esquecê-la, mesmo que as mudanças que a acompanham constituam, ao contrário, um convite em si [para analisá-la]” (Wolton, 1996 p. 45). Para Wolton, a falta de sentido crítico e de um foco multidisciplinar que a contemple como fenômeno social e dimensão tecnológica é uma das causas da escassez de análises sólidas sobre a televisão no meio acadêmico. E isso acontece porque muitas dessas opiniões se baseiam em um senso comum:

todo mundo tem uma opinião sobre a televisão, e afirma saber aquilo que ela é. É preço da sua popularidade numa sociedade democrática: a televisão, assim como o poder político, está submetida ao julgamento crítico do público. (idem, p. 54)

Em certo sentido, a aparente indiferença frente a televisão é contrabalanceada com o fato da interação e da possibilidade de alcance do meio. Isso decorre da representatividade de gêneros narrativos que povoam a tela do aparelho. Ali é possível encontrar uma miríade de conteúdos diferentes: telenovelas, filmes, debates, jogos de futebol, *reality shows* e também jornalismo.

No caso da informação televisionada, a sua presença é significativa: tanto pelo número de programas quanto pelo tempo de programação dedicado a esse gênero<sup>7</sup>. As vozes dos repórteres, apresentadores ou entrevistados são presença constante nas grades de programação. E estar presente na grade também significa ter uma audiência fiel em determinadas horas do dia (como ao meio-dia ou às oito e meia da noite, horário dos telejornais locais e dos jornais nacionais na maioria dos canais brasileiros). Assistir às notícias se torna, dessa maneira, também um dos hábitos de consumo incitados pela televisão, fazendo parte do cotidiano:

Os telejornais tem um espaço significativo na vida das pessoas. Os noticiários televisivos ocupam um papel relevante na imagem que eles constroem da realidade. Acreditamos que buscar entender como eles são construídos, contribui para o aperfeiçoamento democrático da realidade. (PEREIRA JUNIOR 2005, p.12)

Como levanta o pesquisador, o telejornal é o construtor de uma *imagem ilustrativa* de temas que não estão ao seu alcance. Estudar um produto dessa natureza também levanta novas questões a respeito da sua utilização enquanto tecnologia disseminadora de informação, além

<sup>7</sup> Uma análise sem fins estatísticos de universalidade foi feita nessa pesquisa apenas como exemplo ilustrativo. Foi examinada a grade de programação da Rede Globo de um dia de semana (21/12/2013). Os programas de cunho jornalístico ocuparam nesse dia um total de 8h 12 min durante um tempo que vai das 05h04 até as 6h do dia seguinte. (Vide anexo F)

de entender de que maneira as pessoas se apropriam dessas mensagens e dão significado a elas através do aparato das mídias.

Mas a imagem jornalística audiovisual contemporânea não se encontra somente dentro da televisão. Ela está também nas telas dos computadores e outros dispositivos portáteis. Isso não quer dizer que esse conteúdo seja radicalmente diferente somente por estar presente nos meios digitais. Martín-Barbero (2009) alerta que o pensamento tecnológico deve ser sempre contraposto com outros campos de análise que não somente os da lógica de produção. Segundo ele, é preciso observar também o lado das matrizes culturais – grandes gramáticas vivas de conhecimento proveniente de experiências populares – e as competências de recepção das mensagens dos meios de comunicação – isto é, as condições em que acontece a decifração dessas mensagens. Disso deriva pensar que, se a linguagem que se pratica no jornalismo televisivo atual sofreu alterações com a chegada do jornalismo digital praticado na internet isso não se deve exclusivamente ao fato de que a tecnologia e o discurso da informação se dinamizaram pela lógica da rede; antes, são reflexos das mediações entre diversos eixos relacionais, conforme explica o autor:

O que busco com esse mapa é reconhecer que os meios de comunicação constituem hoje espaços-chave de condensação e intersecção de múltiplas redes de poder e de produção cultural, mas também alertar, ao mesmo tempo, contra o pensamento único que legitima a ideia de que a tecnologia é hoje o 'grande mediador' entre as pessoas e o mundo, quando o que a tecnologia medeia hoje, de modo mais intenso e acelerado, é a transformação da sociedade em mercado, e deste em principal agenciador da mundialização (em seus muitos e contrapostos sentidos). (MARTIN-BARBERO, 2009 p.20)

Essas novas práticas, sob determinado olhar, se inserem no ambiente mercadológico. Atualmente existem jornalistas que produzem notícias audiovisuais especialmente para esses meios eletrônicos, como é o caso de alguns jornais impressos que possuem um segmento de vídeo em suas redações<sup>8</sup>. Além desse tipo de equipe especializada, também os leitores interagem com as notícias de uma maneira que vem se tornando muito comum. Por exemplo, é comum que telejornais mostrem imagens enviadas por um telespectador de ocorridos inesperados – como acidentes de trânsito – ou mesmo de situações de interesse público –

8 Só para citar alguns exemplos, o jornal inglês *The Guardian* (figura 2) possui uma editoria dedicada à imagem audiovisual em vários sentidos (documentário, reportagem, comentário de jornalistas especializados, gráficos animados). O jornal foi um dos pioneiros a compreender a necessidade de incorporar esse tipo de linguagem como uma possível hibridização do impresso. Seguindo esse exemplo, jornais de todo o mundo possuem editorias de vídeo em seus sites de internet e inclusive programas de TV dedicados à discussão e aprofundamento de temas presentes em suas versões impressas como é o caso da TV Folha, que vai ao ar semanalmente na TV Cultura.

como a falta de atendimento em um hospital<sup>9</sup>. (figura 3) Estes vídeos não foram produzidos pela equipe de televisão, tem uma qualidade técnica inferior e foram filmados por um celular ou dispositivo portátil. Mas, de qualquer maneira não deixam de ser parte da narrativa jornalística como forma de relato, tanto quanto a testemunha ocular que tradicionalmente conta os detalhes de um ocorrido para uma câmera de TV. Também se pode encontrar vídeos de usuários que comentam notícias pela internet, seja de uma forma organizada (um *videoblog*<sup>10</sup>) seja de maneira isolada. (figura 4)<sup>11</sup> Quando assim o fazem emitem opiniões, juízos de valor, visões de mundo. Em que ponto elas diferem da imagem jornalística clássica? Eis um dos problemas da imagem contemporânea.

- 
- 9 “Telespectador registra imagens de mau atendimento na UPA do Norte de Florianópolis”, material veiculado na edição de 12/12/13 do Jornal do Almoço da RICTV/Record. Link disponível em: <http://ricmais.com.br/sc/eu-sou-o-reporter/videos/telespectador-registra-imagens-de-mau-atendimento-na-upa-do-norte-de-florianopolis/>. Acesso em 24/01/2013.
- 10 Dentre os vários canais de vídeos do sítio do *You Tube* organizados sob a categoria “informativa”, pode-se encontrar exemplos de usuários que comentam frequentemente as notícias e emitem opiniões acerca de temas atuais. Essa frequência é vista tanto como uma maneira de promoção (uma vez que o site permite uma monetização sobre a quantidade de visualizações do vídeo), quanto como uma maneira de promover algum debate acerca do assunto. Dois exemplos possíveis são os canais “desabafo da vida” (<http://www.youtube.com/watch?v=6o0EOXHyinA#t=12>), que não possui uma frequência certa de postagem dos vídeos, mas onde é possível perceber que a mantenedora do canal emitir juízos de valor acerca de temas como a televisão e movimentos sociais e o canal “Nil Moretto” (<http://www.youtube.com/user/nilmoretto>) que possui uma frequência maior de postagens semanais e onde são lidas e discutidas as notícias da mídia. Ambos os exemplos possuem milhares de seguidores que acompanham e postam comentários acerca dos temas expostos.
- 11 No vídeo “Comentário sobre Marco Feliciano – Cayo César”, usuário do site expõe a sua opinião sobre a proposta do deputado federal Marcos Feliciano que versa sobre a necessidade de tratamento psicológico a homossexuais no Brasil. Diferente dos outros exemplos acima citados, não há a preocupação do usuário em manter uma periodicidade desse tipo de comentário, nem empreender análises de outras situações. Disponível no endereço <http://www.youtube.com/watch?v=NR7yUifC8Lc>, acesso em 24/01/2014

the guardian

Google Custom Search Search

News Sport Comment Culture Business Money Life & style Travel Environment Tech TV Video Dating Offers Jobs

Multimedia Video Audio & podcasts In pictures Interactive guides Audio slideshows Cartoons GuardianFilms

video RSS

Editors' picks

Why Buster Keaton's *The General* is the one film you should watch this week – video review

Andrew Pulver recommends Buster Keaton's 1926 silent action-comedy film, *The General*, set during the American civil war

Andrew Pulver  
theguardian.com,  
Thursday 23 January  
2014 08.41 GMT

Latest video

Ukraine: anti-government protester stripped naked and photographed by police - video 23 Jan 2014

Jessica Watson: what Australian Day means to me – video 23 Jan 2014

Ukraine: President under increasing pressure as truce is called - video 23 Jan 2014

Arsenal's Arsène Wenger unhappy with transfer of Chelsea's Juan Mata to Manchester United – video 23 Jan 2014

Guardian Professional Storytelling: how compelling content helps to engage audiences 23 Jan 2014

Snow blankets north-east United States – video 23 Jan 2014

1 2 3 4 5 Next

the guardian

Figura 2 – Editoria de vídeo da versão online do Jornal The Guardian

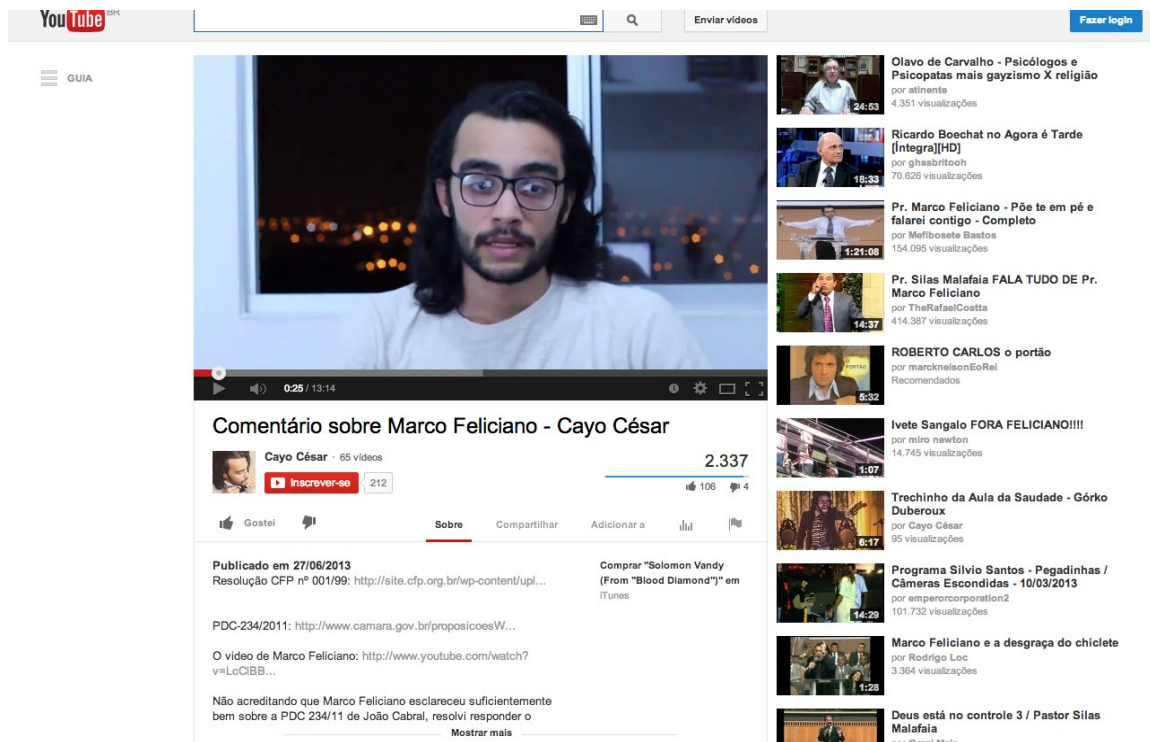
Fonte: The Guardian (2014)



Figura 3 – Exemplo de uso de vídeo de usuário na narrativa jornalística televisiva.

Fonte: Portal Ric Mais (2013)





**Figura 4 – Exemplo de vídeo de comentário de usuário no sítio do You Tube**

**Fonte: You Tube (2014).**

## 2.1 O PROBLEMA DA IMAGEM

Há uma grande dificuldade em estudar ou categorizar a linguagem dos meios audiovisuais. Não obstante a “gramática” volátil e em constante movimento que a constitui em essência – trazendo novas definições para conceitos como montagem, plano, perspectivas ou iluminação num processo constantemente mutável –, a profusão da imagem digital traz novos desafios e possibilidades de tratamento e leitura. É o que Lúcia Santaella chama de “linguagem líquida”:

Enfim, nesta era de comunicação móvel, todos testemunhamos o desaparecimento progressivo dos obstáculos materiais que até agora bloqueavam os fluxos dos signos e das trocas de informação. Cada vez menos a comunicação está confinada a lugares fixos, e os novos modelos de telecomunicação têm produzido transmutações na estrutura de nossa concepção quotidiana do tempo, do espaço, dos modos de viver, aprender, agir, engajar-se, sentir, reviravoltas na nossa afetividade, sensualidade, nas crenças que acalentamos e nas emoções que nos assomam”. (SANTAELLA, 2007 p.25)

Esse tipo de imagem também preocupa o filósofo Vilém Flusser (2002). Ele demarca o surgimento do que chama “imagem técnica” com o advento da fotografia no século XIX e

admite que o ser humano se encontra imerso nesse novo universo que difere completamente das imagens produzidas em períodos anteriores. Segundo ele, antigamente era possível saber quem produziu determinada imagem como uma pintura ou um desenho. Porém, com a fotografia, o cinema, a televisão e o vídeo já não se tem mais esse referencial. Isso acontece pelo fato de que existe um aparato que media essa produção, do qual o usuário se encontra sempre alheio ao modo de operação que produz significado. Dessa maneira, os homens contemporâneos se tornaram “analfabetos em relação às imagens técnicas. Não sabemos como decifrá-las”. (Flusser, 2002 p.15).

Observe-se como exemplo o vídeo apresentado na imagem 3. De que maneira e sob que olhar se pode observá-lo do ponto de vista audiovisual? O espaço do sujeito que fala é o quarto ou sala de sua casa, provavelmente defronte a seu computador ou a uma câmera portátil. Não há amarras quanto ao conteúdo; não existe uma linha editorial a ser seguida e muitas vezes nem um roteiro. A linguagem utilizada é corrente: não há preocupação com erros ou palavras que fogem à norma culta, como acontece com um repórter de telejornal. O enquadramento também não é composto como na TV: quem fala olha para câmera; lembra um repórter, mas muitas vezes não segue a norma padrão de enquadramento que segundo a convenção televisiva muitas vezes é focado da cintura para cima<sup>12</sup>. A montagem desse vídeo de comentário é entrecortada por cortes bruscos, gerando descontinuidade. Mas ele relata informações semelhantes às relatadas por um repórter de um telejornal faz durante uma transmissão da televisão (a informação de que o Projeto de Lei 234/11 não é de autoria de Marcos Feliciano, relata casos históricos a respeito das possíveis de curas de homossexuais, etc). Mas a maneira como isso é feito difere no discurso e nas questões técnicas e conceituais.

Na televisão, a situação não se revela menos desafiadora. Uma análise da maneira como um telejornal era construído há poucas décadas atrás (narrativa, postura do repórter, maneira com que as matérias e quadros eram estruturados) em contraste com o mesmo produto nos dias de hoje, revela diferenças significativas. Não há somente um dinamismo maior na edição e construção das matérias, como também é possível perceber a presença dos vídeos de testemunho<sup>13</sup>. São conteúdos audiovisuais produzidos por telespectadores ou

---

12 Dentre as características de linguagem do telejornalismo apontadas por Machado (2000), o enquadramento de câmera faz com que o ponto de interesse principal da imagem seja a imagem do jornalista que profere o discurso em detrimento do cenário em que se encontra inserido.

13 Este trabalho optou por chamar a todas as intervenções audiovisuais presentes nas narrativas jornalísticas, documentais ou digitais que tenham origem na produção de imagens por espectadores de “vídeo de testemunho”. Isso decorre por se compreender que, pela própria definição imposta pela narrativa jornalística, esses materiais presenciam e relatam um acontecimento.

materiais extraídos diretamente da internet, fotografias tiradas por testemunhas oculares de determinado acontecimento ou até mesmo imagens de circuito fechado de câmeras de segurança.

Além das explicações diretas que esse fenômeno pode ter (o advento e a multiplicação das câmeras portáteis ou a tradicional colaboração da fonte de notícia com o jornal), há um algo a mais nessa relação, um ponto de intersecção mais profundo entre esses dois tipos de imagem. Da mesma forma com que Flusser (2002) constata um ontologia e propõe uma postura estética frente às imagens técnicas, não se pode desistir de encontrar o significado dessas intersecções imagéticas que passeiam perante as vistas diárias de milhares de telespectadores.

Para tanto, será preciso buscar na televisão em primeiro lugar e, em um segundo momento, no telejornalismo, as formas que o fazem instaurar uma comunicação baseada em determinados parâmetros de representação e linguagem. Assim, será necessário trazer conceitos de alguns teóricos da comunicação que possuem um viés de estudo das mídias enquanto tecnologia. A começar por McLuhan, importante teórico que percebe, ainda em uma visão determinista, as modificações causadas pela inserção das tecnologias da imagem dentro da sociedade. Apesar de seu pensamento estar nos dias de hoje bastante problematizado no campo das ciências da comunicação, alguns de seus conceitos se fazem ainda necessários para estabelecer as bases da discussão.

## 2.2 O MEIO E A MENSAGEM

McLuhan (1971) analisa as sociedades que se desenvolveram e criaram tecnologias a partir da eletricidade e a forma como viveram uma mudança radical e irreversível em suas estruturas sociais. Para ele, os meios de comunicação que utilizam a energia elétrica como fonte de propagação de mensagens revolucionaram a maneira como os indivíduos interpretam os significados veiculados em comparação à palavra escrita e impressa. Assim é com o rádio e a televisão que retomam valores anteriores às percepções clássicas de leitura e interpretação, principal fonte de preservação da memória e condicionadora do comportamento humano durante séculos.

Os trabalhos de Haveloc (1996) verificam a maneira como aconteceu a transição da cultura pré-alfabética para a letrada na Grécia Antiga. No trabalho, o pesquisador relata o

processo de adaptação do alfabeto vindo dos fenícios pelos pensadores gregos ao longo de três séculos. O uso corrente das letras do alfabeto criou, segundo o autor, um novo estado mental em seus usuários que passaram a raciocinar em termos abstratos. Em outras palavras, quando se referiam a uma vaca, a imagem mental criada através da escrita já não era mais o som da fala que levava a compreender a referência à vaca, mas sim a representação da palavra composta pelas letras do alfabeto. Isso transformou a escrita em algo tátil, presente. A consequência disso é que:

O alfabeto converteu a língua grega falada num artefato, deste modo separando-a do locutor e tornando-a uma linguagem, isto é, um objeto disponível para inspeção, reflexão, análise. (...) Um artefato visível podia ser preservado sem recurso à memória. Podia ser recomposto, reordenado, repensado, a fim de produzir formas de declaração e tipos de enunciação antes indisponíveis - por não serem facilmente memorizáveis. (HAVELOC 1996, p.16)

Dessa maneira os gregos não inventaram propriamente uma escrita, mas criaram uma forma de organizar e disseminar o conhecimento escrito dentre as várias tribos que formavam seu povo. Além disso operacionalizaram uma nova forma e postura frente à palavra escrita. A partir deles, o conhecimento letrado e o conhecimento oral se transformaram em algo radicalmente diferente. No caso deles, o que ali estava escrito - a narrativa, o poema, a discussão filosófica - passou aos poucos a ser ensinada além dos limites do lugar onde havia sido produzido. É uma espécie de compartilhamento do conhecimento, que se torna uniforme e acessível a várias pessoas ao mesmo tempo. Esse esforço de universalizar o conhecimento já é muito do que o próprio nome diz: tornar amplo também é uniformizar, transpor o conhecimento para a outra cultura, para os olhos do outro. É uma espécie de “saída da tribo”, do espaço onde somente os ouvidos e a palavra falada eram utilizadas no processo de comunicação. Guardadas as escalas e as proporções, é uma das primeiras formas de tecnologia de comunicação de massa.

No caso da tecnologia elétrica se sucede algo semelhante mas em uma proporção maior: a projeção das mensagens ocorre de maneira mais rápida e em maior número. Mas para McLuhan (1971) a forma de ver televisão e ouvir rádio pressupõe também o advento de novas formas e comportamentos diferentes. Nesses novos meios, há um estímulo de maneira completamente diferente do que quando se acessa a palavra escrita. Na concepção do teórico, o fundamental ao avaliar essas tecnologias não é tanto a mensagem que elas trazem e veiculam consigo. Quando diz para se atentar ao meio, McLuhan (1971) chama a atenção para

o fato de que a tecnologia em si já traz uma mensagem a seu respeito simplesmente pelo fato de estar ali presente naquela realidade:

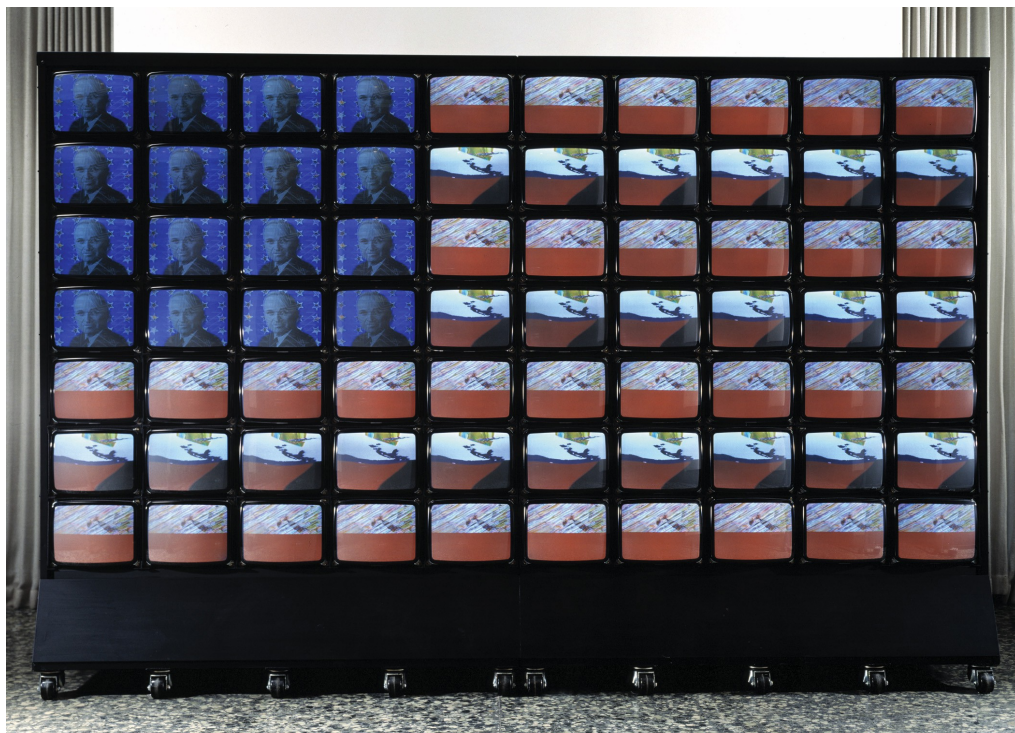
Isto apenas significa que as conseqüências sociais e pessoais de qualquer meio - ou seja, de qualquer uma das extensões de nós mesmos - constituem o resultado do novo estalão introduzido em nossas vidas por uma nova tecnologia ou extensão de nós mesmos (idem, p.21)

Nesse caso a luz elétrica é um meio ainda que não traga em sua formação uma mensagem da mesma maneira que traz a televisão, que se faz valer de outros meios (a própria luz elétrica, o eletromagnetismo, a radiofonia, a transmissão digital) para existir. Assim, "o conteúdo de qualquer meio ou veículo é sempre um outro meio ou veículo. O conteúdo da escrita é a fala, assim como a palavra escrita é o conteúdo da imprensa" (idem, p.22)

Mcluhan (1971) observa que a imagem da televisão traz um rompimento com as formas clássicas de representação, herdadas da visão perspectivada clássica da pintura. (imagem 4) Para ele, esse tipo de imagem eletrônica faz parte de uma narrativa múltipla, própria de um meio que abre novas significações acerca da realidade. A TV estaria mais próxima do cubismo, com suas representações múltiplas, que exibem o dentro e o fora, o alto e o baixo em um mesmo plano, do que qualquer outro tipo de representação pictórica clássica. Nesses desdobramentos que originaram os meios de expressão modernos que potencializam as características do vídeo (fig.6), o conteúdo da mensagem não é a única coisa a ser analisada de maneira linear. Também importam as estruturas que a formam. (idem, p.27-8)



**Figura 5 – Escola de Atenas, de Rafael: Visão em perspectiva herdada do Renascimento**  
**Fonte: The Oxford Illustrated Dictionary of the Arts, 1990, p.370**



**Figura 6 – Video Flag, de Nan June Paik: potencialidades da linguagem eletrônica do vídeo.**

**Fonte: I droll in my sleep. Sítio da internet. Disponível em:**

**<<http://idroolinmysleep.tumblr.com/post/6526757890>>. Acesso em 09/09/2014.**

Kerkhove (2006) também analisa essa mudança. Ele acrescenta que a perspectiva clássica estava ligada a uma leitura lógica da realidade, próxima a uma leitura linear escrita. Os mecenas que financiavam os pintores renascentistas clamaram cada vez mais por pinturas com esse tipo de representação pois, segundo o autor, nelas encontravam ecos do tipo de expressão do qual estavam mais acostumados até então. Quando se mirava um quadro construído sob essa perspectiva se estava

olhando não só para um modelo de organização da informação visual e espacial mas, também (e isso devia ser muito mais importantes para eles), para um modelo de organização do próprio pensamento. Estava sendo criada uma nova ordem - a ordem da perspectiva. (Kerkhove 2006, p.51)

Quando debate a televisão, McLuhan (1971) está falando de uma mudança de forças que fazem com que a leitura clássica seja modificada. Um telespectador não se porta da mesma maneira que o leitor de um livro porque ela cria uma relação diferente:

A eletricidade não centraliza, mas descentraliza. É como a diferença entre o sistema ferroviário e o sistema da rede elétrica: um exige terminais e grandes centros urbanos, enquanto que a energia elétrica, presente tanto na fazenda quanto na sala do executivo, faz com que todo lugar seja centro, sem exigir grandes conjuntos e aglomerações. (McLuhan 1971, p.55)

A ideia de um meio de comunicação que se perde em ramificações de uma estrutura – a emissora de televisão central, suas sucursais e todos os lares que recebem aquela transmissão em tempo quase real – é muito importante para compreensão da maneira como se vê a televisão. Se o papel desse telespectador for levado em consideração, seu esforço interpretativo na interação de uma notícia televisiva transforma-o em ponto central da enorme cadeia de informação. Mais importante que o repórter, o apresentador ou toda a linha editorial que está por detrás da confecção dessa notícia.

### 2.3 AS LINGUAGENS DA IMAGEM

A introdução da televisão em um meio social – e os estudos que podem ser empreendidos nesse sentido – foram compreendidas de diversas formas. A maneira como essa tecnologia pode ser apropriada e as mudanças que são observadas a partir de seus usos preocuparam vários pesquisadores durante a segunda metade do século XX. Para Sartori (1987), a presença da TV é nociva e quase brutal dentro de uma sociedade:

A televisão, de fato, transtorna os hábitos de vida, modifica a capacidade dos adolescentes com relação à aprendizagem, distorce os símbolos compartilhados pela comunidade. E, de modo mais geral, podemos acrescentar que ela muda o modo de entrar em contato com a mente humana. Mais ainda: ela altera profundamente o próprio modo de organizar o conhecimento por parte dos indivíduos, substituindo pelo estímulo caótico da imagem a hierárquica seriedade da escrita, introduzindo a sinestesia, a totalidade, o imprevisto em lugar da especialização, da racionalização, da mediação. (Sartori, 1987 p.270)

O que chama a atenção nessas palavras é o sentimento de “perda” de algo mais importante – e talvez mais elevado – que a televisão realiza. Essa percepção da mudança de leitura a partir do contato com a imagem eletrônica está relacionada, na visão de alguns autores como Sartori (1987), a uma mudança negativa na forma de leitura por parte dos telespectadores. O que talvez interesse nesse caso não é tanto o julgamento de valor entre qual dos meios – televisão ou livro - é o mais “nobre”, mas sim a própria mudança do sentido dessa leitura e recepção que se torna radicalmente diferente.

McLuhan analisa o fato da imagem da TV ser completamente diferente do cinema, o único meio audiovisual existente até então. Segundo ele, a televisão é um meio que chama o telespectador à interação com a imagem, pelo fato dele receber da tela de pequenas dimensões uma imagem ainda aberta, muito menos definida que a do cinema, fruto de uma emissão eletrônica e não do desenho da luz natural cinematográfica. Dessa maneira, quem vê TV precisa sempre "completar" a imagem, dando-lhe um sentido e uma interpretação instantânea para então ser bombardeado por outra imagem dentro de uma torrente sem fim. Além disso essa imagem se torna um mosaico que mais lembra a pintura abstrata do que uma representação natural renascentista:

A imagem da TV exige que, a cada instante, 'fechemos' os espaços da trama por meio de uma participação convulsiva e sensorial que é propriamente cinética e tátil, porque a taticidade é a inter-relação dos sentidos, mais que o contato isolado da pele e do objeto. (idem p.352)

Os planos de baixa definição da TV são parte da sua linguagem e não devem ser observados como um "cinema de baixa qualidade"; a mensagem que ela transmite a legitima como meio. Essas características estão justamente nessa distinção entre a imagem da alta



definição da tela do cinema e da pequena tela da TV que convida o espectador a contribuir com o significado do que vê. Para McLuhan (1971), comparar cinema e televisão seria como observar a linguagem escrita não impressa, com seus borrões, erros de caligrafia e manchas de tinta com as palavras ordenadas e uniformes provenientes do processo da imprensa. (idem, p. 356).

Sobre as influências entre cinema e televisão, McLuhan (1971) reflete seus pontos de encontro, pois eles criam tensões e influências próprios. Ele inclusive se refere a esses movimentos com o nome de *hibridizações*: são processos criadores de momentos de choque que servem para os reposicionarem uns frente aos outros. Por exemplo, o advento da televisão fez mudar uma série de estruturas radiofônicas, assim como a linguagem radiofônica alterou a imagem filmica.

O cruzamento ou hibridização dos meios libera grande força ou energia, como por fissão ou fusão. Não se trata de falar em cegueira nesses casos, desde que sejamos advertidos previamente de que existe. (...) A hibridização ou combinação desses agentes oferece uma oportunidade especialmente favorável para a observação de seus componentes e propriedades estruturais. (idem, p.67)

Dessa maneira, pode-se afirmar que a análise desse encontro de imagens técnicas digitais e formas de linguagem da internet dentro da televisão e da televisão dentro da internet revelam desdobramentos híbridos nesses ambientes.

## 2.4 A MÍDIA DIÁRIA LEVADA À SÉRIO: TÓPICOS SOBRE MEDIAÇÃO

Conforme exposto por Silverstone (2002) um programa de auditório que apresenta casais homossexuais trocando alianças de casamento "em cadeia nacional" pode passar despercebido dentro da grade de programação televisiva. Assim como esse, tantos outros percorrem uma lista cuja enumeração é praticamente sem fim. São programas de entrevistas, humorísticos, matinais de saúde e bem estar, vespertinos sobre a vida de celebridades, debates com tom de confronto para resolver problemas de família diante das câmeras, da plateia e da audiência. *Reality Shows* - um formato muito popular nos dias de hoje, surgidos no início dos anos 2000 - relatam acontecimentos sofridos pelos participantes em busca do prêmio são transformados em dramas quase ficcionais, com direito a uma montagem de suspense, humor, surpresa. Tudo ao alcance dos olhos, dos ouvidos e dos cliques dos espectadores, que podem decidir através do voto, semana a semana, o destino dos participantes.

Essa aparente banalidade acontece pelo fato de que uma das características da TV é

ser um meio de constante repetição e retorno à fórmulas e formatos usuais. Programas de auditório, por exemplo, vivem da repaginação e incorporação de quadros que, se não são algo que já existiu há alguns anos, são apenas acrescidos de algum momento novo que os torna levemente diferentes.

É o caso de *Dança dos Famosos*, quadro pertencente ao programa dominical *Domingão do Faustão*<sup>14</sup>. No ar há cerca de três décadas, o programa é um dos exemplos mais bem sucedidos comercialmente de programa de auditório brasileiro. Nesse quadro em específico, celebridades disputam entre si o título de melhor dançarino da temporada. A cada semana um estilo de dança é escolhida para avaliação de um júri. Os melhores classificados através de votações online seguem adiante até o final da temporada. O estilo do julgamento e as declarações dos participantes são muito semelhantes aos vários tipos de shows de calouros que existiam na televisão brasileira nos anos 80, quando ilustres desconhecidos exibiam seus talentos frente às câmeras em troca de um prêmio em dinheiro. No caso do quadro do *Domingão*, o que existe de novo é a presença das celebridades - que no fundo é uma forma encontrada pela emissora de promover atores e atrizes que não estão em nenhuma produção atual da emissora - e os vídeos dos ensaios dos dançarinos, que possuem um tom muito semelhante aos *reality shows*. O formato em si é um tanto usual, apenas com algumas ideias repaginadas. E segue a programação.

Mas, se tomarmos algum desses exemplos a sério, poderemos ver algumas questões cruciais a um debate sério sobre a mídia:

nossa mídia é onipresente, diária, uma dimensão essencial de nossa experiência contemporânea. É impossível escapar à presença, à representação da mídia. Passamos a depender da mídia, tanto impressa como eletrônica, para fins de entretenimento e informação, de conforto e segurança, para ver algum sentido nas continuidades da experiência e também, de quando em quando, para as intensidades da experiência. SILVERSTONE p.(14)

Porém, para se conseguir desvendar a participação das imagens produzidas por telespectadores dentro da narrativa jornalística, é preciso ir além da percepção comercial. É certo que os canais de televisão sofrem o tempo todo uma pressão de mercado muito forte, tanto pela concorrência, que sempre tenta trazer inovações para dentro de seus programas - o que no caso do jornalismo equivale a chegar antes e apresentar ao espectador o mais rápido e da forma mais dinâmica um fato - , quanto pelos próprios investidores e anunciantes, que

<sup>14</sup> Domingão do Faustão é um programa de auditório exibido pela Rede Globo. O programa está no ar desde 1989 e é um dos programas mais antigos da emissora.

ameaçam a sua própria estrutura de funcionamento, caso os níveis de audiência caiam. Porém, a compreensão da mídia nesse caso pode ter um significado mais profundo. Nos dias de hoje, ela é transpassada o tempo todo por uma infinidade de tipos de informação que são continuamente produzidas e destruídas, feitas e refeitas. A mídia é um lugar onde as mensagens são significadas e perdem significado quase que instantaneamente do momento em que são deixadas de lado no momento em que se muda de canal, se desliga o aparelho ou se escreve um comentário qualquer em uma caixa de diálogo logo abaixo de um vídeo de *You Tube*.

Precisamos examinar a mídia como um processo, como uma coisa em curso e feita em todos os níveis, onde quer que as pessoas se congreguem no espaço real ou virtual, onde se comunicam, onde procuram persuadir, entreter, educar, onde procuram, de múltiplas maneiras e com graus de sucesso variáveis, se conectar umas com as outras. (SILVERSTONE, 2005 p.17).

A mídia, além de um processo é algo que deve ser visto como possuidora de caráter eminentemente político; ela cria relações de poder entre aqueles que produzem o significado das mensagens e aqueles que as recebem e dão sentido ao que vêem. E esse sentido pode ser tanto na forma de reemissão do significado de outra maneira, seja para corroborar com o que ali está exposto:

Estou lidando, afinal, com seres humanos e suas comunicações, com linguagem e fala, com o dizer e o dito, com reconhecimento e mal-reconhecimento e com a mídia vista como intervenções técnicas e políticas nos processos de compreensão. (SILVESTONE, 2005 p.19)

Estudar a mídia compreende não só os eventos excepcionais, revelados através dos momentos de crise; ela se revela nos usos e desusos cotidianos, e na maneira como é feita a significação do que é observado e ouvido:

É no mundo mundano que a mídia opera de maneira mais significativa. Ela filtra e molda realidades cotidianas, por meio de suas representações singulares e múltiplas, fornecendo critérios, referências para a condução da vida diária, para a produção e a manutenção do senso comum. (idem, p.20)

É através do senso comum que existe a situação do indivíduo no mundo, é o que o diferencia ou o identifica. E é a mídia que alimenta essas visões quando cria, discute, nega, afirma ou demole as percepções de mundo de grupos étnicos, políticos e classes sociais. "como que através das lentes múltiplas dos textos escritos, dos audiotextos e dos textos

audiovisuais, o mundo é apresentado e representado: repetida e interminavelmente". (idem, p.22)

Quando se lida com a mídia, está-se em verdade se deslocando dentro de espaços virtuais que são visitados por todos aqueles que ali também estão naquele momento, desfrutando da leitura do mesmo texto no jornal, da audiência do programa na televisão e da rede social na internet. Pode-se pensar nesses processos como formadores de uma identidade nacional (um texto em um jornal sobre a economia brasileira), regional (um programa de entretenimento sobre o ser curitibano em um canal a cabo pago) ou mesmo por afinidade (um fórum de discussão de fãs de uma determinada série televisiva na internet).

Quando a mídia é acessada, existe uma ajuda mútua na construção de uma identidade. Apesar dos indivíduos nem sempre conseguirem deixar rastros definitivos de sua passagem<sup>15</sup>, não deixam de visitar esses espaços que falam eminentemente do cotidiano. E o objetivo desse processo é justamente servir de processo de mediação entre os indivíduos e a realidade. Mas essa mediação acontece além da mera visualização dos textos que ela produz:

É necessário considerar que ela envolve os produtores e consumidores de mídia numa atividade mais ou menos contínua de engajamento e desengajamento com significados que tem a sua fonte ou seu foco nos textos mediados, mas que dilatam a experiência e são avaliados à sua luz numa infinidade de maneiras. (idem p.33)

Pode-se entender essa mediação como o deslocamento do significado feito na leitura de um texto para outro, de um vídeo para outro, de um áudio para outro dentro dos diversos meios de comunicação. Essas informações circulam o tempo todo, nas mais variadas formas:

em textos primários e secundários, através de intertextualidades infundáveis, na paródia e no pastiche, no constante replay e nos intermináveis discursos, na tela e fora dela, em que nós, como produtores e consumidores, agimos e interagimos, urgentemente procurando compreender o mundo, o mundo da mídia, o mundo mediado, o mundo da mediação. (ibidem p.34)

A dificuldade em estudar a mídia deriva do fato de que o pesquisador não consegue se distanciar do objeto de estudo do qual se encontra imerso. Para Silverstone (2002) é como um linguista que tenta estudar a sua própria língua, mas descobre que ela é como a sua sombra e não consegue se desvincular dela de maneira nenhuma. O esforço de análise se concentra em analisar de dentro e tentar ir do lado de fora ao mesmo tempo.

---

<sup>15</sup> Como quando alguém comenta uma matéria de TV com seu vizinho mas nunca conseguirá alterar o conteúdo dela na TV. Mesmo na internet, são poucos os espaços de disseminação de informação que permitem o acesso, edição ou subversão do conteúdo visualizado.

A mediação tem o poder de romper os limites dos textos diversos e encerrar significados ou visões sobre a realidade. Ela passeia por espaços bi e tridimensionais, é mutada ou mantida através do tempo e dos espaços em que se realiza. Ela não pode ser pensada nem concebida como pertencente a uma única pessoa ou texto; antes envolve o trabalho de instituições, grupos e tecnologias.

Todos nós somos mediadores, e os significados que criamos são, eles próprios, nômades. Além de poderosos. Fronteiras são transpostas, e, tão logo programas são transmitidos, web-sites construídos ou e-mails enviados, elas continuarão a ser transpostas até que as palavras e imagens que foram geradas ou simuladas desapareçam da visão ou da memória. Toda transposição é também uma transformação. E toda transformação é, ela mesma, uma reivindicação de significado, de sua relevância e de seu valor. (idem p.42).

Dessa maneira, pode-se dizer que a mediação é o processo de construção de um texto sobre uma realidade. E esse texto não será mais aquele universo sobre o qual conta a sua história. Ao ser escrito – através de palavras ou visualmente – ele se torna uma reinterpretação sobre o que ele versa.

## 2.5 SOBRE COMUNICAÇÃO E TECNOLOGIA

A ideia dessa presente seção é apresentar alguns tópicos sobre a comunicação e da maneira como a tecnologia é utilizada na promoção e disseminação dos meios eletrônicos de comunicação de massa. A intenção é posicionar o objeto de estudo sob a perspectiva da emissão e apropriação social – ainda que não sejam utilizados como ferramentas de análise pesquisas de recepção.

A tecnologia é primordial dentro dos contextos da mídia e da mediação. Tecnologia é magia, como diz Silverstone (2004). Ela cria em alguma medida um encantamento sobre os indivíduos que a utilizam - ou que simplesmente sonham e desejam um dia utilizá-la. Mas ela não é algo perfeito, criado como uma nova plataforma escrita sobre tábula rasa. Uma nova tecnologia nasce sempre no seio de uma anterior e no contexto histórico definido por outras tecnologias. Não é possível dissociá-la disso sem incorrer no erro de fazer uma análise leviana de seu papel social. Pois ela é "mais capacitante (ou incapacitante) do que determinante. Elas surgem, existem e expiram num mundo que não é totalmente criado por elas". (Silverstone, 2005 p.49)

Pode-se compreender e analisar a tecnologia sob diferentes aspectos. Se for

abordada sob a efígie da cultura, será possível observar que ela é uma das bases que cria as mediações dos indivíduos com o mundo que os rodeia – em escala global e local. Benjamin (1968) analisa que a fotografia de produziu um desencantamento do mundo. Isso porque reproduzir um conteúdo cultural através de processos industriais de repetição fazia esse objeto perder a sua essência - ou a sua ligação original com a tradição:

Em resumo podemos dizer: a técnica da reprodução retira o objeto reproduzido do domínio da tradição. Ao se fazer tantas reproduções, substituímos a existência única por uma pluralidade de cópia. E ao permitir ao espectador ou ouvinte o acesso a ela em sua situação particular, reativamos o objeto reproduzido. Esses dois processos levam a ruptura com a tradição que é o inverso da crise contemporânea e a renovação na humanidade. Ambos esses processos encontram conexão com os movimentos de massa contemporâneos.<sup>16</sup> (BENJAMIN 1968, p.221)

Para Benjamin (1968), esse desencantamento criado com a reprodução da obra de arte poderia criar uma nova política nesses indivíduos, que estariam confrontados com esses aspectos no seio de suas realidades (Silverstone p. 51). Mas a tecnologia sob a perspectiva da cultura de massa é vista, de maneira geral, como negativa pois padroniza ao invés de individualizar; cria o inautêntico que nunca poderá ser o original que possui o encanto da obra única. A mídia, que exerce papel de divulgadora desse tipo de objeto cultural desvirtuado, sintetizaria, na visão dele, esses novos tempos massificados. Era, de fato, um tanto difícil digerir a ideia de que a tecnologia poderia, além de somente existir como máquina e operar na aceleração de processos de produção industriais, também servir para reproduzir e disseminar mensagens e operar comunicação. Apesar de lido muitas vezes como um crítico demasiado romântico, não existe equívoco naquilo que Benjamin aponta: com a inserção dessas tecnologias sociais de massa, não havia mais volta: tudo tendia à uma mudança radical.

É justamente nessas mudanças que entender a tecnologia como política ou economia também pode servir para revelar as relações de poder que ela opera em vários níveis de interação. O papel da mídia diariamente é reportar esses valores, através de mecanismos que perpetuam o senso comum. Jornais possuem sessões específicas para tratar desse tema, nos mais variados aspectos: desde banalidades como o peixe que brilha no escuro criado em

---

<sup>16</sup> Livre tradução adaptada feita pelo autor. Trecho original: “One might generalize by saying: the technique of reproduction detaches the reproduced object from the domain of tradition. By making many reproductions it substitutes a plurality of copies for a unique existence. And in permitting the reproduction to meet the beholder or listener in his own particular situation, it reactivates the object reproduced. These two processes lead to a tremendous shattering of tradition which is the obverse of the contemporary crisis and renewal of mankind. Both processes are intimately connected with the contemporary mass movements”.

laboratório pelos cientistas de Taiwan<sup>17</sup> até análises do quanto o Brasil se encontra abaixo das expectativas nos rankings de inovação tecnológica quando comparado com outras nações latino americanas, como Chile, México e Argentina<sup>18</sup>. Não é à toa que uma das palavras mais comumente associadas nos noticiários com tecnologia é modernidade. A ideia lavrada durante todo o século XX de que um país só poderá alcançar a plenitude de desenvolvimento a partir do momento que possuir um grande número de tecnologias altamente sofisticadas é um discurso que revela em suas entrelinhas a questão do poder e da disparidade em sua distribuição. Dessa maneira, se torna importante pensar as tecnologias sob diferentes aspectos, conforme Silverstone (2002) declara:

Precisamos compreender a tecnologia, especialmente nossas tecnologias da mídia e da informação, justamente nesse contexto, a fim de apreender as sutilezas, o poder e as consequências das mudanças tecnológicas. Pois as tecnologias são coisas sociais, impregnadas pelo simbólico e vulneráveis aos paradoxos e contradições eternas da vida social, tanto em sua criação como em seu uso. O estudo da mídia, requer, por sua vez, esse questionamento da tecnologia. (Silverstone 2004, p.60)

O ponto central a ser compreendido é que se torna preciso entender o fato de que toda e qualquer tecnologia - e logicamente as da comunicação não estão isentas - cria uma nova relação de poder sobre a sociedade em que atua, apesar do discurso científico corrente muitas vezes parecer conferir-lhe uma falsa autonomia.

Nelas [nas tecnologias] estão contidas nossas virtudes e vêm embutidos nossos defeitos. Aprendemos, então, que quando uma tecnologia se torna familiar, os que dela se utilizam tendem a dela se tornar dependentes. Ficamos sabendo também que essa dependência tecnológica serve de ponto de apoio social ao poder político e econômico de que passam a dispor os que detêm direitos sobre tais inovações. (Polistchuk 2003, p.34)

O papel principal das tecnologias da comunicação modernas é a disseminação de informação através de aparelhos de reprodução em massa (o cinema, a TV, a Internet, o rádio). Desse modo, os aparatos técnicos que reproduzem esses conteúdos, no sentido de aumentar seu acesso a um número maior de pessoas, por um lado criam uma banalização dessas informações, a ponto de tornarem-nas irrelevantes e por outro potencializam o poder

---

17 “Peixes que brilham no escuro custarão mais de R\$ 6 mil”, link disponível em [http://noticias.terra.com.br/ciencia/videos/peixes-que-brilham-no-escuro-custarao-mais-de-r-6-mil\\_444783.html](http://noticias.terra.com.br/ciencia/videos/peixes-que-brilham-no-escuro-custarao-mais-de-r-6-mil_444783.html). Acesso em 15/10/2013.

18 “Brasil perde seis posições em ranking mundial de inovação e é apenas o 64º”, link disponível em: <http://www.inovacao.unicamp.br/destaques/brasil-perde-seis-posicoes-em-ranking-mundial-de-inovacao-e-e- apenas-o-64>. Acesso em 15/10/2013.

de determinados grupos sociais, que possuem o acesso a essas tecnologias em detrimento de outros.

Não se pode esquecer também que é através dessas tecnologias – assumidas como convergentes – que as novas comunidades – globalizadas dentro de um espaço virtual – realizam trocas de informação, criam novas formas de expressão, linguagens, aproximações e rupturas e “que se estruturam por meio de laços de solidariedade orgânica, que repontam em modos idênticos de pensar, vestir, falar e se comportar” (idem, p.41). Isso acontece, conforme explicam os autores, não necessariamente por um avanço científico propriamente dito, mas por pressões mercadológicas que condizem com o estado atual do capitalismo que promove, através dos meios de comunicação, uma enorme gama de produtos, comportamentos sociais e anula ou julga, por outro lado, outros tipos de pensamento que, no entendimento daquela sociedade, são condenáveis.

Ao compreender que os meios eletrônicos de comunicação de massa permitem o acesso à informação e que, além disso, possibilitam a interação, compartilhamento e debate sobre os mais variados acontecimentos, pode-se ter algumas pistas a respeito de um desses tipos de interação, de natureza audiovisual, traduzida nos vídeos mandados por usuários para os noticiários televisivos. Além disso, o acima exposto evidencia que existem particularidades na maneira como acontece a recepção dessas imagens. Uma vez instaurada a televisão enquanto meio, uma nova forma de percepção da realidade também se institui, em diferentes graus de complexidade.

No próximo capítulo serão tratadas as questões particulares da própria imagem televisiva e de que maneira ela se difere de qualquer outro tipo de imagem já produzida pelo ser humano. Além disso, há-de se elucidar a maneira como esse tipo de imagem influencia e é influenciada por outros meios de comunicação.



### 3 CARACTERIZAÇÃO E CONTEXTUALIZAÇÃO DA IMAGEM DO VÍDEO

A principal dificuldade de se tratar do termo *vídeo* é a sua categorização. Esse tipo de imagem, associada a processos de gravação e transmissão eletromagnética - e mais recentemente a um armazenamento em suportes digitais - abarca uma série de procedimentos técnicos que tiveram sua origem mais ou menos localizados no advento da televisão, em meados dos anos 20. Compreendido por Dubois (2004) como uma espécie de transição entre a imagem analógica produzida pelas câmeras de película - fotografia e cinema - e as imagens virtuais construídas sem um referencial ou objeto real pelos computadores, a imagem eletrônica possui características próprias relevantes fundadas no tipo de relação que mantém com seus espectadores. Segundo Machado (1988):

O termo 'video' abrange o conjunto de todos esses fenômenos significantes que se deixam estruturar na forma simbólica da imagem eletrônica, ou seja, como imagem codificada em linhas sucessivas de retículas luminosas. Nesse sentido, abrange também isso que convencionalmente nós chamamos de televisão, ou seja, o modelo *broadcasting* de difusão da imagem eletrônica. (Machado 1988, p.7)

Enquanto o cinema atingiu a sua maturidade enquanto meio com uma linguagem e estéticas próprias, o vídeo nunca conseguiu atingir o mesmo status. No vídeo, não há superação em um plano histórico e econômico - por estar localizado entre o cinema e o virtual -, técnico - por ser um híbrido entre a forma de produção da imagem da câmera obscura vinda do cinema e os meios eletrônicos - ou estético - uma vez que quase nenhuma das suas formas de expressão tenha surgido em seu meio. Nesse sentido, aponta Dubois que o vídeo "constitui, portanto, um 'pequeno objeto', flutuante, mal determinado, que não tem por trás de si uma verdadeira e ampla tradição de pesquisa" (Dubois, 2004 p.69)

No campo linguístico, o termo *vídeo* é uma espécie de acompanhamento a outras formas estáveis, nunca um termo próprio em si mesmo. Dubois chama a atenção para termos como "videoarte", "câmera de vídeo", "videografia", "trucagem de vídeo" e outros que trazem em seu sufixo a palavra vídeo. Nessas expressões ele atua como um subgênero, uma categoria possível para a arte, a câmera, o gráfico, etc. mas nunca para uma expressão em si.

"...o termo vídeo não funciona como o 'fixo', a raiz, o centro, mas sempre como um periférico, uma especificação, uma variante, uma das várias formas possíveis de uma entidade que vem de outro lugar e não lhe pertence". (idem, p.71)

Por outro lado a palavra vídeo, que não tem uma expressão própria em cada língua (video forma palavras em diversas línguas, mas o sufixo é sempre o mesmo), vem diretamente do latim, do verbo *videre* (ver). Nesse sentido, Dubois o coloca presente em todos os tipos de produção imagéticas:

...se por um lado o termo 'video' não é uma raiz, um centro, um objeto específico identificável, nem por isso deixa de ser, enquanto verbo, a expressão de uma ação que, ela sim, está na raiz mesma de todas as outras formas de representação visual. Assim, mesmo que não se constitua, conceitualmente, num corpo próprio, o 'video' é o ato fundador de todos os corpos de imagem existentes. (idem, p.72)

A imagem eletrônica faz parte da vida contemporânea e é dotada de momentos que referenciam e evidenciam esse momento histórico. Ela é híbrida em sua essência, resultado - nunca final - de outros meios. Ela é imagem compartilhada diariamente no ambiente da casa, do trabalho e da vida social; imagem vista mas quase imperceptível enquanto tecnologia.

### 3.1 A IMAGEM, A MASSA, O COLETIVO E A CASA

Antes de compreender as especificidades do vídeo enquanto linguagem é preciso retroceder e observar de que maneira a televisão se instituiu enquanto meio de comunicação no campo técnico e social. A discussão permeia os movimentos da televisão e a sua busca por um local de excelência.

Williams (2003) alerta para a tendência da história em criar o discurso do determinismo tecnológico ou da tecnologia sintomática - que é aquela que surge como necessidade dos desdobramentos de um certo período histórico. Segundo o autor, esse tipo de discurso não leva em conta o fato de que a criação de uma tecnologia não é isolada da sociedade; ela é antes um advento que deve ser estudado como a soma de diversos fatores - comerciais, econômicos, tecnológicos, sociais. A sociedade onde essa tecnologia está inserida passa a se adaptar e se adequar a ela a partir do momento que ela se torna importante. E é justamente esse movimento que cria causas e efeitos diversos.

Uma invenção técnica como tal tem uma relevância social relativamente pequena. Apenas quando ela é selecionada para um investimento visando à produção, e quando ela é desenvolvida conscientemente para usos sociais específicos - ou seja, quando deixa de ser uma invenção técnica para ser o que pode ser propriamente chamado de uma tecnologia *disponível* [grifo do autor] -, é que a invenção ganha relevância. Esses processos de seleção, investimento e desenvolvimento são,

obviamente, de um tipo social e econômico geral, dentro de relações sociais e econômicas existentes e, em uma ordem social específica, são concebidos para usos e vantagens particulares (Williams, 2011 p.129)

Dessa maneira, é preciso compreender que não foi a televisão e seus usos que criaram novas condições sociais. Esses movimentos estão intrinsecamente ligados à um desdobramento histórico maior que engloba movimentos de produção e acumulação de capital nos processos industriais que vieram se desenvolvendo desde séculos anteriores. Eles por sua vez deram origem a todos os processos técnicos pré-televisivos (a luz elétrica como invento apropriado para aumentar a produção e a circulação de mercadorias, a lógica da rede como maneira de fazer esses bens circularem por uma sociedade de consumo, a radiotransmissão e o telefone desenvolvidos e apropriados para aumentar a velocidade na troca de mensagens e informações à distância, o cinema e a fotografia como entretenimento e forma de fixação das memórias e rostos familiares). Esses inventos criaram novas possibilidades e também, em determinadas circunstâncias, novas necessidades. A televisão vem, dessa maneira, como um desdobramento técnico de um momento histórico definido, mas não determinado. (Williams, 2003, p.12).

Além da questão econômica-industrial-social, a televisão é resultado do momento histórico de outras mídias circundantes, conforme exposto por Sartori (1987):

(...) tendo-se transformado a experiência cinematográfica (de produto marginal a produto central das formas sociais dominantes, com a explosão do primeiro estrelato), e tendo amadurecido o desenvolvimento do rádio (de meio avançado de telegrafia a nova forma social de grande capacidade persuasiva, tanto política como comercial), a ideia da televisão transforma-se no terceiro pólo de um setor agora inconfundível com outros que lhes estão próximos (o rádio, o cinema e a nascente televisão são inteiramente diferentes da eletricidade, da telefonia, da telegrafia, etc) e manifesta, no núcleo deste setor, os primeiros sintomas de uma autonomia tecnológica, econômica, cultural e social. (Sartori 1987, p.252)

Nesse sentido, a crítica de Williams (2003) na introdução de seu livro sobre a televisão à afirmação generalista de que a introdução da televisão na rotina das pessoas alterou o mundo, demonstra que esse tipo de discurso permeia a percepção da presença geral das tecnologias de comunicação na sociedade, que geralmente são associadas às causas de mudanças sociais. Mas, como o autor explica, a questão fundamental é que essas causas correspondem a razões relacionadas a outras causas e não como uma razão em si (Williams 2003, p.1-2). Em outras palavras: não é a televisão e sua linguagem que alteraram o modo de recepção e relacionamento com a informação e sim foram as demandas sociais e econômicas

que criaram esse tipo de relação.

E que relações seriam essas? Sevckenko (2001), coloca a questão da construção das cidades modernas como crucial para o entendimento da sociedade moderna. A crescente demanda por mão-de-obra para atender o ritmo de produção industrial proporcionado pela revolução técnico-científica que desponta na metade do século XIX faz com que exista um êxodo acelerado das populações campesinas rumo às cidades. Ao mesmo tempo, o crescente espaço urbano cria a necessidade de um planejamento dos fluxos dessas pessoas, de tal maneira que o transporte seja feito de maneira mais rápida do ponto onde os trabalhadores moram para onde exercem suas funções laborais. Para isso entram em cena os automóveis, ônibus, bondes e outras formas de deslocamento ágeis, que criam também a necessidade de abertura e planejamento de vias de acesso maiores para dar vazão ao tráfego. Não só no deslocamento, as necessidades de otimização dos fluxos englobam também os sistemas de esgoto, água, luz elétrica e gás para os ambientes de trabalho e domiciliares. A vida urbana se torna, em um passo lento mas decisivo, planejada de maneira a acelerar os fluxos.

Esse controle tecnológico pleno do ambiente em que vivem as pessoas acaba, por consequência, alterando seus comportamentos. Nessa sociedade altamente mecanizada, são os homens e mulheres que devem se adaptar ao ritmo e à aceleração das máquinas, e não o contrário. (Sevckenko 2001, p.62).

É preciso levar em conta que, ao mesmo tempo que esse ambiente urbano foi planejado, também muito da sua eclosão se deve ao não planejado que cria tensões e distensões bastante significativas. Afinal de contas, permitir a entrada de tantas pessoas no ambiente urbano deu origem, no campo da política social, ao conceito da *massa*, caracterizada por uma população não identificada, formada por indivíduos de lugares indefinidos que, de uma forma ou de outra, ansiavam por desfrutar dessas comodidades citadinas. Logicamente esse processo não foi – e continua não sendo – uniforme no ambiente latino americano, conforme exposto por Martín-Barbero (2004)<sup>19</sup>.

Além da configuração do espaço urbano, Sevckenko (2001) chama a atenção para a função da visualidade nesse meio. Pelo rápido crescimento populacional, as pessoas passam a não travar conhecimento umas com as outras da mesma maneira que acontecia no rito e no tempo da conversa na zona rural. Passa-se a se informar sobre o mundo e as pessoas circundantes a partir dos objetos simbólicos que elas ostentam, na maneira como se vestem,

---

19 Tema de análise no capítulo 3.

vivem, se adaptam. O olhar e o captar o movimento se tornam conhecimentos essenciais. "A supervalorização do olhar, logo acentuada e intensificada pela difusão das técnicas publicitárias, incidiria sobretudo no refinamento da sua capacidade captar o movimento, em vez de se concentrar, como era o hábito tradicional, sobre objetos e contextos estáticos". (idem, p.64).

Nessa sociedade se tornam comuns os divertimentos que fazem uso desse tipo de percepção sensorial voltada para a visualidade e a aceleração do olhar. O cinema, os cartazes, a fotografia, os parques de diversão dotados de atrações como a montanha-russa que coloca os ocupantes dos carrinhos numa "experiência extrema de deslocamento e aceleração" (idem, p.70), são experiências comuns daquele início de século XX. Nesse adestramento do olhar e adaptação do corpo, se busca sempre uma nova sensação a ser explorada, um momento de maior intensidade que deve ser vivido.

Charney (2004) empreende uma busca pela filosofia da modernidade nas narrativas cinematográficas desse período. Ao analisar o pensamento de Heidegger, que dizia não ser possível ter a percepção imediata de um momento vivido (uma vez que para o filósofo o presente não é um momento cognitivo que pode ser racionalizado mas somente sentido), o autor chama a atenção para a maneira como essa ideia de presente se esvazia na modernidade. O indivíduo parece estar sempre ávido a viver intensamente, mas não consegue perceber o momento em que o vive.

O instante existe na medida em que o indivíduo experimenta uma sensação imediata e tangível. Essa sensação é tão intensa, tão fortemente sentida, que esvaece assim a vivência de um instante, tanto por meio de uma intensidade de sensação que indica uma presença imediata, quanto por meio da diminuição de intensidade pela qual o instante contrasta com aquele menos intenso que o sucede. (Charney 2004, p.317)

O espectador que olha uma imagem que apresenta uma sensação de continuidade presente - sem que esse momento preciso possa ser definido - torna-se, portanto, um observador. E a necessidade de preencher os tempos livres desse trabalhador (que foi conquistando aos poucos direitos a férias e períodos do ano de descanso remunerado), criou nas cidades uma das indústrias mais proeminentes do século XX - a indústria do entretenimento. Além dos parques de diversão e dos cinemas, onde as atividades sociais acontecem fora do ambiente das casas, também as técnicas da eletrônica, somadas à essas necessidades, fazem aparecer em cena o rádio e o fonógrafo, o disco e os artistas, cantores e

repórteres leitores de notícias eletrônicas. Claro que a presença desses meios se dá também em locais como cafés, bares, restaurantes e clubes, mas a presença principal dos aparelhos de rádio e dos discos acontece no âmbito particular. O próprio rádio como meio de comunicação inaugura o que se torna conhecido como conceito de transmissão (ou, no inglês, *broadcast*), que é a maneira como acontece essa disseminação da informação para uma platéia de dimensões enormes, pulverizadas e indistintas. Não é de se espantar que as primeiras empresas que investiram no desenvolvimento e distribuição da televisão em seus primórdios foram aquelas que já estavam envolvidas na construção das redes radiofônicas nos EUA e Europa (Williams 2003, p. 16).

Essa "confusão" entre as emissões radiofônicas que permeia o início da televisão traz uma das primeiras características híbridas desse meio. Em outras palavras, a TV herda do rádio algumas de suas características principais: o modo de distribuição e produção, a transmissão por ondas eletromagnéticas no caso da tv analógica, a forte presença de oratória verbal em sua programação, o tempo quase simultâneo entre a enunciação e a recepção. Além disso, Machado (1988), ressalta que, nessa época de advento dos meios, há uma certa hibridização entre rádio, cinema e televisão: "A televisão era então entendida (na década de 30, nos EUA) como um tipo especial de 'rádio', um rádio que ganhou imagem sincronizada, da mesma forma que, mais ou menos na mesma época, o cinema mudo ganhava som sincronizado" (Machado 1988, p.13)

Boa parcela das invenções do início do século XX são bastante voltadas para o uso privado, no aprimoramento do ambiente doméstico, do uso familiar da pequena burguesia - ou quem sonhava em ser. Dessa maneira, o rádio e a televisão são importantes vetores de entrada do que acontece no mundo exterior e "sem que os indivíduos precisem se deslocar para fora, e, ao mesmo tempo, mantendo todos esses lares periféricos ligados ao centro transmissor, ele próprio convertido em agente modelador do comportamento e expectativas" (idem, p.16). Além disso, conforme analisa Wolton (1996), a televisão teve um papel importante para as populações rurais que migraram para a cidade. Para ele, esse meio de comunicação foi crucial para o aprendizado de novas formas de relacionamento e percepção:

Na década de 50, quando o crescimento econômico, o êxodo rural, as mutações do trabalho e do consumo modificaram sensivelmente os pontos de referência de uma sociedade em rápida transformação, ela foi uma mediação essencial de comunicação, em sentido estrito, entre situações sociais e culturais que se diferenciavam mais e mais. Ao facilitar uma identificação, contribuiu menos para a 'alienação' do público ao lhe oferecer modos de compreensão de uma modernidade em pleno surgimento.

(Wolton, 1996 p.122)

A criação do ambiente familiar moderno é cercada pelo surgimento de diversos aparelhos eletrodomésticos que criam novas relações entre as pessoas que habitam uma casa. Em primeiro lugar o espaço familiar se torna um local de descanso (e não mais de trabalho como aconteciam nas casas no campo). Ele é colocado em contraposição ao espaço social e aberto onde a vida fervilhava: a fábrica, a estação de trem, as ruas. A sociedade do início do século XX cria uma necessidade do lar ser um local auto-sustentável. Há uma demanda pela criação de uma série de produtos que façam esse papel: os primeiros eletrodomésticos, a comida enlatada - que tem a vantagem de não precisar ser consumida imediatamente -, os alimentos que podem ser congelados - através dos novíssimos refrigeradores -, o aquecimento elétrico ou movido a algum tipo de combustível. Por fim, os aparelhos de entretenimento e da informação servem ao lazer e descanso (figura 6).

Houve avanços imediatos nas condições e eficiência do lar; novas facilidades, nas formas de transportes privados para se sair de casa; e então, no rádio, houve a facilitação para um novo tipo de relação social – as notícias e o entretenimento trazidos para dentro dos lares. Algumas pessoas falam das novas máquinas como dispositivos, mas eles sempre foram mais do que isso. Eles eram tecnologia aplicada resultante de uma série de fases e respostas determinadas dentro dos limites e pressões da sociedade industrial capitalista<sup>20</sup> (Williams, 2003 p.21)

De qualquer maneira, sem se ater a uma classificação muito restrita sobre a massificação do meio televisivo, é preciso compreender a televisão como inserida na realidade contemporânea de uma maneira muito essencial, ligada à vida diária e aos movimentos que acontecem nessas sociedades. Dentro desse panorama de estudos coletivos da recepção televisiva, destaca-se o trabalho de Mccarthy (2004). O foco de seu trabalho é estudar a relação que as pessoas possuem com a televisão em ambientes fora do lar. Para isso, a pesquisadora percorreu durante alguns anos locais onde a televisão se insere em ambientes públicos como mercados, lojas, saguões de estações de trens, salas de espera e paradas rodoviárias. O intuito é saber a maneira como a televisão é assistida ou mesmo ignorada nesses locais (Maccarthy, 2004, p.183).

---

20 Tradução livre feita pelo autor. Citação original: “ There were immediate improvements of the condition and efficiency of the privatized home; there were new facilities, in private transport, for expeditions from the home; and then, in radio, there was a facility for a new kind of social input - news and entertainment brought into home. Some people spoke of the new machines as gadgets, but they were always much more than this. They were the applied technology of a set of emphases and responses within the determining limits and pressures of industrial capitalist society”.

Para a pesquisadora, uma televisão colocada em uma pequena venda de flores e um enorme telão posicionado em uma estação de trens utilizam a mesma tecnologia de transmissão e recepção do ponto de vista técnico. Porém suas funções sociais são essencialmente diferentes: ao passo que um deles apresenta uma imagem chuviscada e perdida entre as prateleiras e serve basicamente à função de entreter ao dono do estabelecimento que enfrenta diversos momentos de monotonia entre uma venda e outra, o grande telão da estação visa traduzir à comunidade anônima que passa pela estação uma determinada visão de mundo, apresentando notícias e parâmetros do mercado de ações, por exemplo. Pelas suas dimensões, a grande tela pode ser lida também como uma espécie de monumento audiovisual (idem, p.184).

Mas McCarthy (2004) vai além dessa constatação: para ela, compreender a presença de um aparelho de televisão em um espaço público passa por um conceito próximo ao da instalação, expressão vinda das artes plásticas contemporâneas e que pressupõe um conteúdo adaptado e negociável ao seu espaço de exibição. Nesse caso a televisão revelaria, uma vez colocada em um espaço longe de casa, as tensões e percepções de mundo veiculadas por ela e recebidas pela audiência em um espaço público. Não é à toa que grande parte das TV's colocadas em ambientes coletivos tragam colados em suas telas avisos que proíbem o fumo ou a mudança de canal do aparelho. Esses são símbolos do caráter de uso indefinido - e não particular, diferente da casa - desse tipo de meio de comunicação. É também ao redor dela que as pessoas, geralmente enfadadas pelo peso da espera - um momento suspenso no tempo e fadado ao esquecimento - conversem sobre os assuntos que figuram na programação da televisão. Por outro lado, ao invés de padronizar, essa "televisão para ninguém em específico", serve como um fórum de discussão e de troca de opiniões diversas entre seus espectadores temporários. (Idem, p. 188).

Quanto à televisão no espaço privado, é possível perceber permanências quanto ao seu papel de unificadora da esfera familiar. Conforme discutido por Morley (2004), apesar dos discursos globalizantes insistirem em uma desvalorização do local e do nacional em detrimento às esferas transnacionais, o espaço físico e político predominante da maioria das populações ao redor do mundo ainda é regional. Para constatar esse fato basta lembrar que, como sublinha Canclini (2005), apesar da grande mobilidade possível para o indivíduo dentro da contemporaneidade, ela é um privilégio para poucos, detentores de poderes econômicos maiores. Dessa maneira, também o deslocamento se torna uma questão de poder. Assim, boa



parte da interação feita na realidade é com a comunidade próxima, compreendida como os vizinhos, amigos, colegas de trabalho e, como sublinha Morley (2004), com a família nuclear - pais e irmãos - e com os demais parentes (avós, tios e primos).

Segundo o pesquisador, no cenário contemporâneo do lar existe uma familiarização com uma imagem múltipla trazida pela tela da televisão, que traz a possibilidade de contato com realidades, cenários políticos e sociais diferentes para o contexto local. Esse contato com o mundo é mediado pela tela da televisão e gera um processo duplo de controle e permissividade do ambiente familiar com o mundo ou, em outras palavras, do ambiente macro e público com o ambiente micro e privado. Alguns estudos realizados por ele em parceria com Roger Silverstone revelam interessantes formas pelas quais esse policiamento é feito pelos donos da casa: em alguns lares visitados durante o estudo, a televisão se encontrava escondida dentro de um móvel da sala. Essa atitude, além do esteticismo decorativo, pode ser lida, na visão dos pesquisadores, como uma espécie de barreira física e simbólica entre os momentos em que o ambiente privado aceita a presença da imagem externa e de outros em que essa visualidade - tanto da imagem quanto do aparelho de televisão - é ocultado. (Morley, 2004 p.310). Essa relação do aparelho colocado em um local – geralmente de destaque - dentro da casa também interfere em sua linguagem enquanto meio. Pelo fato de que se comporta como um móvel em um cômodo da casa e não como uma janela, uma passagem para outro lugar além deste aqui e que fica dependurado na parede como uma pintura, a televisão é caracterizada como um meio essencialmente dispersivo e isso logicamente se reflete na sua linguagem: "a televisão logra melhores resultados quando ela assume a dispersão, estruturando sua programação em painéis fragmentários e híbridos, como nas colagens pictóricas ou nas revistas de variedades" (Machado, 1988 p.52).

Essas percepções sobre o lugar do aparelho televisivo servem para revelar de que maneira são negociados os limites entre diferentes esferas de percepção local, nacional e internacional. Ao mesmo tempo em que algumas são negadas - como quando alguém se recusa a assistir a um telejornal por causa das imagens violentas - outras são abertamente recebidas - como são, no caso do Brasil, as telenovelas que encontram altos níveis de audiência e fidelização entre um público amplo.

A televisão tornou-se assim uma tecnologia criada e utilizada socialmente que passa a aproximar a imagem de um acontecimento distante de um espectador. Esses fatos, traduzidos pela imagem eletrônica, são por mediação desse meio inseridos dentro do ambiente

próximo de um indivíduo e tornados quase palpáveis - e sem dúvida discutíveis entre os visualizadores. Mas essa aproximação só é possível por causa de mecanismos de reconhecimento da imagem feitas pelo espectador que, de outra forma, não conseguiria interagir e interpretar o que vê. É só a partir de uma identificação com a natureza dessa imagem que se pode criar uma resposta a ela, seja em um simples comentário verbal com alguém próximo, seja na ânsia de se querer criar um vídeo interagindo sobre um fato. Se a natureza da imagem televisiva se encontra minimamente contextualizado, é preciso investigar acerca do seu conteúdo, traduzido pela adoção e verificação dos gêneros televisivos.



Figura 7 - Família assiste televisão nos EUA, década de 50.

Fonte: Wikipedia. Sítio da internet. Disponível em:

<[http://en.wikipedia.org/wiki/Television#mediaviewer/File:Family\\_watching\\_television\\_1958.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Television#mediaviewer/File:Family_watching_television_1958.jpg)>. Acesso em 09/09/2014.

### 3.2 SOBRE AS FORMAS DE CLASSIFICAÇÃO DO CONTEÚDO TELEVISIVO

Williams (2003) parte da premissa de que usualmente as pessoas tomam o conteúdo televisivo como uma adaptação desenvolvida de meios de comunicação anteriores como os jornais impressos, os encontros públicos, a sala de aula, o teatro, o cinema, os estádios, os eventos esportivos, os cartazes e outras formas ligadas à publicidade. O autor afirma que uma análise mais detalhada do que figura na televisão revela que esses conteúdos quando no meio

televisivo se comportam de maneira diversificada e apresentam mudanças significativas (Williams, 2003 p.39).

A informação ligada ao jornalismo é um dos pilares mais importantes e presentes nas grades televisivas européias e americanas, segundo o estudo que o autor fez da presença dos programas em canais do Reino Unido e dos Estados Unidos. Por ter uma importância fundamental dentro da formação e constituição dos conteúdos televisivos – e também por se tratar do foco do presente trabalho – a natureza da informação jornalística será tratada mais adiante. Por hora, serão analisadas outros conteúdos, conforme exposto abaixo<sup>21</sup>:

**1) Programas que abordam a argumentação e a discussão:** segundo o autor, a televisão adaptou as formas precedentes de persuasão verbal como o sermão e o discurso político para promover a disseminação de ideias e a discussão de pontos de vista diversos. Mas, como alerta, na televisão o debate é quase sempre consensual, mais uma complementação de ideias do que propriamente um embate entre pontos de vista diferentes. Claro que podem surgir embates genuínos, como no caso narrado por Machado (2009), quando a Banda Sex Pistols, convidada de última hora para ser entrevistada em um programa vespertino tradicional inglês, passou a ofender verbalmente o apresentador Billy Grundy por suas perguntas demasiadamente conservadoras. De improviso, um programa de televisão serviu para mostrar o embate entre a vontade de ruptura dos jovens e a tradição representada pela rígida sociedade inglesa. Mas esses momentos são de fato um tanto raros de se sucederem e as discussões tendem, conforme Williams sugere, a se manterem sob um tom conciliatório. Segundo o autor, isso se deve ao fato de que os canais de televisão sempre estão subordinados a interesses públicos ou privados e raramente existe uma quebra da linha editorial nesses programas. Dessa maneira, o apresentador ou entrevistador quase sempre acaba por ter um papel de mediador de uma conversa. (Williams, 2003 p.47)

**2) Programas de cunho educacional:** Na visão de Williams, um dos conteúdos nos quais a televisão consegue sucesso são as empreitadas educacionais: programas de história, ciências, medicina, geografia. As dificuldades, todavia, são a da tradução desse conhecimento de maneira responsável para a linguagem televisiva e a dificuldade de atingir quem deve ou quer aprender. Dessa maneira, esses programas devem ser utilizados de maneira a servirem de apoio ao processo educativo. Wolton (1996) também descreve o forte controle governamental

21 O objetivo desse trabalho não é inventariar esses conteúdos à exaustão mas sim por que eles apresentam características importantes para o entendimento da linguagem televisiva.

que se seguiu ao advento da televisão até meados dos anos 70 na Europa. Esse controle provinha da vontade desses governos quererem utilizar a televisão como espaço de promoção política e servirem, por outro lado, para a educação das populações. No Brasil, a partir dos anos 60 o governo brasileiro instituiu leis para regulamentar e instituir canais educativos nas transmissões nacionais. Dessa época em diante começam a surgir TV's educativas em muitos estados brasileiros, todas elas sob a tutela do Estado. Ainda que jamais chegaram a gozar do mesmo prestígio de audiência das televisões comerciais<sup>22</sup>, são exemplos da tentativa de exibir um conteúdo que não necessariamente prevê interesses econômicos ou políticos.

**3) Ficção:** Primeiro muito ligada às formas radiofônicas de representação, rapidamente a linguagem televisiva encontrou formas de criar uma nova forma de narração. Uma das mais interessantes, na visão de Williams (2003) são os dramas pessoais, vividos por poucos personagens em um espaço definido. São exemplos dessas criações os filmes e as histórias contadas por Bergmann na TV, por exemplo. A questão é que, com a televisão, as formas dramáticas como maneira de reconstrução de uma narrativa ficcional – que muitas vezes tem a sua construção fundamentada no cotidiano – se aproximaram mais ainda da maior parte da população. (Williams, 2003 pp. 55-6). Dentro desse potencial criativo, uma das formas de difusão da forma ficcional que ganha destaque, a partir do final dos anos 60 é a telenovela. Ribeiro e Sacramento (2010) descrevem o processo de modernização pelo qual a teledramaturgia brasileira passou na virada da década de 60 para 70. Segundo os pesquisadores, os dramas televisivos passaram a se aproximar do cotidiano das pessoas, em contraste aos enredos que antes eram meras adaptações melodramáticas de clássicos da literatura (como Shakespeare) ou de produções televisivas provindas de Cuba e outros países latino americanos. O lançamento da novela “Véu de Noiva” (1969), por exemplo, trazia na sua promoção a expressão “novela-verdade”. Isso tinha como estratégia criar um laço de reconhecimento com o espectador. “A incorporação desses elementos [realistas e cotidianos] não só imprimia verossimilhança à narrativa, mas renovava a telenovela como um produto ficcional: dava a aparência de novidade a um gênero já bastante conhecido”. (Ribeiro e Sacramento, 2010 p.125).

Segundo Williams (2003), Uma das principais características da ficção televisiva é

---

<sup>22</sup> A discussão sobre o conteúdo educativo se coloca em diversos matizes. Segundo Wolton (1996), não se pode negar o papel da televisão, mesmo comercial, de servir de educadora de populações. Em seu livro “*Elogio do Grande Público*” o autor chega inclusive a analisar o papel integrador da Rede Globo na realidade brasileira que “se faz presente nos programas educativos como *Telecursos, Globo Ecologia e Globo Ciência*, sabendo que esses programas não são rentáveis. [e a emissora faz isso] para satisfazer a uma certa concepção de seu papel [de integrador nacional]”. (Wolton, 1996 p.160).

sua forma serial, com vários episódios ou capítulos. Uma das formas tradicionais em seus primeiros anos, o drama feito para um só episódio caiu em desuso, ainda que seja possível ver séries menores (ou, no caso do Brasil, os especiais ou as microsséries).

**4) Filmes:** Um dos movimentos mais perceptíveis dentro da história da TV foi a decadência das audiências do cinema. Muitos trabalhos e estudos foram feitos a partir desse fenômeno<sup>23</sup>, mas é claro que a inserção da TV nas sociedades criou uma menor ocorrência dos espectadores no cinema - apesar de que não foi somente a sua simples inserção social que causou essa queda, sendo preciso observar outros fatores sociais e culturais que a expliquem. Apesar disso, algumas distinções entre os dois meios são claras: o tamanho da tela talvez seja o fator mais óbvio, mas ele acarreta que determinados efeitos da imagem – como um close-up ou uma panorâmica sobre uma paisagem, por exemplo – tenham seus efeitos reduzidos quando trazidos para dentro da TV. (Williams, 2003 p. 59). O autor coloca também como diferença a falta de definição dos aparelhos de TV. Esse fator era claro no momento em que ele escreveu sua obra, em 1973. Porém, essa falta de qualidade foi sendo superada sensivelmente nas décadas posteriores, assim como o tamanho das telas domésticas. Ainda assim, é preciso analisar até que ponto as TV's de alta definição atuais superaram esse problema, pois em muitos lugares o acesso a elas ainda é pequeno e as pessoas continuam a assistir TV com uma visualização muito parecida de décadas atrás.

Outra diferença fundamental está no modo de distribuição desses filmes no ambiente televisivo. Muitas vezes os contratos da TV comercial prevêem pacotes de filmes que por pressão mercadológica são criados pelas distribuidoras nos contratos com as TV's que supõem vários filmes que não foram grandes sucessos sejam exibidos junto com outros de maior valor artístico ou de bilheteria. Além disso, os filmes exibidos na televisão estão sujeitos a cortes e censura de algumas cenas - seja pelo seu teor, seja para melhor se encaixarem nas grades de programação.

**5) Variedades:** O chamado 'show de variedades' encontra ecos diretos nas

---

23 Sobre a questão da queda do público das salas de cinema e da sua relação com esse meio, o livro de Turner (1997) oferece um panorama sobre essa questão. Segundo o pesquisador, que realiza seu trabalho apoiado no campo dos estudos culturais, o espectador que vai a uma sala de cinema se apropria de um prazer cultural coletivo e lhe dá significado enquanto ritual socializante. A prática de frequentar uma sala de cinema se encontra, na visão de Turner, “embutida em outras práticas, em outros sistemas de significado” (Turner, 1997 p.121). Esses outros sistemas de significado estariam atrelados à percepção social do indivíduo e aos valores que permeiam aquela sociedade naquele momento histórico definido. Assim, questões como a percepção da violência e o fortalecimento das relações com o lar e do ambiente privado como lugar de proteção frente à locais públicos nos quais o indivíduo se sente inseguro são fatores sociais, dentre muitos outros, que podem explicar a queda do público nas tradicionais salas de cinema que tiveram seu auge de público nos anos 50 e 60 mundo afora.

formas de entretenimento do século XIX, do movimento dos cabarés, salas de música e afins. Sua transição para a TV foi praticamente direta.

No aparecimento de malabaristas, acrobatas, ventriloquistas e mágicos, todas as classes de tradicionais de profissionais do entretenimento encontraram um novo lar; dos circos e casas de espetáculo para as telas da televisão como uma sucessão direta<sup>24</sup>. (Williams, 2003 pp.62-3)

Esse tipo de formato televisivo passa constantemente por um reaproveitamento de suas funções. Ainda que não exista mais em sua essência de espetáculo de *vaudeville*, quadros incluindo trapezistas, palhaços e mágicos podem ser observados comumente em programas de auditório populares.

**6) Esportes:** O desenvolvimento dos esportes a partir do novo modelo de sociedade criado a partir do século XIX encontrou uma grande difusão nos modelos de transmissão do rádio e da TV. É comum dizer que a TV mudou consideravelmente a forma com que os esportes evoluíram, ajudando a popularizá-los e também sofrendo mudanças por causa do modelo televisivo. Porém, o esporte como espetáculo já estava presente na sociedades há muitos séculos - como a luta de gladiadores ou mesmo o circo, onde os artistas também era atletas e exibiam movimentos e peripécias físicas. Porém, a TV e os interesses comerciais organizaram as disputas de uma maneira nunca antes vista. A transmissão esportiva serviu também para reconstruir a própria percepção que as pessoas tinham do esporte através de close-ups que detalham o esforço dos atletas e de repetições de momentos mais interessantes dos jogos e disputas. (Williams, 2003 p. 65). Essa visão da mudança da percepção do esporte também é corroborada por Eco (1976):

...quando a televisão transmite 'ao vivo' uma partida de futebol, o meio de comunicação é usado segundo suas precisas características técnicas, de maneira a impor uma gramática e uma sintaxe particulares; e, como se tentou sugerir também no limite desse tipo de comunicação pode ocorrer um êxito narrativo e, portanto, embrionalmente artístico. (Eco, 1976 p. 331)

**7) Publicidade:** A sua inserção da publicidade na televisão foi inevitável e ajudou a construir a sua linguagem. Ela ganha um aura diferente na TV, mais potencializada e real do que em um cartaz ou anúncio impresso, por exemplo. Pelo fato da linguagem

---

<sup>24</sup> Tradução livre feita pelo autor. Citação original: “ In the physical displays of jugglers, acrobats, ventriloquists and conjurers, all the traditional skills of professional entertainers found a new home; from the music halls to the television screen is in these cases a true succession”.

televisual ser progressiva e linear, passa a figurar uma relação mais estreita entre o produto anunciado e o resto da programação. (Williams, 2003 p.68).

Além dos conteúdos citados acima, Williams também verifica outros tipos de conteúdo como os documentários de realidade (também conhecidos como docu-dramas), programas de divertimento de perguntas e respostas e programas-ensaio que seriam uma intersecção entre o jornalismo e o documentário.

Já Machado (2009) sugere que o conteúdo televisivo, com exceção do fato de possuir a sua imagem construída através de meios eletrônicos em um lugar (emissão) e interpretado em outro (recepção), não possui nenhuma similaridade entre si, já que são infinitas as possibilidades audiovisuais. Porém, ele admite ser possível identificar alguns formatos televisivos a partir da repetição dos enunciados (para se utilizar uma nomenclatura semiótica) na grade de programação.

A rigor, poder-se-ia dizer que cada enunciado concreto é uma singularidade que se apresenta de forma única, mas foi produzido dentro de uma certa esfera de intencionalidade, sob a égide de uma certa economia, com vistas a abarcar um certo campo de acontecimentos, atingir um certo segmento de espectadores e assim por diante. A malgrado único em sua ocorrência singular, ele ilustra ou espelha uma determinada possibilidade de utilização dos recursos expressivos da televisão, um certo conceito de televisão, e isso se expressa não apenas em seus conteúdos verbais, figurativos, narrativos e temáticos, como também no modo de manejar os elementos dos códigos televisuais. Existem algumas modalidades relativamente estáveis de organizar esses elementos ou, dito de outra maneira, existem esferas de intenção mais ou menos bem definidas, no interior das quais os enunciados podem ser codificados e decodificados de forma relativamente estável por uma comunidade de produtores e espectadores até certo ponto definida. (MACHADO, 2009 p. 70).

Segundo o autor, por serem sempre cambiantes e recombinantes entre si, se torna impossível mapear de uma maneira totalizante todos os gêneros televisivos. Segundo ele, esse levantamento não pode ser feito no nível da programação pura e simples. Ele se apoia no conceito de gênero explorado pelo linguista russo Mikhail Bakhtin para concluir que os gêneros televisivos não se apropriam necessariamente dos enunciados em si (do conteúdo e do discurso propriamente dito de uma publicidade ou programa de auditório, por exemplo), mas de “estruturas abstratas, arranjos sintáticos, modos de selecionar e combinar”. (Machado, 2007 p. 69). Por isso ele elenca algumas dessas estruturas como forma de apresentar o leque de possibilidades da televisão enquanto linguagem: são elas as narrativas seriadas (da qual as novelas e as séries são exemplos), as formas fundadas no diálogo (que seriam os inúmeros

*talk shows* e programas de debate presentes em quase todas as horas do dia nas grades de programação), o vídeo clipe (formato que, segundo Machado é um dos únicos que se pode dizer ser autenticamente fruto das experimentações da imagem eletrônica), a transmissão e o telejornal.

Entendendo que a análise de Williams (2003) prioriza e contempla também os conteúdos informacionais, esse trabalho vai se focar exclusivamente nessas duas últimas formas elencadas por Machado (2007), a saber o telejornalismo e a transmissão ao vivo. A escolha tem por objetivo buscar as características da linguagem eletrônica do vídeo nessas situações por serem essenciais para a análise do discurso televisivo de cunho jornalístico.

### 3.3 A INFORMAÇÃO E A NOTÍCIA

Conforme exposto acima por Williams (2003), nas combinações destas formas de comunicação através do audiovisual, a informação sobre o que se passa no quotidiano é um dos temas mais presentes na televisão desde seu advento. Basta lembrar que o desenvolvimento da imprensa já era pleno na época em que a televisão começou a ser popularizada como *broadcasting*<sup>25</sup>. No início, o trabalho jornalístico estava presente nas transmissões de TV quase como uma transferência de conteúdo - o apresentador praticamente lia o jornal para o público. No período pós 1945, o desenvolvimento de uma linguagem televisiva propriamente dita levou ao acréscimo de novos elementos: os repórteres conseguem entrar ao vivo e contar as notícias, alterando a forma com que elas são visualizadas pelos espectadores, não mais como a intermediação de um estúdio e de um apresentador o tempo todo; passou a ser possível observar o local onde o repórter estava, os acontecimentos, a atmosfera da notícia, por se assim dizer. (Williams, 2003 p. 40).

Machado (2011) analisa a questão do telejornalismo como gênero televisual, abrindo mão de analisar quaisquer discursos a respeito da política e do grau de parcialidade que as notícias são redigidas. Para ele, acima de tudo o telejornal é um dos formatos mais restritivos e uniformizados da televisão, engessado em formas e códigos rígidos de enquadramento, narrativa e postura dos personagens que figuram defronte às câmeras (repórteres,

---

25 Lombardi (1987), em seu trabalho sobre o panorama da imprensa na sociedade europeia desde a invenção dos tipos móveis de Gutemberg, no século XVI até as portas do século XX, diz que os jornais se consolidaram como indústria da informação a partir das inovações técnicas que permearam a Revolução Industrial durante o século XIX. No Brasil, já se pode admitir a imprensa como consolidada a partir do final deste mesmo século, tendo sua disseminação em grande parte sendo realizada durante os primeiros decênios do século XX (Sodré, 1998).



apresentadores, entrevistados). Porém, essencialmente, “o telejornal é, antes de mais nada, o lugar onde se dão atos de enunciação a respeito dos eventos (Machado, 2011 p. 246).

Mas essa enunciação, para Machado, não acontece de outra maneira que não seja através da mediação de uma equipe produtora dessa notícia. Ainda que já se tenha falado muito – no senso comum e em movimentos cinematográficos documentais como o cinema-verdade – sobre a possibilidade da reprodução da realidade “tal como ela é”, o fato é que para o telejornal existir enquanto tal, é imprescindível que transpareça as características daqueles que o produzem. (Machado, 2009, p. 102). Isso ocorre através da fala do repórter no campo e da sua interação com os apresentadores, no discurso dos entrevistados ou na edição e nos efeitos de pós-produção (gráficos, trilha sonora, estetização da imagem) na apresentação das matérias. Dessa maneira, o telejornal apresenta uma estrutura múltipla, onde o direito à voz é dado à muitas pessoas em sequência, o apresentador tem um papel de mediador desse debate e não parece haver uma voz preponderante (a não ser que o jornal tenha um apresentador catalisador das informações, fazendo um papel de âncora). Por essa razão, o autor se refere ao telejornal como uma combinação de vozes “cada uma delas existindo de forma mais ou menos autônoma e prescindindo de qualquer síntese global” (idem, p.108).

Nesse modelo de telejornal abordado também os repórteres e apresentadores se eximem de emitir qualquer juízo de valor sobre as notícias apresentadas. Esse privilégio é exclusivo dos entrevistados que podem, além de ceder informações a respeito do acontecido, também podem dar seus pontos de vista e opiniões e aos comentaristas, chamados ao estúdio na condição de especialistas em determinados assuntos.

Além desse fato, a estrutura do telejornal apresenta outras características, como a divisão em editorias e assuntos próximos, herdada do jornal impresso. Mas, na televisão, isso acontece de maneira diferente: enquanto no impresso a leitura das notícias passa por uma seleção prévia do leitor, que desliza os olhos pelas páginas, interpreta e lê o que lhe interessa a partir do reconhecimento das manchetes, no telejornal a forma de apresentação dos temas e assuntos é linear. Dessa maneira, o espectador apenas fica sabendo, no início da transmissão, do que irá tratar aquela edição, que é quando acontece a leitura das manchetes das notícias. Porém, se ele quiser ver determinada notícia, precisa esperar o bloco específico em que ela será exibida<sup>26</sup>.

---

26 Importante ressaltar que nessa seção se tratam das especificidades da televisão enquanto meio. Logicamente que, na contemporaneidade essa noção de linearização é quebrada em muitos sentidos com a chegada de maneiras diferentes de se acessar a essa notícia, seja por internet, seja por outros aparelhos que permitam a gravação do conteúdo para posterior visualização (VHS, DVD, gravador digital, etc...). De qualquer maneira,

Essa constatação conduz diretamente para uma das características do próprio meio eletrônico televisivo, que é a linearidade e o fluxo contínuo dessa imagem. Ele seria definido pela constante sequencialização das imagens eletrônicas que povoam uma programação. Quando se assiste à TV, não há um único momento em que o espectador não esteja recebendo imagem alguma; não existe nenhuma "pausa" entre um programa e outro (como a tela preta nos cinemas contemporâneos que nos separa por alguns momentos entre os trailers e o filme em si ou ainda a ação de descer o pano no teatro, nos separando de um ato da peça e outro). Na televisão, o que vemos é um programa após o outro, entremeado por mais imagens que são os comerciais - ou materiais institucionais em canais governamentais. Esse processo, segundo Williams, decorreu de uma série de experimentos e tentativas de reter o público na audiência de programas em sequencia. (Williams, 2003 p. 93).

A noção do enquadramento da imagem também passa por uma adaptação de linguagem quando visto na televisão. Se no cinema esses enquadramentos vêm de uma tradição, conforme exposta por Dubois (2004), centralizada no corpo humano, no vídeo os processos "ao vivo" e os fluxos de imagem, somados à capacidade de incrustação de outras imagens, tornam difícil uma categorização nesse sentido.

A homogeneidade espacial organizada em torno da presença única de um corpo, inscrito em seu espaço 'natural', explodiu e se multiplicou: no vídeo, nos deparamos no mais das vezes com vários espaços e vários corpos, ou com várias imagens de um mesmo corpo, imbricadas umas nas outras (e frequentemente em simultaneidade visual, o que reforça a impressão de caleidoscópio). Ao realismo perceptivo da escala humanista dos planos no cinema, o vídeo opõe assim um irrealismo da decomposição/recomposição da imagem. À noção de plano, espaço unitário e homogêneo, o vídeo prefere a de imagem, espaço multiplicável e heterogêneo. Ao olhar único e estruturante, o princípio de agenciamento significativo e simultâneo das visões. Isto é o que eu chamaria de imagem como composição. (Dubois, 2004 p.84)

O caso da composição fica claro se for levada em conta uma das características mais clássicas da linguagem cinematográfica, que é a chamada "quebra de eixo". Por esse conceito podemos entender o seguinte: a linguagem do cinema é construída sobre a noção quadro e do que está posto do lado de fora. Em um exercício rápido, se dois personagens conversam uma de frente para outra em um filme (figura 1), as regras cinematográficas dizem que nenhuma posição de câmera pode exceder um eixo imaginário de 180 graus traçados a partir da relação entre os dois. Caso isso aconteça haverá uma confusão na representação espacial, criando a chamada "quebra de eixo".

---

a forma linear de visualização continua imperando como característica essencial da televisão.



**Figura 8 - Exemplo clássico do eixo de imagem cinematográfico**

**Fonte: RODRIGUES, Chris (2002) Rio de Janeiro: Faperj p. 30**

No vídeo, as coisas são diferentes. Não que necessariamente se esteja impedido de evocar o mesmo tipo de construção para resolver uma cena. Mas, diferentemente do cinema, as opções aumentam. Pode-se colocar, por exemplo, ambos personagens em quadro dividindo-o em duas ou mais possibilidades diferentes. "Em vídeo, tudo já está ali, na imagem (ou no som): nunca há necessidade de referência a um espaço off, pois, se algum outro espaço precisa ser invocado, ele é imediatamente acrescentado ao quadro" (MACHADO, 2009 p.15)

No jornalismo televisivo, o enquadramento múltiplo é frequentemente utilizado quando há a inserção de um repórter que está em um lugar diferente do que o estúdio. (Imagem 9) Nesse caso, a tela se divide e em um dos lados observamos a face do apresentador e do outro lado o repórter que narra as notícias. A linguagem televisiva permitiu esse tipo de inserção sem que o espectador ficasse com dúvidas a respeito do posicionamento durante o diálogo entre os dois profissionais. Além disso, o enquadramento do jornalismo televisivo pode ser considerado o plano médio, que é aquele que enquadra as pessoas a partir de seus ombros, suprimindo o resto do cenário onde o indivíduo se encontra.



**Figura 9 – Exemplo das várias telas aplicadas no telejornalismo e do plano médio (dos repórteres) como enquadramento trivial do gênero.**

Fonte: Globo News. Sítio da Internet. Disponível em: <<http://globo.com/globo-news/globo-news-em-pauta/>>. Acesso em 15/09/2014.

Segundo Machado (1988) a padronização é um derivado de dois fatores: um deles econômico (os baixos orçamentos da produção televisiva, que desde sempre precisou produzir muito em um curto espaço de tempo) e o outro técnico (a baixa definição dos aparelhos receptores e as poucas linhas de resolução das câmeras não permitiam planos mais abertos para identificação das pessoas, que corriam o risco de se tornarem borrões em uma paisagem). Com o passar do tempo, todavia, esse tipo de enquadramento se transformou em mais uma das características da imagem eletrônica, somada ao fator do apresentador e dos repórteres olharem diretamente para a câmera, em uma espécie de diálogo com o espectador.

...não há necessidade de cenário para uma *talking head* [termo cunhado pelos norte-americanos para designar o enquadramento próximo a quem fala]: o fundo sobre a qual ela se apresenta é uma parede neutral, na qual se vê impresso apenas o logotipo da emissora ou do programa, quando não simplesmente um 'fundo infinito' preto e opaco. Além disso, a *talking head* fala diretamente ao espectador, crava-lhe os olhos, pressupõe a sua presença, ao contrário da narrativa transparente em que os eventos parecem acontecer por si sós, como num mundo paralelo ao nosso. Em nenhum momento da recepção de um programa de tevê o espectador perde a certeza de que está em casa, olhando para o aparelho que lhe traz a imagem reticulada de uma *talking head*. Isso quer dizer que o espectador de tevê, mesmo solitário, não é nunca o indivíduo isolado e desprotegido que caracteriza o espectador da sala escura do cinema. Ele é sempre o cidadão, o homem público a quem falam essas imagens e esses sons, ele é o alvo direto e confesso tanto do aliciamento do contato buscado

pelas *talking heads*, dependendo dos fins que a televisão persegue. (Machado, 1988, p.49-50)

Além disso, como aponta Machado (2009), o telejornal é um conteúdo televisivo em constante construção, posto que é, na maioria das vezes realizado ao vivo. Isso significa que, ainda que apresente materiais gravados e editados (onde a voz e as imagens são selecionadas e acabadas de maneira a anular possíveis erros de discurso), muitas das informações são apuradas com pouca distância entre a redação dos fatos pela equipe de jornalismo responsável pelo telejornal e a enunciação durante a apresentação. Assim, muitas notícias “chegam ao telespectador ainda não inteiramente processadas, portanto brutas, contraditórias, sem ordenação, sem acabamento final”. (Machado, 2009 p. 110). A conclusão desse fato é que o jornal se torna um produto que acaba revelando uma das características mais próprias da televisão que é a de ser um meio em que o entrechoque de imagens e discursos diferentes – e muitas vezes contrastantes - demonstram a sua própria dificuldade de enunciação.

### 3.3.1 A TELEVISÃO AO VIVO

Machado (1988) também relata que a fotografia e o cinema atuam como modos de ver o passado, de guardar a memória do que já passou. O vídeo, porém, possui a característica diferente de ser, em determinadas condições, o registro daquilo que está acontecendo naquele exato momento.

No universo da imagem técnica, só o vídeo pode restituir o presente como presença simultânea com a sua própria enunciação. Contrariamente à tecnologia da fotografia e do cinema, a análise da imagem pela câmera e a sua síntese no monitor de vídeo se dão de forma instantânea e simultânea, dispensando todo processamento intermediário". (Machado, 1988 p.67)

A noção de enunciação e recepção simultânea também é apontada por Dubois (2004) como uma das características principais do vídeo. Sua teoria é a de que o advento das tecnologias modernas de inscrição da imagem sofrem como que o efeito de um espiral, onde cada máquina nova que é acrescentada confere uma espécie de filtro mediador diferente sobre o olhar humano<sup>27</sup>. Antes do advento da fotografia o homem se valia de maneiras de

---

<sup>27</sup> O surgimento de cada uma dessas tecnologias, alerta Dubois, traz um lado retórico e outro ideológico. O lado retórico procura dar ares de novidade e profetizar um novo cenário inovador frente a tecnologias existentes - a fotografia como a superação da pintura, o cinema como a representação da realidade em movimento, a TV como a tecnologia nunca antes vista de imagem ao vivo e a internet como a inclusão do mundo e de bilhões de usuários em uma rede comum. Esses discursos possuem um forte apelo teleológico e

representação que denomina “pré-visuais”, pois prescindiam de um suporte físico para serem produzidas e, além disso, eram mediadas pelo intelecto e as ferramentas do artista que pintava um quadro ou uma gravura por exemplo. A partir da invenção da fotografia – o primeiro elo das máquinas de representação na sua concepção –, a imagem continuou a depender de um suporte material para a inscrição da imagem; mas a produção dela passava pela mediação com um aparato técnico (a máquina fotográfica). A chegada do cinema traz uma nova forma de percepção da imagem, agora traduzida pelo movimento criado pelo fenômeno da projeção. Sem isso, a imagem cinematográfica perde a sua especificidade uma vez que sem as condições necessárias para a sua exibição (uma sala escura e um projetor), o cinema não se realiza enquanto meio, pois só podemos tocar a película enquanto imagens paradas e não como forma cinematográfica. No caso da televisão, a materialidade da imagem se esvai com uma facilidade maior ainda. A transmissão não permite sequer localizá-la enquanto realidade, uma vez que a codificação e a decodificação dessa imagem acontecem simultaneamente em vários lugares distintos ao mesmo tempo.

O que especifica a maquinaria televisual é a transmissão. Uma transmissão a distância, ao vivo e multiplicada. Ver, onde quer que haja receptores, o mesmo objeto ou acontecimento, na forma de imagem, em tempo real e estando sempre longe ou alhures. [...] A imagem-tela ao vivo da televisão, que não tem mais nada de souvenir (pois não tem passado), agora viaja, circula, se propaga, sempre no presente, onde quer que seja. Ela transita, passa por diversas transformações, flui como um rio sem fim. Chega em toda parte, numa infinidade de lugares, e é recebida com a maior indiferença. Imagem amnésica cujo fantasma é um 'ao vivo' planetário, ela abre a porta à ilusão (simulação) da copresença integral. (Dubois, 2004 p. 46)

Para Charaudeau (2012), a televisão quando executa uma transmissão ao vivo acaba por abolir a distância e a própria noção de tempo; cria-se somente o tempo presente:

quando a televisão transmite ao vivo, o efeito de presença é tal que toda a distância espacial fica abolida, toda fronteira temporal desaparece e cria-se a ilusão de uma história se fazendo numa cotemporalidade com o fluxo da consciência do telespectador: o acontecimento mostrado, eu o vi, eu, em meu presente., ao mesmo tempo atual e intemporal, pois passado e futuro se fundem nele (Charaudeau, 2012 p.111)

Ideologicamente, a televisão foi o primeiro meio de comunicação que possibilitou a transmissão em tempo real de som e imagem entre o que se sucedia em um lugar e a recepção em outro muitos quilômetros de distância. Esse fato acarretou uma série de particularidades

---

uma ilusão de progresso.

para o evento jornalístico. Além do telejornal se apresentar como um discurso ativo construído no tempo como mostrado acima, a transmissão ao vivo também criou o improviso, a narração não planejada por parte do repórter que, ainda que seja treinado para evitar ao máximo as redundâncias do discurso, não sai ileso de possíveis erros gramaticais, vícios de linguagem e outros problemas de natureza técnica como falhas no sinal da imagem, quedas de áudio, intempéries ou intromissões não programadas de entrevistados ou indivíduos próximos.

Na televisão ao vivo, como nas performances de vídeo em tempo real, tudo aquilo que era 'lixo' para produção imagética anterior se converte em elemento formador, impregnando o produto final de uma marca de incompletude e de improviso que constitui uma de suas características mais interessantes. (Machado, 1988 p.69)

Além disso, o espaço da transmissão ao vivo também tem como particularidade a presença de “tempos neutros”, onde a notícia ainda não aconteceu ou se espera que aconteça. É comum que nesses momentos os repórteres digam informações redundantes sobre o que está acontecendo, enquanto as câmeras vagueiam por um espaço sem ação (como, por exemplo, no intervalo de um jogo de futebol quando os times ainda estão descansando no vestiário e são mostradas imagens dos torcedores sentados, aguardando o reinício da partida). Dessa maneira, a televisão nunca terá a mesma condensação narrativa que observa-se em um filme cinematográfico:

O relato videográfico ou televisual, se realizado realmente em tempo real, não pode nunca manter a mesma coerência narrativa que se costuma identificar nos filmes, porque o material obtido está constantemente maculado por anotações dispensáveis, como quando uma câmera espera a chegada de uma personalidade no aeroporto e vagueia aleatoriamente pelos rostos na multidão ou pelos ambientes vizinhos apenas para preencher com imagem o tempo de espera. (Machado, 1988 p.70)

Observar uma matéria gravada e ver a apresentação de uma notícia ao vivo, seja na voz de um repórter, seja no comentário de um estúdio, traz diferenças fundamentais. No material gravado, muitas vezes pode-se ver somente 'os melhores momentos' de uma notícia, com a voz modulada e calculada de quem lê para atingir o melhor impacto possível. Já no ao vivo, há o espaço para o improviso. Muitas vezes a voz do repórter está marcada pela imprecisão e redundâncias na fala e as imagens não são as melhores possíveis, uma vez que o evento pode já ter acontecido ou mesmo não acontecer. Nesse caso, muitas vezes a TV apela para a recuperação de imagens que 'aconteceram há pouco' como forma ilustrativa. A TV também revela aqui muitas vezes a produção barateada ou a impossibilidade de produção de

determinadas notícias, que ficam apenas na voz do apresentador no estúdio ou do repórter na rua.



#### 4 O PROCESSO SOCIAL DA TELEVISÃO

As características da natureza do vídeo e da televisão ajudam a compreender de que maneira é construído o discurso jornalístico nesse meio. O objetivo do presente capítulo é elucidar e posicionar, por fim, a televisão enquanto apropriação social, analisando de que maneira o espectador recebe e confere significado dentro da comunidade específica na qual se encontra inserido.

Como Lotz (2007) conta, a televisão é bem mais que apenas uma máquina; ela é também o contexto social de seus usos. Ele podem ser verificado pelo local onde este meio se insere nos domicílios, quem o assiste, em quais momentos do dia e sob que circunstâncias. Em outras palavras, é preciso compreender que os usos que se faz da televisão dependem intimamente da cultura onde ela existe. E, em uma cultura que apresenta uma série de meios de comunicação, é normal que as categorizações e definições se tornem também diversas. "A televisão pode não estar morrendo, mas as mudanças em seu conteúdo e a maneira como e onde nós a assistimos criaram problematizações sobre o papel que ela desempenha dentro de uma cultura<sup>28</sup>" (Lotz 2007, p.30)

Wolton (1996) busca uma síntese entre a emissão da televisão e a recepção da imagem por parte do espectador. Se torna fundamental, em sua visão, quebrar a ideia clássica de que ela através de suas transmissões pode manipular os cidadãos de uma forma unilateral:

A televisão não manipula os cidadãos. Evidentemente os influencia, mas todas as pesquisas, ao longo de meio século, provam que o público sabe assistir às imagens que recebe. Não é jamais passivo. Nem neutro. O público filtra as imagens em função de seus valores, ideologias, lembranças, conhecimentos... (Wolton, 1996 p.6)

O autor coloca dois pontos essenciais pelos quais uma análise da televisão deve passar. Uma delas é a questão técnica, traduzida pelas possibilidades do meio e do universo do "aprimoramento"<sup>29</sup> da imagem. O outro seria o que denomina de laço social, traduzido pelo

28 Tradução do original feita pelo autor. "Television may not be dying, but changes in its content and how and where we view have complicated how we think about and understand its role in the culture".

29 Esse termo é péssimo para caracterizar a televisão porque, conforme o próprio Wolton descreve, planta nos discursos políticos sobre o meio uma visão tecnicista aparentemente neutra, na qual os técnicos pesquisadores desses aprimoramentos seriam responsáveis por uma inexorável evolução da televisão. Essa visão é compartilhada por autores como Dubois (2004) que alerta para esse discurso teleológico de evolução da imagem, conforme já exposto no capítulo 2 e Machado (1988) que diz que a tentativa da TV de se aproximar de um meio de alta definição de imagem – no caso o cinema – o distancia de suas características próprias. O resultado talvez seja, na visão dele que corrobora com McLuhan (1971), um meio híbrido entre cinema e televisão. "Com isso [uma melhor definição], eleva-se o nível de pregnância do sistema, a imagem se torna mais verossímil como reflexo especular e caímos de novo no círculo vicioso da figuração

aspecto comunicativo de dimensão social que a televisão promove entre os indivíduos. Segundo ele, a televisão generalista – aquela de caráter aberto, público ou privado, que transmite para um país ou região uma programação variada que tenta abarcar o maior número possível de indivíduos -, seria, antes de mais nada, um grande fator de integração e de demonstração da democracia.

O mais importante não é o que se vê, mas o fato de se falar sobre isso. A televisão é um objeto de conversação. Falar entre nós e depois falar fora de casa. Nisso é que ela é um laço social indispensável numa sociedade onde os indivíduos ficam frequentemente isolados e às vezes, solitários. (...) Todo mundo assiste televisão e fala sobre ela. (Wolton, 1996 p.16)

Uma das causas apontadas por Lotz (2007) para o sucesso da televisão em suas primeiras décadas de existência nos Estados Unidos - quando ela era composta por poucos canais que transmitiam programação para uma parcela significativa de lares - foi o fato dela servir de catalizadora e compartilhadora de opiniões e informações. Nesse cenário, a televisão é vista como uma espécie de esfera pública comum; funcionava como instituição cultural e, ao mesmo tempo, indústria cultural, além de prover um meio de discussão para aqueles que sintonizavam e compartilhavam determinado programa. Essa percepção, segundo a autora, fica cada vez menos notada à medida que os canais se tornam mais diversos e especializados em determinado tipo de programação. (Lotz, 2007 p.32-3)

Ainda assim, mesmo dentro da contemporaneidade que apresenta uma miríade de canais que contemplam os mais variados gostos, um teórico como Jenkins (2006) percebe, em uma análise bastante lúcida, a maneira como são criadas comunidades entre espectadores. Nesses espaços o compartilhamento e a discussão de temas comuns são presentes e até mesmo fortalecidos. O autor analisa o caso do programa *Survivor*, pioneiro no gênero de *reality show* e cuja trama leva um grupo de participantes para alguma região erma do globo para disputar um prêmio em dinheiro. Eles realizam uma série de provas de resistência físicas e psicológicas (corrida, maior tempo acordado, resolução de enigmas, privação de alimentos, etc.) e a cada semana um deles é eliminado. A equipe de produção do programa cria situações conflitantes entre os participantes a fim de invocar uma narrativa e manter os espectadores

---

renascentista. Assim, um avanço tecnológico pode significar apenas um retrocesso em direção ao cinema. De qualquer forma, como bem previu McLuhan, já não é mais televisão, embora possa ainda por algum tempo continuar a emprestar-lhe o nome. Talvez fosse mais correto falar de uma espécie de cinema eletrônico, algo que estaria, do ponto de vista da produção simbólica, a meio caminho entre cinema e televisão". (Machado, 1988 p.66).

atentos ao desenrolar da trama. O programa é gravado antes de qualquer exibição (como forma de controlar quaisquer problemas técnicos) e o trabalho dessas comunidades, que o autor intitula de *spoilers*<sup>30</sup>, é procurar saber, através do compartilhamento de informações de maneira não organizada, o maior número de informações a respeito do programa antes que ele vá ao ar. Nesse exemplo a televisão funciona integrada à internet, onde se dá o lugar de resposta e análise das suas emissões, criando um novo espaço negociado de debate sobre o meio televisivo (Jenkins, 2006 p.30)

Já Barker (1999) concorda com a ideia de que a televisão é um importante meio de conhecimento da realidade local, mas também vê nela uma importante ferramenta de conhecimento da realidade dos outros. Ela atua, segundo o autor, como uma das principais disseminadoras da construção das identidades culturais. (Barker, 1999 p. 7). Por outro lado, a questão é mais complexa que a própria televisão. Ele analisa a questão da integração nacional proporcionada pela televisão na África do Sul. Lá, um dos principais canais do país traz como slogan a frase *We are one* (somos um só) que, através de um simbolismo, procura fazer uma espécie de costura invisível entre etnias extremamente distintas em um país recortado pelas lutas de poder, classe e segregação racial. Ele alerta, todavia, que não é apenas a adoção de um mero slogan que realizaria esse trabalho de integração: em verdade, ele mais é sintoma da desintegração. A questão da identidade, seria assim, muito distinta da noção de nação; ela passaria por uma série de questões de gênero e raça, permeadas por profundas desigualdades. A televisão revela nesses casos a existência de um enorme abismo social entre os negros bem sucedidos que contam a história de seu sucesso em um programa sobre empreendedorismo na televisão e as mulheres de tribos africanas que eram obrigadas a andar quilômetros para encontrar água potável a fim de abastecerem seus lares. (Barker, 1999 p. 6).

A televisão como fator de recepção social passa por essas e muitas outras questões. Analisar como se dá essa suposta integração ajuda a entender de que maneira espectadores, de tão diversas realidades sociais, fazem parte de uma nação unida sob ideias e valores comuns e podem, em determinados casos como o de uma tragédia, colocarem-se como indivíduos pertencentes a uma nação.

---

30 Não existe uma tradução satisfatória para a palavra que, em seu sentido direto, significa “estragadores”.

#### 4.1 A TELEVISÃO COMO INTEGRADORA NACIONAL: CONFLITOS E HIBRIDIZAÇÕES GLOBALIZANTES

Uma das criações que a modernidade trouxe é o conceito de nação. A princípio não parece haver conflito no conceito de delimitação física e política de uma fronteira; tampouco há dificuldade em elencar características que pertençam a determinado povo como definidores da sua cultura. Essa construção “genética” que move a nação é algo que confere aos indivíduos um sentido de pertencimento:

Segue-se que a nação não é apenas uma entidade política mas algo que produz sentidos - um sistema de representação cultural. As pessoas não são apenas cidadãos legais de uma nação; elas participam da idéia de nação tal como representada em sua cultura nacional (Hall, 2006 p.49)

O conceito de nação albergou povos e culturas distintas que viviam em determinada região sob um mesmo teto ideológico, unificou-os em uma língua específica, delimitou fronteiras, centralizou um governo. Assim, a identificação que antes era destinada ao povo, à tribo ou a uma região passou a pertencer ao Estado-Nação. E essa narrativa nacional é contada, segundo Hall (2006), através:

1) De fatos históricos presentes nos livros, na cultura oral, nas representações veiculadas nos meios de comunicação. Essas histórias sugerem imagens que vivem com esses indivíduos e confere a eles uma identificação desde a mais tenra idade (por exemplo, no caso do Brasil, a terra pacífica, o grito do Ipiranga, a história da independência frustrada nas mãos do Tiradentes, o descobrimento do Brasil). É a narrativa que define o "ser brasileiro", o “ser argentino”, o “ser francês”, etc;

2) Da ênfase nas origens, na tradição, no passado glorioso que originou aquela nação. São valores que passam uma noção de imutabilidade e persistência;

3) Da invenção da tradição através da repetição de certos rituais que não precisam necessariamente evocar um passado remoto. Por exemplo, no caso do Brasil, a tradição do futebol, que surgiu como construção nacional nos anos 70 em grande parte por causa da publicidade do governo ditatorial e foi incorporada aos hábitos e ao modo de pensar da nação

como algo pertencente à predestinação natural do povo;

4) Da criação de um mito fundacional, da narrativa das raízes que unificam aquele povo.

Dadas essas circunstâncias, é possível inferir que:

O discurso da cultura nacional não é, assim tão moderno como aparenta ser. Ele constrói identidades que são colocadas, de modo ambíguo, entre o passado e o futuro. Ele se equilibra entre a tentação de voltar a glórias passadas e o impulso por alcançar ainda mais a direção à modernidade. (Hall, 2006 p.56)

Esse movimento pendular entre resgatar o passado glorioso de uma nação e avançar em frente no contemporâneo caracteriza o *sentimento nacional*. Martín-Barbero (2009) demonstra os fatores que levaram à construção dos Estados-Nação na América Latina, a partir de 1920. É um longo processo descompassado; atravessado por desigualdades e conflitos, construído a partir da recontação e renovação, sobre outras bases, de mitos fundadores – como os desejos de liberdade do domínio Europeu sobre o continente, provindos de episódios históricos do passado colonial – somado ao interesse das classes burguesas em criar um mercado consumidor local a partir da ideia da modernização e industrialização segundo moldes e lógicas européias:

Desejava-se ser uma Nação a fim de obter-se uma identidade, mas tal obtenção implicava sua tradução para o discurso modernizador dos países hegemônicos, porque só nos termos desse discurso o esforço e os êxitos eram avaliáveis e validados como tais (Barbero, 2009 p.222)

O processo passa também pelo desejo da centralidade, de onde se origina o conceito de Estado, instância que regularia as relações das demais regiões do país com um poder localizado, erigido sobre ideais de legitimidade e de uniformidade das decisões políticas. Mas esse processo de modernização tem o seu preço: na afluência das populações para a cidade, são criados diversos problemas sociais, econômicos e políticos. Por outro lado, a vinda dessas populações também cria uma hibridização de culturas – regionais e internacionais, se levarmos em conta o afluxo de imigrantes europeus para vários países latino-americanos durante o período. Essa soma de populações diferentes que, de tal forma se confundem, passam a ser denominadas pelo poder político e econômico como *massas*. Segundo Barbero

(2009), a denominação traz consigo o peso de uma desvalorização. De um lado a direita teme as massas por ver nelas a possibilidade da dissolução de estruturas tradicionais segundo as quais legitimava seu poder e por outro a esquerda “vê nas massas um peso morto, um proletário sem consciência de classe nem vocação de luta, e no massivo um fato cultural que não se esquadra em seu esquema, que desafia e incomoda sua razão ilustrada”. (idem, p.228) Ao mesmo passo, é o desejo maior dessas pessoas gozarem da ampla gama de serviços e benfeitorias proporcionada pela cidade moderna, mas é nesse desejo que se esconde uma grande contradição: as massas “não podiam reivindicar seu direito a esses bens sem massificar tudo” (idem, p.226). São as tensões e distensões criadas por esse processo que, segundo Barbero, passa por três planos:

No descompasso entre Estado e Nação – alguns Estados só se convertem em nações muito depois, e algumas nações tardarão a se consolidar como Estados -, no modo desviado com que as classes populares se incorporam ao sistema político e ao processo de formação dos Estados nacionais – mais como fruto de uma crise geral do sistema que as confronta como o Estado do que pelo desenvolvimento autônomo de suas organizações – e no papel político e não só ideológico que os meios de comunicação desempenham na nacionalização das massas populares (idem, p.218)

Quem vê nas massas a possibilidade de ascender ao poder são os governos populistas, que a partir da década de 30 são legitimados na maior parte do continente. O sucesso do controle desse tipo de governo só é possível através da implantação de uma rede de meios de comunicação eficazes, que ajudam no processo de integração nacional. Nesse sentido, o cinema e o rádio funcionam muito bem; um deles ajuda a contar e erigir os ideais e os valores da nação pela exploração de esteriótipos heróicos através da imagem e o outro trabalha no transporte de discursos, notícias e também narrativas radiofônicas. A partir dos anos 50, pela sua característica de unir som à imagem, a televisão contribui também nesse processo.

Bergamo (2010), situa os anos 60 como marco das características que levaram à apropriação da televisão pelo público no Brasil. Segundo ele, é nesse período que o meio passa a contar com uma grade de programação mais elaborada, diferente da década anterior quando os programas muitas vezes eram irregulares e feitos com base no improviso. A década é marcada por uma ruptura das influências narrativas vindas do rádio como, por exemplo, a dramaturgia que passa a ser pensada em função da imagem e, principalmente, da busca de uma identidade junto ao público. Também é definido o lugar por primazia da televisão, que é

o ambiente do lar. As publicidades da época já demonstravam a televisão como aquela que irá unir o cinema e o rádio dentro da sala das pessoas, trazendo diversão e informação para toda a família (Bergamo, 2010 p. 63).

Através de experimentalismos, se começa a pensar quem seria o público “principal” da televisão. Para isso, as emissoras avaliam o que pensam as audiências e o processo leva a crer que é a classe média, detentora de poder monetário para adquirir um televisor, que seria o público da televisão por primazia. Tal suposição cria uma ruptura no meio:

[havia] um primeiro período, quando a criação não era orientada segundo moldes rígidos, e um segundo período, este claramente dependente desses moldes rígidos para a produção. Indica também que aquela ideia de que a família era o público por excelência da televisão, com isso originando uma grade de programação ajustada à rotina de uma casa, passou a representar uma evidente limitação para a criação, uma vez que cobra dela uma adequação a essa rotina. (idem, p. 67)

Além da telenovela, também o jornal informativo passa por uma adequação ao meio: basta lembrar que o Jornal Nacional teve a sua estréia em primeiro de setembro de 1969. O programa já se encaixava em uma grade de programação que intercalava as telenovelas ditas mais “leves” com outras de teor “mais adulto”, segundo os termos do pesquisador. A própria ideia desse telejornal trazia também, desde o início, a expectativa de servir como um grande catalisador dos olhares dos telespectadores do país. Ele fazia parte do grande projeto da TV Globo – refletida nos ideais nacionais do governo ditatorial – de integração nacional. A partir dos anos 70 a emissora passa a se afiliar a emissoras espalhadas pelo Brasil e em 1975, quando o número de aparelhos no país atingiu a marca de 10,5 milhões, 97% deles já se situava dentro da área de cobertura da emissora. (Ribeiro e Sacramento, 2010 p. 116).

O ponto primordial na história da televisão brasileira é a noção diversificada e, ao mesmo tempo completamente desigual, de “povo”. Segundo demonstra Bergamo (2010), os profissionais de televisão, uma vez libertados das amarradas do rádio, começaram a investir esforços na tentativa de fabricarem narrativas voltadas à realidade brasileira da mesma maneira como esse tipo de programa era produzido no rádio e no contato que esses profissionais – escritores, atores, jornalistas – tinham com seus ouvintes.

Algumas tentativas quase folclóricas são efetuadas, como relata o escritor e cineasta Walter George Durst que trazia figuras “pitorescas e populares” de São Paulo para o estúdio e as entrevistava como maneira de construir personagens realistas que representassem a cidade nos teleteatros que iam ao ar semanalmente na TV Excelsior. (Bergamo, 2010 p.72). Essas

atitudes de aproximação e definição do “popular” feitas pela equipe de produção da TV naquele período demonstram que havia uma vontade de retratar a população brasileira dentro da televisão – e isso sem dúvida trouxe audiência para o meio. Mas, ao mesmo tempo, essas construções eram realizadas mais como uma forma de suposição de um público médio do que como um trabalho de imersão e interpretação do Brasil como país atravessado por problemas sociais, pelo choque da migração do campo para a cidade e pelas políticas não democráticas que já exerciam poder na sociedade. Nesse sentido, as narrativas de movimentos como o Cinema Novo ou o Cinema da Boca do Lixo, representam uma ruptura radical com a televisão<sup>31</sup>. Segundo o autor, as pesquisas de audiência revelavam apenas o número de televisores ligados e indicavam a viabilidade comercial do meio. Mas elas nunca poderiam dizer algo a mais sobre as pessoas que se sentavam defronte às telas em suas casas:

O ponto que acredito ser o mais relevante é que o crescimento do número de televisores não significou uma ligação maior entre artistas e público, ou entre artistas e o conjunto da sociedade. Isso porque a dimensão expressa pela audiência não abriga nenhum, ou quase nenhum, conhecimento sobre o conjunto da sociedade. Portanto, sobre a própria dimensão social da televisão. (idem, p.76)

Charadeau (2012) avalia o erro comum perpetrado pelos meios de comunicação no que diz respeito às condições da recepção. Segundo ele, a recepção se divide em duas noções distintas: a do espectador dito ideal, que é aquele trabalhado enquanto alvo das políticas econômicas da empresa de comunicação e aquele que é o espectador real, que interpreta a informação difundida de maneira própria segundo uma série de variáveis quase incontáveis que dependem da sua formação e posição social. Para o autor, essas duas percepções são diferentes e não complementares pois, afinal de contas, o espectador alvo não passa de uma simulação feita pela mídia para tentar domar e compreender, muitas vezes em vão, a recepção das mensagens.

Diante dessas ideias, pode-se inferir que o dito fator de integração nacional criado pela televisão tem duas faces: ao mesmo tempo que colocou seus espectadores sob um mesmo teto comunicativo, reunindo regiões do país que até então não possuíam uma conexão de informações e visualidades da nação brasileira, por outro também ajudou a construir uma imagem do povo que não estava ligado necessariamente a suas percepções e realidades localizadas. Antes o que se fez foi construir uma identidade baseada em esteriótipos e

---

31 Alguns profissionais de televisão chegam inclusive a dizer que o modelo de imagem seguido na televisão era o do cinema, mas não o brasileiro e o modelo norte-americano. (Bergamo, 2010 p. 72)



suposições do que seria o “ser brasileiro”. Esse fenômeno se revela na televisão até os dias de hoje:

...encante-nos ou nos dê asco, a televisão constitui hoje, simultaneamente, o mais sofisticado dispositivo de moldagem e deformação do cotidiano e dos gostos populares e uma das mediações históricas mais expressivas de matrizes narrativas, gestuais e cenográficas do mundo cultural popular, entendido não como as tradições específicas de um povo, mas a hibridação de certas formas de enunciação, de certos saberes narrativos, de certos gêneros novelescos e dramáticos do Ocidente com as matrizes culturais de nossos países. (Martín-Barbero e Rey, 2001 p.26)

Ao mesmo passo, Barbero (2009) coloca o período dos anos 60 como uma nova etapa na construção do conceito de massivo na América Latina. Quando o populismo no plano político alcança um esgotamento de propostas, que só poderiam ser realizadas com profundas mudanças na sociedade, o discurso do desenvolvimento nacional vem substituir o estímulo ao consumo e as soluções de caráter tecnológico. A mudança de foco se reflete nos meios de comunicação que passam a ser visados como produtos econômicos, passíveis de exploração monetária pelo fato de reunirem um grande número de indivíduos sob suas emissões. Coincidentemente é nesse mesmo período que acontece na Europa a desestatização dos canais em diversos países do continente. Aos poucos, os canais de televisão, que estiveram durante muito tempo sob a tutela do estado, passam a receber cada vez mais investimentos de capital privado, conforme exposto por Wolton (1996).

A partir dos anos 80 a crise global do capitalismo coloca a questão da nação sob outra perspectiva: a da transnacionalização. Nesse novo cenário, caracterizado pela implantação de novas tecnologias de informação – os satélites, TV a cabo, a internet -, os mesmos problemas de representação se repetem, só que somados às novas percepções de um tempo plural, atravessado pela inserção e mistura de novas culturas. A transposição e o choque de valores que antes se dava em plano nacional com a migração do campo para a cidade, agora se dá em planos interacionais com fluxos mais longos, representados pela presença de imigrantes e emigrantes, produtos de outras nacionalidades e trocas informacionais quase instantâneas. Para Martín-Barbero, dentro desse aparente nivelamento e padronização, há algo que resiste à hibridização, tanto no sentido da busca por uma “origem” perdida quanto no impacto daquilo que é tido como atrasado em contraponto ao que é novo (Martín-Barbero, 2009 p.257).

O resultado é uma globalização de geometria não uniforme, conforme observado por Hall (2006). O autor diz que, apesar das trocas entre os países estarem mais rápidas e

consistentes, é preciso lembrar que o processo do capital global é na verdade, um fenômeno do Ocidente e mesmo a invasão das periferias mais remotas se dá de maneira desigual. O fenômeno da globalização pode parecer recente mas na visão de Canclini (2006), nessa busca pela suposta origem perdida e não hibridizada, não existe cultura intocada e pura; mesmo antes do fenômeno global elas já se encontravam em processos de trocas de referenciais com outras culturas vizinhas, por questões políticas e econômicas. Mas, a diferença é que dentro desse cenário novo, as relações de poder se tornam outras:

A sociedade, antes concebida em termos de estratos e níveis, ou distinguindo-se segundo identidades étnicas ou nacionais, agora é pensada pela metáfora da rede. Os incluídos são os que estão conectados; os outros são os excluídos, os que vêm rompidos seus vínculos ao ficar sem trabalho, sem casa, sem conexão. Estar marginalizado é estar desconectado (Canclini, 2006 p. 92)

Dessa maneira, uma das razões pela os indivíduos compartilham informações nesse cenário – mesmo que seja por causa de um programa de televisão em que o desafio é saber quem é o campeão da disputa do *Survivor*, por exemplo – é o desejo de estar conectado, de se incluir nesse cenário. Proposta semelhante pode ser vista nos inúmeros sites brasileiros, que incitam as pessoas a enviarem vídeos para mostrar seus carros<sup>32</sup>, contar com a participação das pessoas em fatos relevantes do jornalismo local e regional (imagem 8) ou ainda como oportunidade de revelar novos talentos musicais<sup>33</sup>. Além da questão do reconhecimento, a televisão se apropria desse cenário de conexão para se aproximar de seus públicos e alcançar maiores audiências – o que pode significar, no caso das televisões e dos portais de informação, maiores receitas publicitárias.

---

32 Sítio da Internet. Disponível em: <[http://www.supermaquinas.com/conteudos/envie\\_seu\\_video](http://www.supermaquinas.com/conteudos/envie_seu_video)>. Acesso em 25/09/2014.

33 Sistema Brasileiro de Televisão. Sítio da Internet Disponível em: <<http://www.sbt.com.br/inscricoes/cantandonosbt/>>. Acesso em 25/09/2014.

**Figura 10 – Sessão “Vc repórter”, presente no portal de informações Terra**  
**Fonte: disponível em: Portal de Informações Terra. Sítio da Internet. Disponível em:**  
**<vcreporter.terra.com.br>. Acesso em 25/09/2014.**

Ao mesmo passo, o que é desagregado também ganha o seu valor na comunidade. Canclini (2006) faz uma ponderação a respeito da maneira como a cultura oral consegue ser transmitida e preservada dentro de certas emissões televisivas, ou ainda a forma como os indígenas conseguem utilizar programas de computador para manterem vivas as suas tradições. Segundo o autor, esses processos “mostram a complexa interação, às vezes cooperativa, às vezes conflitua, que encontramos hoje entre formas de conhecimento antigas e modernas, tradicionais e científicas” (idem, p.228).

Dentro desse conflito entre o que se conecta, reconecta e se desconecta na realidade dos indivíduos, pode-se pensar não somente nesses que tem o acesso à informação negado mas também em outros que o tem em excesso. O advento das televisões ditas temáticas – para utilizar um termo adotado por Wolton (1996) -, cria distensões na forma de perceber identidades diferentes. O fato do usuário poder ver somente o que lhe interessa – ao nível de especialização enorme – cria uma negação do outro. Essa é a crítica principal de Barbero e

Wolton. Enquanto um vê a questão como um enclausuramento e uma maneira de não “enfrentar de maneira alguma a interpelação cultural dos outros” (Martín-Barbero, 2004 p.205), o outro a vê como uma antítese da televisão geralista, que se antes era tida por muitos como um espelho da pluralidade da sociedade, hoje está mais para “um espelho quebrado” (Wolton, 1996 p. 107).

Apesar dessas distensões, ainda é possível encontrar nas mídias espaços de participação popular. A seguir serão tratados alguns conceitos do movimento do jornalismo-cidadão – cuja discussão possui um significado bastante profundo em sua essência – que aqui funcionam como maneira de melhor compreender o posicionamento das imagens de testemunho dentro das amostras analisadas.

#### 4.2 AS FACES DO JORNALISMO CIDADÃO

O termo “jornalismo-cidadão” - ou jornalismo cívico - se tornou popular na última década do século XX. É uma espécie de conceito “guarda-chuvas” para muitas manifestações. Em teoria, conforme explica Kelly (2009), ele pode ser definido como o trabalho jornalístico feito por não-jornalistas (ou por aqueles que não trabalham profissionalmente em uma mídia). Essas pessoas testemunham, reportam, capturam, escrevem e disseminam informações (Kelly, 2009 p.1). Dessa maneira, as informações não são mais produzidas exclusivamente por poucos produtores credenciados para o acesso de muitos leitores - na concepção mais massiva desse termo - e sim por outras pessoas que não fazem parte da equipe do jornal ou televisão.

Além de “jornalismo-cidadão”, outra terminologia dentre muitas outras utilizada para descrever esse tipo de colaboração é o “conteúdo gerado por usuário”. Se for empreendida uma análise do termo, é possível demonstrar o quanto o papel de quem produz a notícia mudou no mundo contemporâneo. Nas décadas anteriores o que definia usuário - ou, melhor dizendo, leitores, telespectadores - era o fato de se estar no final da cadeia produtiva das notícias, ser um mero consumidor. Hoje em dia, muitos desses usuários se colocam com um papel ativo nessa produção, participando dela seja com suas opiniões a respeito do que vêem, seja produzindo conteúdo para essa mídia.

Gilmour (2004) coloca essa discussão dentro de um cenário de mudanças percebidas nas grandes empresas de comunicação. Durante todo o século XX, os conglomerados de

informação trataram os que consumiam as suas notícias como simples leitores de conteúdo. Alguém que porventura viesse a escrever uma carta comentando ou pedindo mais detalhes sobre uma notícia poderia no máximo ver alguns trechos da sua mensagem publicados em edições posteriores do jornal. Afinal de contas, quem detinha o monopólio da informação e discernia o que tinha valor enquanto notícia eram os jornalistas. Nos dias de hoje, na visão do autor, os consumidores de notícias atuam como em um fórum ou seminário, onde podem se expressar. Isso implica que tanto jornalistas quanto usuários gradativamente mudam suas atitudes de produção e interpretação das notícias (Gilmour, 2004 p. XIII).

Segundo Kelly (2006), essa participação dos cidadãos no jornalismo se tornou possível principalmente por causa do barateamento das tecnologias de imagem e texto (câmeras portáteis, aparelhos celulares, gravadores de voz), e também pelo aprimoramento da internet, que aumentou a possibilidade de tráfego de informações e vídeos através de sua banda larga. (Kelly, 2009 p.6) É preciso compreender que antes esse compartilhamento era possível - basta ver casos como o do massacre na Praça da Paz Celestial, em 1989 que só chegaram ao mundo por causa das câmeras dos turistas que visitavam a China na época<sup>34</sup> -, mas as possibilidades e o acesso à essas tecnologias ainda não eram tão comuns.

Esse novo cenário da comunicação traz a possibilidade de intercâmbio maior entre leitores e espectadores de programas e temas comuns à sociedade. Eles podem debater entre si o que vêem - e escolher em qual versão da história acreditar. E essa interação não acontece somente entre leitores: os canais de comunicação com os jornalistas e produtores de conteúdo em geral também se multiplicou; nos dias de hoje todos os principais jornais impressos brasileiros e mundiais possuem sites na internet onde é possível entrar em contato com os jornalistas via e-mail, ou mensagens em tempo real (Imagem 9)

---

34 Blainey, 2008 p. 277



**Figura 11 - Redação Sportv em uma rede social: apenas um entre muitos exemplos possíveis da relação entre telespectador e a televisão mediada pela internet.**

**Fonte: Twitter do Sportv. Sítio da Internet. Disponível em: <[twitter.com/Redacao\\_Sportv](https://twitter.com/Redacao_Sportv)>. Acesso em 25/09/2014.**

A prova de que esse tipo de colaboração é possível está na cobertura de grandes eventos, sejam desastres, sejam temas de comoção popular. Kelly (2006) conta relatos como os do Tsunami que devastou a Indonésia e as Filipinas em 2004. Segundo ele, nenhuma equipe de jornalismo mundial estava preparada para cobrir um evento tão inesperado. Dessa maneira, as melhores imagens veiculadas em canais por todo o mundo durante alguns dias foram as fotos e vídeos feitos por turistas de seus telefones celulares e câmeras digitais e, se algum canal de informação não mostrasse essas imagens, com certeza estaria por fora dessa história (idem, p.14). No Brasil, a cobertura das manifestações populares que pediam, entre outras reivindicações, uma reforma na política nacional, contaram com informações vindas de usuários, que relatavam abusos policiais, depredações a patrimônios públicos e opiniões

acerca do andamento dos eventos<sup>35</sup>. Os protestos deram relevância a movimentos culturais independentes como a Mídia Ninja<sup>36</sup>, uma comunidade de pessoas que registra e debate acontecimentos que, na visão dessas pessoas, não são tratados com o destaque merecido por parte da mídia em geral. Regionalmente falando, um acontecimento aparentemente inocente como a queda de neve em Curitiba, em julho de 2013, fez com que houvesse a postagem de inúmeros vídeos feitos por usuários para os sites de informação locais e nacionais, além de inúmeras participações de conteúdos semelhantes nos telejornais.<sup>37</sup> Tais imagens podem ser tratadas como “imagens de testemunho” já que tem o poder de contar a visão de um indivíduo frente a um acontecimento de relevância para a comunidade regional, nacional ou internacional.

Outro ponto importante a respeito do jornalismo-cidadão é o fato de que ele pode ocupar diversos lugares diferentes sem perder sua essência: pode tanto estar em um telejornal de abrangência nacional quanto em um blog particular que mesmo assim continua sendo uma colaboração de uma pessoa no debate público de determinada questão. Nesse caso, não importa onde ele está presente, mas sim o que informa (idem, p.18). Mesmo assim, o pesquisador elenca algumas razões pelas quais os usuários contribuem com as informações: para ganhar exposição e notoriedade, por ativismo político ou social, para contribuir com um senso geral de comunidade ou simplesmente pelo prazer de colocar informações criadas pessoalmente em um nível de compartilhamento maior (idem, p.25). Segundo Gilmour (2004), esse movimento de produção imagética tem suas vantagens uma vez que os usuários são muitos e os jornalistas, poucos. Porém, na sua visão, o papel da imprensa na triagem e na organização dessas informações continuará sendo importante para a interpretação dos eventos (GILMOUR, 2004 p.111).

Uma questão importante a ser verificada é em que graus esse movimento de seleção e interpretação das imagens dessa natureza por parte dos jornalistas acaba distorcendo seu uso na programação televisiva. Se por um lado existe a vantagem de poder ilustrar os fatos com uma profusão de imagens sobre determinado assunto, por outro a apropriação desse tipo de imagem dentro da narrativa jornalística pode ter efeitos contrários. Nesse sentido, uma análise mais apurada a respeito desses usos revela de que maneira eles estão presentes na narrativa

---

35 “Vídeo mostra policiais agredindo jornalista em manifestação em São Paulo”, matéria disponível em: <http://ultimosegundo.ig.com.br/brasil/sp/2013-06-12/video-mostra-policiais-agredindo-jornalista-em-manifestacao-em-sao-paulo.html>

36 Sigla que denomina o grupo, cujo significado é “Narrativas Independentes, Jornalismo e Ação”.

37 “Veja Vídeos da Neve em Curitiba e região”, matéria disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/vidaecidadania/conteudo.phtml?id=1393202>. Acesso em 23/12/2013

jornalística da televisão. O próximo capítulo apresenta algumas bases para essa discussão e providencia ferramentas para a análise de material jornalístico referente ao caso da tragédia em Santa Maria, escolhido para exemplificar os usos das imagens de testemunho.



## 5 MÉTODOS DE ANÁLISE

Uma vez discutidos e pesquisados as características da televisão enquanto meio técnico e a sua apropriação social, relevância e participação contemporânea na construção da imagem transmitida por parte do telespectador, é preciso discernir categorias sólidas para análise desse conteúdo. Nesse sentido, o presente capítulo busca elencar algumas dessas características comuns que podem ser observadas e aplicadas no estudo de um caso modelo, a saber o acontecimento do incêndio da boate em Santa Maria, no Rio Grande do Sul, objeto do próximo capítulo. Para tanto, faz-se uso de categorias do campo da semiótica e também das intencionalidades do discurso.

Segundo Joly (2007), a expressão imagem se encontra banalizada na contemporaneidade. Desde seus usos e referências mais diretas nos meios de comunicação até quando empresta significado à imagens mentais e figuras de linguagem da fala e escrita - as metonímias, por exemplo - a imagem, seus usos e estudos se alastram por campos do conhecimento e da produção intelectual, industrial e artística.

Falar sobre a imagem - e empreender o esforço acadêmico de analisá-la - é um risco tremendo. O cuidado não deriva só do fato de se estar falando de um dos formatos televisivos mais banalizados dentro da tela da televisão - a imagem de natureza jornalística - mas também porque o meio é, conforme já demonstrado, um mais disseminados dentro da sociedade.

Apesar da onipresença da televisão, Joly (2007) alerta sobre o perigo do imediatismo de se admití-la como o principal tipo de imagem presente na contemporaneidade. Em sua visão, confundir o fluxo televisivo (característica do meio) com os conteúdos que por ali trafegam (a publicidade, a ficção, a informação jornalística), encerra um erro de análise inicial:

Considerada como um instrumento de promoção e antes de mais de promoção de si mesma, a televisão tem tendência para alargar a fatura publicitária a territórios laterais, tais como a informação e a ficção. Sem dúvida que existirão outras causas para esta standardização dos gêneros televisivos: o contágio do fluxo televisivo pode passar por outros processos tais como a espetacularização ou a ficcionalização. (JOLY 2007, p.15)

O perigo da associação da imagem com a mídia está no esquecimento de outros sentidos mais profundos como a forma de representação básica no quotidiano (ilustrações em revistas, muros, cartazes, nossa capacidade de esboçar um desenho em uma folha de papel).

Historicamente falando, a imagem antecede a própria escrita, a partir de uma série de convenções que atravessaram séculos de adaptação das representações icônicas<sup>38</sup>. Não custa observar que, entre uma imagem e um sinal (seja uma convenção dada por uma letra ou um símbolo utilizado por algum grupo ou marca), tem-se uma distância muito pequena processada através de um pensamento de interpretação. Como exemplo, pode-se verificar a capacidade do ser humano em alternar a leitura dos signos alfabéticos (a letra “o”) para a interpretação numérica (o número “0”), dependendo do contexto ao qual ocorre a comunicação. (Gombrich, 2007).

A imagem tem um poder múltiplo de interpretação. Ela pode remeter à ideia de ilusão, conforme a mais antiga definição da palavra dada por Platão no mito da caverna, tendo o sentido especular das sombras projetadas na parede. Ela também pode ser fascinação, representação de algo sagrado ou profano. Pode ser catarse ou denúncia, dada pela representação de um momento artístico na história. Pode ser o rosto em *close-up* que expressa a complexidade da alma humana estampada vinte e quatro vezes por segundo na tela do cinema. E a imagem pode ser também a que se vê na televisão, mediatizada e num fluxo contínuo a partir do apertado de um botão. Joly (2007), alerta dessa maneira que se aborde a imagem em seu sentido complexo.

Tendo isso em mente, a próxima sessão discute algumas dessas faces do signo, vistas pela teoria semiótica<sup>39</sup>.

## 5.1 A TEORIA SEMIÓTICA PARA A ANÁLISE DA IMAGEM

Esta aparente onipresença da imagem midiática descrita por Joly deriva de um pensamento necessário dentro da semiótica – a de que o próprio signo é, em si, preponderante nos processos cognitivos. “Onde houver vida, haverá signos”, anuncia Santaella (1995). A pesquisadora dedicou boa parte de sua vida a analisar e se aprofundar na teoria semiótica de Charles Peirce. O pesquisador deixou uma série de escritos e apontamentos a respeito dessa ciência da qual se ocupou de estabelecer as bases – que dizem respeito à análise da relação do signo com seu objeto e interpretante. A noção de semiose – que aparece inclusive no título

38 Conforme já demonstrado nos trabalhos de Haveloc (1996) debatidos no capítulo 1.

39 A metodologia desse trabalho define a utilização do campo da semiótica em detrimento à semiologia para o desenvolvimento da análise da imagem. Isso acontece por se entender que a tríade Peirciana – não somente no tocante à relação entre signo e objeto dinâmico (ícone, índice e símbolo) mas também nas relações de primariedade, secundariedade e terciridade e às relações entre signo, objeto e seu interpretante - criaram um campo estável de possibilidades de análise da imagem.

deste trabalho – precisa ser aferida a partir desses referenciais por servir de ferramenta de análise das imagens propostas.

Ao afirmar que a existência pressupõe a interação com um mundo sógnico, Santaella chama a atenção para o fato de que as relações propostas por Pierce fazem parte do processo – feita de maneira inconsciente de seu processo na maior parte das vezes – de ler e interpretar os estímulos percebidos não só na realidade mas também em processos não totalmente discerníveis que povoam a mente humana. Para a pesquisadora, a grande contribuição da semiótica não é fechar as interpretações na suposição ou na catalogação exaustiva e fechada em categorias; antes o poder da semiótica se baseia na noção de fenômeno como qualquer estímulo que possa ser visto, sentido ou observado e o fato de posicionar esse pensamento dentro de uma moldura extremamente aberta. (Idem, p.16)

Pierce (1987<sup>40</sup> apud SANTAELLA, 1995 p. 23) elabora uma das várias definições de signo que estabeleceu durante a sua vida. Nela, é possível perceber a relação básica da tríade Signo, Objeto e Interpretante:

Defino um signo como qualquer coisa que, de um lado, é assim determinada por um Objeto e, de outro, assim determina uma ideia na mente de uma pessoa, esta última determinação, que denomino o Interpretante do signo, é, desse modo, mediatamente determinada por aquele Objeto. Um signo, assim, tem uma relação triádica com seu Objeto e com seu Interpretante.

É preciso perceber que a tríade proposta por Pierce não opera em um sentido estático e linear – ela antes se comporta como um jogo dinâmico de análise em que signo, objeto e interpretante são colocados *em relação* entre um e outro dentro de um processo lógico. O ponto principal é que, sendo signo tudo aquilo que existe dentro da realidade (e inclusive fora dela, em um campo abstrato), também o próprio objeto e interpretante também podem ser tomados, sob determinadas perspectivas, como signos.

O que está sendo definida não é simplesmente a palavra signo ou objeto ou interpretante, mas a relação de representação como forma ordenada de um processo lógico. Tanto é assim que, numa relação triádica genuína, não só o signo, mas também o objeto, assim como o interpretante são todos de natureza sógnica. Ou seja, todos os três correlatos são signos, sendo que aquilo que os diferencia é o papel lógico desempenhado por todos eles, na ordem de uma relação de três lugares. (SANTAELLA 1995, p.29)

Dentro da semiótica Peirceana, a tríade só consegue se realizar concretamente

---

40 PEIRCE, C. S. *Semiótica* Semiótica e Filosofia Filosofia. São Paulo: Cultrix, Cultrix, 1987

quando o signo interpretado tem a capacidade de gerar outros signos também interpretáveis em uma geração infinita ou, como define Santaella, a da autogeração. Dessa maneira, torna-se necessidade do signo desenvolver-se em outro quando do ato interpretativo realizado através da representação (idem, p. 44). O que este processo de geração torna claro é o caráter de dinamismo dessa relação, próprio de universos como a produção acadêmica, literária ou jornalística<sup>41</sup>.

Esse caráter de signo que se realiza apenas em algum sentido de sua plenitude não quer dizer que não deva ou possa ser analisado. Como o próprio Peirce (1931-1958<sup>42</sup> apud PIMENTA 2002, p. 3) e Santaella (1995) ao analisar o signo genuíno de Peirce definem:

O mundo dos fatos contém somente aquilo que *é*, e não tudo aquilo que é possível de qualquer descrição. Daí, ele não pode conter uma tríade genuína. Mas, embora não possa conter a tríade genuína, o mundo dos fatos pode ser governado por tríades genuínas. A semiose genuína é um limite ideal. No plano do real, só ocorrem misturas. Outros tipos de signos, além dos símbolos, intervêm e são necessários à condução do pensamento e das linguagens. A mistura *signica* é parte integrante do pensamento e de todas as manifestações de linguagem<sup>7</sup>. (Santaella 1995, p.118-9)

Das ideias expostas acima, é possível chegar a duas conclusões distintas: a primeira diz respeito à própria natureza dos signos, que muitas vezes são processos que revelam a sua leitura *durante* o ato de interpretação e não necessariamente como um esquema prévio já estabelecido – como aconteceria no caso do signo genuíno. Esses tipos de signos são suficientes para se ter uma leitura da realidade, ainda que incompleta e multifacetada e, portanto, se tornam válidos de serem analisados – justamente pelo fato de que, como esclarece Peirce, ajudam a compreender o funcionamento de outros signos de terceira ordem que regem regras e convenções gerais dentro da sociedade. Em segundo lugar, o estudo dessa proliferação dos signos e a dificuldade de análise não devem ser vistas como algo desnorteador e sim como consequência da própria semiose, geradora de novos signos a cada processo interpretativo.

A partir dessa premissa, este trabalho se preocupa em categorizar os vídeos sob três diferentes perspectivas, baseadas nos conceitos de Peirce discutidos por Lucia Santaella e que dizem respeito à própria natureza do signo. Esses três aspectos são apresentados a seguir: são os quali-signos (que geram um modo de análise qualitativo), os sin-signos (que geram um

41 Dessa maneira, é possível pensar nas múltiplas interpretações que uma notícia jornalística pode ter – levando-se em conta o caráter de interpretação múltipla dada tanto pelo público quanto pelos produtores de informação.

42 PEIRCE, Charles Sanders (1931-1958). *Collected Papers*. 8 vols. Cambridge: Harvard University Press.

modo de análise existencial) e os legi-signos (que geram um modo de análise genérico). É importante notar que a operacionalização desses signos adquire diferentes notações dependendo do aspecto pelo qual se empreende a análise. Para tanto, se fará uso dessa discussão e também da adoção dos termos de análise descritos acima criados por Santaella (2004) quando da análise de materiais audiovisuais de um universo específico<sup>43</sup>.

### 5.1.1 – QUALI-SIGNO

O aspecto quali-sígnico diz respeito às qualidades intrínsecas de um signo que só podem ser apreendidas em uma relação primária com ele. Essas qualidades ou formas de apreensão são aspecto fundamental para a existência de um signo, de tal sorte que são maneiras de se apreendê-lo, partindo de suas qualidades intrínsecas. Mas onde estão essas qualidades na imagem audiovisual? Santaella (2004), responde:

o aspecto do quali-signo está na qualidade das tomadas, dos enquadramentos, dos pontos de vista, dos movimentos de câmera, no tom do discurso que acompanha a imagem, na qualidade da voz etc. Enfim, nos aspectos relativos à mera aparência dos vídeos, no modo como aparecem, nas suas cores, seus movimentos, na duração das cenas, nos cortes, nos contrastes das imagens. Esse aspecto puramente qualitativo de um signo e, no nosso caso, dos vídeos, é sempre apreendido pelo espectador. Entretanto na maior parte das vezes, não é apreendido conscientemente, mas de maneira imperceptível.”. (Santaella 2004, p.118)

Revelar essa imperceptibilidade da imagem apreendida em um processo em boa parte inconsciente é a razão para que se tenha eleito para a análise desse trabalho, o aspecto quali-sígnico da imagem pois é justamente essa percepção que ajudará a entender as maneiras como a imagem telejornalística nesses casos, reitera formas tradicionais de exposição, mesmo quando traz em sua bagagem novas formas de produção como as mídias móveis.

De qualquer maneira, a escolha das categorias de análise dos produtos jornalísticos desse trabalho buscou contemplar os seguintes tópicos, que tentam abraçar tanto aspectos mais visíveis dentro da narrativa (como transições, vinhetas e efeitos de vídeo) quando aspectos técnicos que fazem parte de sua estrutura formal de produção (enquadramento, montagem e cores de composição de cena. Dito isso, foram analisados:

---

43 Santaella analisa na obra acima referenciada um universo de vídeos relacionados à educação ambiental voltada para escolas do ensino fundamental e médio.

- 1) Objetos e formas em cena;
- 2) Vestimentas dos repórteres/apresentadores;
- 3) Efeitos de vídeo/áudio;
- 4) Infografia gerada por computador
- 5) Presença do vídeo-testemunho.
- 6) Iluminação de cena;
- 7) Cores de composição de cena;
- 8) Enquadramentos e posição de câmera;
- 9) Montagem e edição dos vídeos.

A intenção de realizar esse inventário é investigar sua natureza a partir de sua decomposição que ajuda a entender de que maneira esses materiais funcionam em sua qualidade legi-sígnica (de “lei” ou convenção). Para tanto, se suprimiu a palavra “significado” do resultado dessas análises, justamente por se entender que é possível ter uma miríade pouco controlável de respostas frente a essa expressão. Assim, optou-se pelo termo mais acertado de “aspectos evocados”, que pressupõem uma visão aberta à discussão e à inclusão de novas formas de análise para outros tipos de imagens audiovisuais que venham a ser necessários caso essa ferramenta venha a ser utilizada em trabalhos futuros.

### 5.1.2 SIN-SIGNO

O sin-signo se realiza em sua própria existência, uma vez que o prefixo *sin* remete à situação do “aqui” e “agora” de um signo. Dessa maneira, os aspectos sin-sígnicos dizem respeito aos processos empíricos que se tem quando, por exemplo, se observa algo. Assim, no caso de uma imagem audiovisual, é possível afirmar que o contato com ela ocorre em um determinado contexto (visualização de um filme em uma sala de cinema, de um comercial em uma televisão, de um vídeo em um aparelho celular) que a transforma em um momento único gerador de uma percepção determinada.

Uma imagem é um sin-signo pelo fato de que é particular no universo; como ela, não haverá outra com as mesmas configurações por mais que pareça padronizada pelo recorte de enquadramento de um estúdio ou vestimenta de um repórter. Ela se torna única a partir do momento que foi produzida em um tempo e espaço definido, assim como a sua visualização

acontece em um tempo e espaço únicos (presente através da simultaneidade da transmissão ao vivo ou futuro quando da visualização desses materiais através de uma reprise, gravação ou disponibilização *online*). Em resumo, a própria existência de um signo em determinado tempo e espaço é matéria suficiente para empreender a sua análise:

As características próprias de cada um se constituem nas qualidades específicas e peculiares de imagem e de fala que estão nele corporificadas. Esse aspecto sin-sígnico nos ajuda a respeitar cada vídeo em sua especificidade [...] Tomado isoladamente, cada um dos vídeos se constitui em um sin-signo, um signo de existência, uma realidade física materializada em uma fita com um certo tempo de duração. (Santaella 2004 p. 122)

O modo existencial, dessa maneira, auxilia a compreender as finalidades pelos quais o material audiovisual existe no mundo, sua situação em relação ao contexto onde se encontra e onde pode encontrar seu significado pleno. Nesse sentido, os vídeos analisados são submetidos à interpretação de seus contextos de produção que revelam o momento de produção (logo após o acontecido, dias após o incidente, alguns meses, etc.).

Além disso, observar uma imagem como um sin-signo ajuda a entender seu caráter de imediaticidade entre signo e objeto. Esse olhar, que evidencia o aspecto material de existência, é a suposição de que a imagem é apenas uma parte do todo que a representa; é o recorte forçado pela perspectiva da câmera em recortar determinada porção do rosto humano ou de uma paisagem. Ao se posicionar dessa maneira, a imagem não pode ser tomada apenas como a representação icônica de algo (no sentido de semelhança), mas principalmente como índice de uma realidade (Santaella 2004 p.127)

Da mesma forma, uma imagem ao ser vista em perspectiva ao lado de outras imagens, representa uma parte de uma estrutura maior que pode ser lida tanto em um aspecto da secundidade quanto da terceridade representado por sua natureza legi-sígnica.

### 5.1.3 LEGI-SIGNO

O aspecto terceiro de um signo em sua natureza diz respeito às propriedades que regem um signo. Elas não são particulares ou arbitrárias; antes funcionam como formas de evidencia às suas formas generalizantes. Segundo Santaella (1995), os legi-signos são sin-signos de caráter especial, justamente pelo fato de que atualizam sob a forma de sua réplica essa forma geral de comportamento e não porque são leis estáticas.

A produção imagética vista sob o aspecto do sin-signo e do legi-signo revela um aspecto importante. Uma fotografia ou um enquadramento audiovisual é, em princípio, um sin-signo por representar um instante único. Mas o mesmo objeto, se visto sob o aspecto legi-sígnico, mostra referenciais ou meios de produção que se referem a uma regência maior, que obedece formas pré-definidas. Essas formas são cambiáveis dependendo do espaço ou do tempo de produção, pois atualizam essa regência.

Cada fotografia é um flagrante, ocorrência singular e atual, sob a dominância da secundidade. Há, porém, um ângulo pelo qual toda e qualquer fotografia, tanto o negativo, quanto as revelações, podem ser considerados réplicas de um legi-signo. Explicando: a câmera fotográfica é uma máquina que introjetou, na sua própria construção, as leis da visualidade características da perspectiva monocular. Nessa medida, toda e qualquer fotografia será sempre uma réplica de atualização dessas leis. Quando o fotógrafo, no entanto, interfere no processo fotográfico, visando subverter padrões de visualidade impostos pela câmera (uso de filtros, inovação de enquadramento, tempo de exposição, etc.) a foto acentua, então, seu caráter sin-sígnico, inédito, colocando em proeminência seu aspecto mais propriamente qualitativo (talidade). (Santaella 1995, p. 136-7)

O legi-signo tem o poder de atuar como árbitro generalizador das particularidades. A partir dele são definidas as formas como são percebidos os signos dentro dos processos de interpretação que vão além de maneiras singulares ou localizadas de entendimento. Assim, um material audiovisual analisado sob esse prisma revela as suas formas gerais, encaixadas dentro do contexto e motivo pelo qual ele foi produzido. No caso dos vídeos analisados, boa parte deles se enquadra na categoria do telejornalismo – portadora de características televisivas e jornalísticas já analisadas em capítulos anteriores; um deles é um documentário dramático e outro, um videolog. Todas essas produções são passivas de serem enquadradas nessas categorias justamente pelo fato de que outras imagens audiovisuais já se utilizaram de referenciais semelhantes (em enquadramento, montagem, edição ou recursos linguísticos). Essa classificação só pode ser assim empreendida por causa do aspecto do legi-signo latente nessas imagens.

Sobre essa criação e manutenção do legi-signo, um conceito importante está presente na pesquisa de Gombrich (2007). O teórico busca, através da análise da produção artística e imagética de vários séculos, encontrar maneiras de investigar os princípios de “estilo” que fundam e permeiam escolas artísticas, artesanatos, pinturas rupestres, hieróglifos, enfim, formas de se ver, falar, sentir e representar o mundo. Uma das conclusões do pesquisador é que o importante dentro de um “estilo” não é tanto o quanto ele representa com fidelidade a

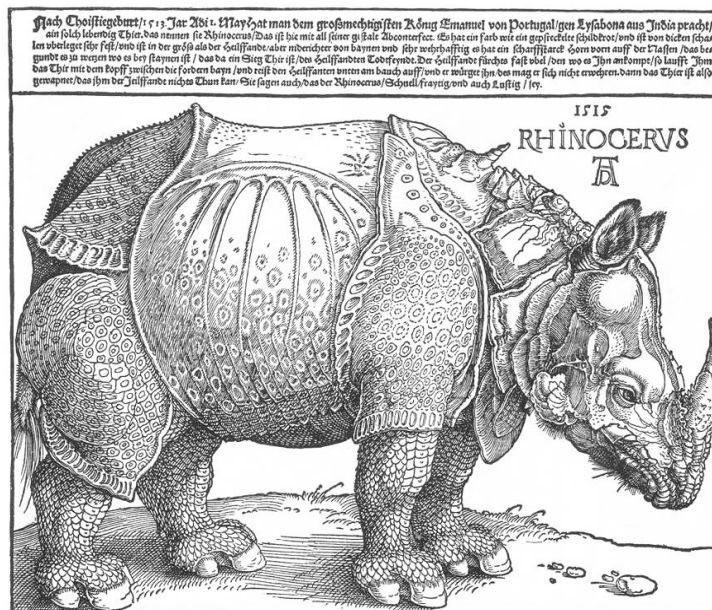


realidade mas sim, o quão bem ele se situa dentro de um esquema geral de representação.

O teste da imagem não é a sua semelhança com o natural, mas a sua eficácia dentro de um contexto de ação. Ela poderá ser semelhante ao natural se isso for considerado como algo que contribui para a sua força, mas em outros contextos o mais sumário dos esquemas bastará, desde que retenha a natureza eficaz do protótipo. Deve funcionar tão bem ou melhor que a coisa real. (Gombrich 2007, p. 94)

Gombrich também salienta que toda produção de imagem é resultado a de um longo período de adaptação e estudo. Através de exemplos históricos, o autor leva a perceber que a maneira de representação de animais, paisagens e vistas das cidades nada mais é que uma construção da imaginação de artistas através dos séculos. A representação da imagem de um rinoceronte na famosa xilogravura do século XVI de Albrecht Dürer (Imagem 10) encontra ecos em autores posteriores que convencionaram em adaptar essa representação de um animal revestido com uma couraça que mais lembra uma armadura medieval pode ser lida como um exemplo de um esquema de representação, adaptado e readaptados com o passar dos anos. Esses esquemas funcionam, para o autor, como uma maneira de melhor servir ao objetivo que se propõem em seu contexto histórico: elaborar um mapa, ilustrar um livro ou criar a representação mais fiel possível de uma paisagem ou rosto de um nobre:

...o que nos interessa é que o retrato bem-feito, como o mapa útil, seja o produto final, acabado, de um longo caminho que passa pelo esquema e pela correção. Não é o registro fiel de uma experiência visual, mas a construção fiel de um modelo relacional. (Gombrich, 2007 p.78)



**Figura 12 - “O rinoceronte”, Albrecht Dürer (1515)**  
**Fonte: Gombrich, Erns Hans (2007) São Paulo: Martins Fontes, p.71**

Estes modelos de criação que permeiam uma imagem estática podem ser adaptados também para o estudo das imagens audiovisuais. Desde que o cinema nasceu no final do século XIX e se desenvolveu como meio de comunicação, arte e entretenimento, a busca por uma linguagem foi algo perseguido através de décadas de experimentações que vão desde a adaptação de preceitos do teatro e do romance burguês<sup>44</sup>, até a busca por um tipo de cinema “puro”, liberto da linguagem verbal, conforme as experiências de montagem intelectual perpetradas por Sergei Einsenstein nos anos 20<sup>45</sup>. Machado (2011), alerta para esse tipo de contextualização temporal da imagem:

Tudo, no universo das formas audiovisuais, pode ser descrito em termos de fenômeno cultural, ou seja, como decorrência de um certo estágio de desenvolvimento das técnicas e dos meios de expressão, das pressões de natureza socioeconômica e também das demandas imaginárias, subjetivas, ou, se preferirem, estéticas, de uma época ou lugar. (MACHADO, 2011 p.175)

Com o passar dos anos o tipo de enquadramento, estrutura de roteiro e personagens, tipo de iluminação ou formas de promoção de um filme foram sendo cristalizados em uma

44 Sobre esse tema em específico e sobre os debates conceituais que permearam o início do cinema, vide o ensaio de Xavier (2003)

45 Posteriormente, os preceitos de Einsenstein (2002) a respeito da montagem foram colocados em forma de texto pelo próprio cineasta, nas obras *O sentido do Filme* e *A forma do Filme*.

estrutura mais ou menos definida dentro do grande esquema Hollywoodiano que a partir dos anos 30 chegou a uma era de ouro dos grandes estúdios. O cinema alcançou assim um esquema de representação, inserido na linha de produção industrial. Claro que, dentro desse mesmo esquema cristalizado, havia inovação. Quase como os artistas gregos que revolucionam a forma de representação do corpo humano e de cenas cotidianas através do estudo de cerca de 250 anos (GOMBRICH, 2007 p. 99), também alguns cineastas conseguiam, de tempos em tempos, criar algum tipo novo de representação que fugia ao “esquema” inicial. Obras como *Cidadão Kane*, de Orson Welles, que inovam na estrutura narrativa não-linear e ângulos de câmera que traduzem estados de espírito dos personagens, ou nos filmes tardios de Fritz Lang que, emigrado da Alemanha, veio desenvolver um novo tipo de iluminação e profundidade dramática no gênero *noir* (filmes policiais bastante populares desde os anos 30 nos Estados Unidos) são exemplos dessa inovação. Mas, a partir da inovação é que se opera a persistência ao esquema: tão logo esses novos conhecimentos foram interpretados como novos (e conseguiam alcançar algum êxito), houve uma incorporação para a linguagem cinematográfica.

Com a televisão não foi diferente. A linguagem eletrônica audiovisual desse meio é herança direta da linguagem do cinema. Mas, devido às particularidades do meio, não é possível que ele tenha as mesmas possibilidades do cinema. A própria natureza da imagem televisiva, que tem os pulsos elétricos e ondas eletromagnéticas como meio de propagação e construção da imagem em detrimento ao processo de impressão da luz sobre a película do cinema, já a tornam radicalmente diferentes<sup>46</sup>. Além disso, o vídeo se caracteriza como um meio de construção híbrido, conforme nos descreve Arlindo Machado (2011).

Sabemos, pelo simples exame retrospectivo da história desse meio de expressão, que o vídeo é um sistema híbrido; ele opera com códigos significantes distintos, parte importados do cinema, parte importados do teatro, da literatura, do rádio e, mais modernamente, da computação gráfica, aos quais acrescenta alguns recursos expressivos específicos, alguns modos de formar ideias ou sensações que lhe são exclusivos, mas que não são suficientes, por si só, para construir a estrutura inteira de uma obra. (MACHADO, 2011. p.174-5)

A televisão se apresenta assim como um meio povoado de linguagens provindas de diversas fontes e justamente por isso é um sistema aberto que a cada momento se apropria e faz uso de tipos diferentes de expressão. Em outras palavras, se tentarmos encontrar uma

---

46 Ainda que, deve-se admitir, mais próximas nas últimas décadas com a sucessiva digitalização das salas de exibição.

linguagem propriamente televisiva só a encontraremos a muito custo em alguns experimentos do início de sua história como a modulação do sinal eletrônico e o recurso de *feedback*<sup>47</sup>, conforme observado por Machado (2011).

Tendo isso em mente, uma categorização da imagem jornalística deve levar em conta os métodos de inscrição desse tipo de produção – que é em essência um esquema de linguagem verbal e imagética aberto a mudanças e incorporações mas que segue um método pré-estabelecido e consagrado em sua construção, denominado, sob a visão da semiótica, de *legi-signo*.

Por fim, o que resta esclarecer é a possibilidade de significação diversa de um mesmo signo, observada em diferentes níveis. Santaella (1995), utiliza o exemplo de um semáforo que apresenta a luz vermelha acesa como forma de explicar esses estados diversos de um mesmo signo:

No caso da luz vermelha do semáforo, é evidente que o vermelho em si é um *quali-signo*, mas o vermelho, naquela luz e naquele contexto, é predominantemente um *sin-signo*. É claro também que o semáforo depende das convenções de trânsito para funcionar como tal, o que faz dessa luz um *sin-signo* de tipo especial, ou seja, uma réplica do *legi-signo* 'luz vermelha indica perigo'" (Santaella 1995, p.181)

É justamente com essa intenção que a presente análise irá se deter, verificando os diferentes estados dos signos em relação a sua natureza, enfocando os aspectos qualitativos, existencial e normativo, conforme exposto acima.

Mas outros aspectos podem ser apreendidos com o uso de outros aspectos presentes nesses produtos, no caso a linguagem verbal e as finalidades discursivas. Para tanto, escolheu-se para o debate as categorias levantadas por Charaudeau (2012). Elas são apropriadas para se pensar no lugar de enunciação das mídias na sociedade, além de fornecerem uma base sólida para a classificação das emissões que são analisadas no próximo capítulo.

## 5.2 O CONTRATO DA COMUNICAÇÃO

Segundo Charaudeau (2012), ainda que a língua possua signos comuns o discurso - forma encadeada do uso da língua –, passa por particularidades próprias que só podem ser analisadas quando localizadas dentro de um contexto:

---

<sup>47</sup> Efeito alcançado quando uma câmera entra no raio de alcance de outra câmera e cria um efeito especular infinito dessa imagem.

A linguagem não se refere somente aos sistemas de signos internos a uma língua, mas a sistemas de valores que comandam o uso desses signos em circunstâncias de comunicação particulares. Trata-se da linguagem enquanto ato de discurso, que aponta para a maneira pela qual se organiza a circulação da fala numa comunidade social ao produzir sentido. (Charaudeau, 2012, pp.33-4)

No que diz respeito à análise de formas particulares – como é o caso das produções da mídia –, o autor coloca duas visões necessárias para empreender um estudo científico sobre o tema. É preciso, segundo ele, pensar as mídias através de uma lógica empresarial (quando a construção do produto televisivo e os aparatos tecnológicos disponíveis são colocados com o objetivo da fabricação das notícias visando potencializar os lucros) e através de uma lógica simbólica, que faz com que as mídias também aspirem participar na construção de uma relação com os cidadãos e a opinião pública.

Além disso, o autor coloca três lugares básicos de onde se pode empreender uma análise dessas formas. O primeiro deles é o lugar das **condições de produção**: nesse quesito, existe uma união entre os interesses das mídias enquanto empresa e dos produtores das notícias (jornalistas, diagramadores, etc...). Essas duas instâncias detentoras do que é dito conduzem a sua formatação segundo critérios que passam por regras sociais, empíricas e teóricas determinadas pela sociedade, a filosofia empresarial, as particulares técnicas da própria mídia, entre tantas outras.

O segundo diz respeito ao lugar das **condições da recepção**. Aqui, imperam duas noções: a do espectador dito ideal, que é aquele trabalhado enquanto alvo das políticas econômicas da empresa jornalística e aquele que é o espectador real, que interpreta a informação difundida de maneira própria segundo uma série de variáveis quase incontáveis que dependem da sua formação e posição social. Para o autor, essas duas percepções são diferentes e não complementares pois, afinal de contas o espectador alvo não passa de uma simulação feita pela mídia para tentar domar e compreender, muitas vezes em vão, a recepção das mensagens, conforme já analisado no capítulo anterior.

O terceiro lugar de análise seria o lugar das **restrições de construção do produto**. Um estudo nesse sentido envolve perceber e analisar, dentro dos produtos prontos e difundidos pelas mídias, quais são os efeitos de intenção dos produtores e de que maneira esses produtos são lidos pelas pessoas que os consomem.

No que tange à comunicação midiática, isso significa que qualquer artigo de jornal, qualquer declaração num telejornal ou num noticiário radiofônico, está carregada de efeitos possíveis, dos quais apenas uma parte - e nem sempre a mesma - corresponderá ao sentido construído por tal ou qual receptor. (idem, p.28)

É preciso ressaltar que este trabalho se localiza nesse terceiro lugar de análise, pois o eixo da argumentação está colocada sobre as condições de emissão enquanto construção do discurso veiculado (a matéria de TV, o especial, o documentário).

Mas em quais termos se pode empreender a análise? Segundo Charaudeau (2012), a aceitação de um discurso comunicativo só é possível porque existem relações de poder pré-estabelecidas dentro do convívio social:

A situação de comunicação é como um palco, com suas restrições de espaço, de tempo, de relações, de palavras, no qual se encenam as trocas sociais e aquilo que constitui seu valor simbólico. Como se estabelecem tais restrições? Por um jogo em comunidade e pelos discursos de representação, produzidos para justificar essas mesmas práticas a fim de valorizá-las. Assim se constroem as convenções e as normas dos comportamentos linguageiros, sem as quais não seria possível a comunicação humana (idem, p.67)

Todo discurso comunicativo está sedimentado, segundo o autor, em um contrato de comunicação, uma espécie de arranjo entre aquele que ouve e aquele que fala. Esse tipo de contrato está sujeito a dados que são características próprias da situação onde essa troca acontece (na rua, em um ambiente de trabalho, na leitura de um jornal, na visualização de uma matéria jornalística na televisão).

Dentre esses dados, o autor coloca a questão da identidade, da finalidade, do propósito e do dispositivo.

A questão da **identidade** seriam as posições sociais ocupadas pelo proferidor do discurso e seus interlocutores. Essas posições seriam cambiáveis dependendo do local e das condições onde acontece a enunciação. O autor cita o caso de um jornalista que, quando posicionado defronte a uma câmera exerce um tipo de influência e ocupa um espaço de locução (seu discurso é visto pelos telespectadores como possuidor de uma verdade). Mas, quando esse mesmo jornalista se dirige a um guichê de informações de um banco, por exemplo, as relações mudam; ele não está mais em posição privilegiada em comparação às outras pessoas.

A condição de **finalidade** seriam os objetivos com que essa comunicação é feita.

Segundo o autor, ela se divide em quatro tipos de operações distintas: prescritiva, informativa, incitativa e a do *phátos*.

A *prescritiva* seria quando um discurso linguístico procura querer levar o outro a adotar determinada posição ou ponto de vista. Esse tipo de discurso estaria presente, por exemplo, em uma publicidade para o consumo de algum produto ou mesmo na tentativa de mudança de algum hábito (cobrir a caixa d'água para evitar a infestação do mosquito da dengue em uma campanha governamental).

A operação *informativa* objetiva levar um conhecimento para alguém que supostamente não o possui. Isso é o que acontece corriqueiramente no jornalismo, ainda que se possa ter outros tipos de operações acontecendo ao mesmo tempo (um discurso informativo pode também ser prescritivo e até iniciativo).

A *iniciativa* seria a finalidade que quer levar o ouvinte a crer naquilo que está sendo dito e que este tome aquela comunicação por verdadeira<sup>48</sup>. Quando acontece uma encenação de um crime ou uma reconstituição durante uma matéria jornalística existem alguns marcadores que apontam que as ações perpetradas na tela são parte de uma encenação – alguns telejornais inclusive trazem as palavras 'encenação', 'dramatização', 'reconstituição', etc -, mas o objetivo principal do que é visto vai além da mera ilustração: na ânsia de querer aproximar o espectador do acontecido, a escolha dos atores, iluminação, figurinos e objetos de cena tem a intenção de soar como um discurso de verdade.

Já a operação do *páthos* tem a finalidade de “‘fazer sentir', ou seja, provocar no outro um estado emocional agradável ou desagradável” (Charadeau, 2012 p.69). Um exemplo desse tipo de finalidade pode ser encontrado quando um material jornalístico televisivo realiza, através de marcadores discursivos linguísticos (emprego de construções que evocam a emoção, pausas dramáticas, tom de voz, etc...) e signos plásticos (iluminação, montagem, enquadramentos, etc...) a construção de uma história de superação, realização, traição, etc. Só para citar um dos muitos casos possíveis, a matéria veiculada pela Rede Globo em 24 de outubro de 2013<sup>49</sup> e que mostra a atuação do time do São Paulo em uma partida válida pela Copa Sul Americana de Futebol é construída sobre vários elementos narrativos que trazem ao espectador a emoção do jogo. O vídeo é construído através de vários enunciadores (um locutor de rádio, narrador de televisão, falas dos jogadores depois da partida) e a voz do

48 Pode-se assumir, sob um ponto de vista, que boa parte do discurso jornalístico tenha graus de discurso iniciativo, uma vez que toda informação é fabricada pelos veículos de comunicação para supostamente serem um retrato da realidade noticiada.

49 Matéria disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=sPoc5uG1RrA> Acesso em 17/01/2014.

repórter que conduz os eventos. Ele utiliza recursos linguísticos que combinam com a montagem das imagens, como no momento em que diz que é “*hora de voltar no tempo e ver a atuação do goleiro do São Paulo Rogério Ceni*”. Nesse momento, existe uma colaboração entre a fala do repórter e o encadeamento dos planos, o que cria uma unidade narrativa que visa causar interesse no espectador. Além disso, outro recurso auditivo importante é a música, presente em quase toda a estrutura do vídeo. Ela é orquestrada e cria, em sua junção com a imagem, um cenário de contornos épicos como os vistos em filmes de ação no cinema.

Outra condição do discurso enumerada por Charadeau (2012) é o **propósito**, caracterizada pela construção da comunicação em um universo do saber, possuidor de marcadores temáticos. Por exemplo, o discurso do telejornal traz consigo marcas do discurso que lhe são próprias, através de regras como a objetividade e simplicidade nas construções de frases que são apregoadas em manuais de redação para estudantes de jornalismo, estrutura clássica de uma matéria de tevê que necessariamente precisa incorporar a presença do repórter no ambiente da ação, etc.

Por fim, o **dispositivo** seriam as condições onde se dá a comunicação, descrito nas palavras do autor como um “quadro topológico da troca, que é mais ou menos manifesto, mais ou menos organizado. Em certos casos, é objeto de uma montagem cênica pensada de maneira estratégica, como nas mídias televisuais (debates, emissões de variedades, jogos) ou na publicidade” (Charadeau, 2012 p.70).

A partir dessas características ligadas às intenções do discurso e também das categorias semióticas para a análise da imagem, pode-se empreender a análise da narrativa jornalística do Caso Santa Maria, objeto do próximo capítulo.

### 5.3 ORGANIZAÇÃO E PROCESSO DE ANÁLISE

É importante ressaltar, por fim, que o escopo da análise tem como fator comum a busca de materiais que fizeram a utilização das imagens de testemunho cedidas por telespectadores a respeito do caso da tragédia de Santa Maria, no Rio Grande do Sul. A busca foi empreendida no espaço de seis meses, onde se buscou em sítios de compartilhamento e visualização de vídeos (como *You Tube*, *Daily Motion* e *Vimeo*), sítios de emissoras que disponibilizam arquivos *online* de seus telejornais e a visualização televisiva, através de reprises de programas e outras notícias que relembravam datas específicas a respeito da



tragédia ou atualizações das investigações relacionadas ao incêndio. A partir desse universo, composto por vídeos das mais variadas espécies, buscou-se reduzir o recorte para materiais que traziam em sua narrativa, de alguma maneira, a presença das imagens de testemunho. A partir da visualização e identificação destes vídeos foi possível empreender uma análise categoria a respeito de sua natureza, encontrando formas e narrativas ressonantes entre eles. A análise final do trabalho prioriza cinco desses exemplos, representantes de formas genéricas que possuem formas diversas de utilizar os vídeos de testemunho como estratégia narrativa. Porém, tais categorias não pretendem de maneira alguma serem tomadas como definitivas; representam antes a incidência e os usos mais comuns observados dentro da amostra maior relatada.

## 6 ANÁLISE DO CASO SANTA MARIA

O vídeo todo soma oito minutos e foi gravado de uma só vez, sem cortes. Vê-se alguém descendo uma ladeira escura, iluminada apenas por poucas luzes vindas de alguns postes e de várias ambulâncias paradas pelo caminho. O som começa baixo; quase se consegue ouvir os passos de quem filma. Após alguns minutos, é possível discernir melhor o som das sirenes e uma voz de autoridade que fala: “pessoal, vamos liberar a calçada!”. De um momento para outro muitas imagens diferentes chegam até a vista do espectador: pessoas correndo na frente da câmera, outras deitadas no chão, trajando roupas de festa. Gritos são ouvidos; de repente esse burburinho de vozes desencontradas é praticamente ensurdecedor. A sensação é estar presente no meio de uma grande confusão. A câmera flagra rostos assustados, outros tristes, uma pessoa tentando desesperadamente fazer uma massagem cardíaca em alguém deitado no chão. Todas as imagens não são mais que recortes em plano geral, tremidos e incertos; muitas vezes a câmera vacila, aponta algo e segundos depois já se vê o chão, as luzes, uma sombra que passa. Quem filma se afasta e lá se vai também o espectador, novamente ladeira acima. Quando anda uma quadra, o homem responsável pela condução do que foi visto vira a câmera para si e diz: “tava brabo, vocês viram a filmagem que eu fiz agora. Nunca vi tanto pavor no rosto das pessoas”.

O vídeo<sup>50</sup> é apenas um exemplo de muitos outros presentes no site *youtube* caso se digite a expressão “tragédia em Santa Maria” - ou simplesmente “Santa Maria” - na consulta ao acervo. O que chama a atenção, em primeiro lugar, é a profusão de vídeos dessa natureza que se pode encontrar com relação ao caso do incêndio na Boate Kiss, que vitimou 242 pessoas na noite do dia vinte e sete de janeiro de 2013 na cidade gaúcha de Santa Maria. O registro descrito acima não pode ser considerado estritamente narrativo – uma vez que o vídeo parece ser mais um registro do que uma construção intencional. Mas, de qualquer forma, quem filmou o acontecido pressupõe a presença de outras pessoas do outro lado da sua imagem, conforme a sua declaração de que “vocês viram a filmagem que eu fiz agora”. Isso quer dizer que, de alguma forma, o produtor do vídeo esperava que ele fosse visto. Certamente o objetivo foi alcançado. No momento do acesso, o material já contava com cerca de 60 mil visualizações e algumas centenas de comentários. Um dos usuários inclusive comenta o fato de que o vídeo “parece um filme de terror” ou seja, a estrutura da filmagem o

---

50 “Tragédia em Santa Maria/Rs, Inferno na Kiss” Vídeo do youtube, disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=etbLiiH5-x8> Acesso em 01/05/2012

impressionou de tal maneira que viu ali uma estrutura narrativa.

Talvez, em um exercício criativo, possa-se remeter a um filme como *Bruxa de Blair*, produção independente de 1999 que se tornou um sucesso de bilheteria e, de certa maneira, inaugurou um subgênero do terror. No filme, os personagens – que intencionalmente não tem grandes habilidades ou treinamento audiovisual – documentam uma expedição para tentar desvendar uma velha lenda de uma cidadezinha dos Estados Unidos onde um suposto bruxo habitaria as florestas daquele local. Conforme os jovens vão se embrenhando na mata, coisas estranhas acontecem e, no final, só a câmera (o que equivale ao espectador) é testemunha ocular do que aconteceu.

Guardadas as proporções, um efeito semelhante parece ocorrer no vídeo de Santa Maria. O espectador é levado para o meio da ação e ali se encontra perdido, quase que da mesma forma com que muitas das pessoas que passam defronte às lentes da câmera parecem estar. A falta de uma condução narrativa coesa cria uma sensação de caos mas ao mesmo tempo denuncia a veracidade e ponto de vista privilegiado perante o fato. Esse tipo de sensação dificilmente é observada em uma notícia de um telejornal, que possui, conforme já exposto, uma estrutura que privilegia a condução da informação da maneira mais clara possível. Normalmente, não há zonas sombrias na iluminação de um telejornal, áreas de dúvida, informações não esclarecidas. Mas, por outro lado, esse mesmo desnorteamento que confunde o espectador e dá a dúvida pode o fazer deixar de ver o vídeo poucos segundos depois do início justamente pela falta de alguém que o conduza em meio a tanto caos.

A questão é sem dúvida complexa. A tragédia de Santa Maria criou uma imediata mediatização do fato em imagens – talvez porque muitos dos envolvidos possuíam uma câmera portátil em seus aparelhos celulares – que por sua vez foram mediatizadas pelos discursos da televisão e de todos os outros meios de comunicação. Por outro lado, a própria importância da cidade no contexto geopolítico do Rio Grande do Sul – como pólo industrial, comercial e universitário da região centro-oeste do estado – e o fato da tragédia ter vitimado jovens pertencentes à classe média-alta da cidade serviram também para dar mais importância ao ocorrido. De qualquer maneira, o acontecimento denota uma rara aplicação direta e intensa desse tipo de narrativa dentro da contemporaneidade e se torna assim um rico cenário de análise.

Os presentes no dia da tragédia sofreram traumas físicos e psicológicos enormes – devido à proximidade das pessoas proporcionada pela cidade de pequeno porte em que os

sobreviventes tinham relações com as vítimas fatais, na maioria familiares e amigos – que não podem ser mensurados sem um estudo de origem psicológica aprofundado que não é a intenção desse trabalho. O foco das análises se restringe tão somente ao discurso televisivo. Todas as principais redes emissoras do país fizeram uma cobertura intensa sobre o caso, desde as primeiras horas da madrugada, criando produtos jornalísticos com o foco na exploração do tema do sofrimento, da tristeza e da indignação causadas pelo ocorrido. Além dos fatos ligados à Santa Maria, outras matérias e debates televisionados discutiram os quesitos de segurança indispensáveis para o funcionamento de casas noturnas, tentaram elencar os culpados pelo incidente, investigaram e apresentaram outros incidentes semelhantes anteriores em âmbito nacional e internacional.

O escopo de material para análise é bastante grande e envolve desde as coberturas iniciais em que repórteres ainda lutam para transmitir o maior número de informações possível em meio ao caos das ambulâncias, caminhões e helicópteros mobilizados para deslocar as vítimas para os hospitais da cidade e da região até matérias que se apropriam de momentos de improviso por parte do repórter para transmitir a dor e o sofrimento das famílias que realizam o funeral dos mortos. Alguns formatos vão além: no programa *Fantástico* do domingo seguinte à tragédia foi exibida uma matéria especial onde foi montado, nos estúdios da TV Globo, no Rio de Janeiro, um cenário de proporções idênticas à Boate Kiss de Santa Maria, incluindo todos os cômodos, salas e mobiliário. Com a ajuda de especialistas em segurança de estabelecimentos e com vítimas da tragédia, foram reconstruídos os fatos que antecederam à tragédia, bem como os momentos de terror minutos depois do incêndio. Outro programa, uma produção do canal de TV a cabo Discovery, criou um documentário que, além de contar com entrevistas de sobreviventes realizadas em um cenário com apuro estético, também contratou atores para contracenarem no papel dos entrevistados, criando uma estrutura narrativa com contornos de ficção.

## 6.1 O VÍDEO COMO INFORMAÇÃO

O “Plantão” foi um programa sem sazonalidade exibido no dia 27 de janeiro de 2013 durante a manhã e parte da tarde, no canal de televisão aberta Bandeirantes. Além de não ser periódico, também não tem um tempo de duração definido. Isso acontece pelo fato de que a programação normal do canal foi interrompida em caráter de urgência para exibição das

notícias referentes ao ocorrido em Santa Maria. Esse tipo de transmissão é comum dentro dos canais de TV e a sua duração geralmente está condicionada, em primeiro lugar, à importância e à abrangência do assunto a nível nacional (uma transmissão de emergência regional também pode ocorrer, mas geralmente fica restrita a um período de exibição muito inferior, dadas às circunstâncias e a rigidez da grade de programação da rede), e também pelo volume de informações que possam ser conseguidas sobre o fato em si.

Dessa maneira, o “Plantão” em questão foi apresentado em um cenário que é utilizado por outro programa da emissora, o “Cidade Alerta”, de caráter diário e que trata de notícias policiais. A análise em si recorre sobre um recorte desse material, com 5 minutos e 26 segundos de duração. Nele, o apresentador conversa por telefone com uma das testemunhas que estava presente no momento do incêndio da boate e com uma repórter que traz mais informações sobre o ocorrido, além de fazer um comentário a respeito dos possíveis responsáveis pela tragédia.

#### 6.1.1 MODO QUALITATIVO

De maneira geral os quali-signos analisados do programa procuram passar uma ideia de precisão, seriedade, modernidade e servem na objetivação do discurso informativo apresentado.

Os objetos de cena construídos dentro do cenário é composto por partes reais (o chão, o telão do fundo da imagem) e outras que são geradas por computador (o mapa ao fundo, a tela onde estão presentes as imagens de testemunho). O mapa, que representa uma cidade vista do alto durante a noite, denota, em um primeiro nível de percepção uma função de localização. O enquadramento desse mapa é aéreo ou seja, a visão que se tem é privilegiada, totalizante. Dessa maneira, em um nível secundário pode-se afirmar que a presença do mapa demonstra um olhar completo sobre o que acontece em um determinado espaço. Nesse sentido, a sensação que transmite ao espectador é que a equipe de jornalismo daquele programa está sempre atenta no que acontece, sem deixar de enxergar informações importantes. Além disso, os telões de imagem e o desenho do cenário passam uma sensação de modernidade, de aperfeiçoamento com o que há de mais novo em questões de equipamentos e procedimentos técnicos.

A vestimenta do apresentador é formal. Além da função solene que se traduz

rapidamente, é possível perceber em um segundo nível conotativo que a vestimenta transmite a ele a autoridade sobre a narração dos fatos, sugerindo confiança e liderança.

Os efeitos de vídeo do programa são banais no meio televisivo e já fazem parte da estrutura desse tipo de emissão. O telão virtual que fica ao lado do apresentador e onde se transmitem as imagens de testemunho do acontecimento em Santa Maria tem a função modernizadora, conforme relatado acima, mas também serve de ilustração imediata para o debate que acontece no estúdio. Além disso, em determinado momento, existe a divisão da imagem em duas telas: uma ocupada pelo apresentador e outra ocupada pelas imagens de testemunho. Tal efeito é comum e faz parte das possibilidades da linguagem do vídeo, que permite a visualidade de diversas telas no mesmo espaço de imagem (vide fig.9); mas pode ser lido, em um segundo nível, com um significado de multiplicidade, no sentido de se observar um acontecimento além de uma maneira única.

A infografia gerada por computador apresenta uma barra de informações que ocupa durante o tempo toda a parte inferior da tela. Nela, são apresentadas frases e os nomes de quem está falando naquele momento (como, por exemplo, o da repórter que é chamada para dar informações). Ela tem uma função reiterativa e localizadora do discurso e se faz presente para situar o espectador daquilo que está implícito no discurso verbal.

A iluminação da cena faz com que todos os pontos da imagem sejam visíveis; não há nada que não seja iluminado de maneira parcial e mesmo as poucas sombras no cenário ao fundo são empregadas de maneira controlada. Esse tipo de recurso tem um significado em primeiro nível de fornecer clareza para a imagem, como uma questão técnica da transmissão. Por outro lado, em um segundo nível, esse tipo de luz transmite um sentido de clareza também ao discurso, além de visar um sentimento de veracidade à informação que é falada.

As cores do estúdio são cinzentas e com tonalidades de azul. Tal adoção cenográfica denota, em um primeiro nível cores frias e, em um nível mais profundo, evocam o distanciamento na análise das notícias por parte da equipe do programa.

Os enquadramentos de cena são restritos a planos americanos e planos médios que dão destaque para o apresentador como condutor do discurso geral do programa. O fato dele estar em pé, em primeiro plano, também faz com que se destaque na cena, dividindo lugar com as imagens de testemunho que passam no telão ao seu lado. Esse tipo de plano é historicamente bastante usado dentro da televisão, sendo chamado por Machado (1988), de *talking head*, ou

“cabeça falante”, conforme discutido no capítulo 2.

A montagem e a edição do programa visa minimizar quaisquer erros que possam acontecer na transmissão ao vivo. Dessa maneira, os cortes são simples e se limitam a mudar o eixo de ação de uma câmera para outra, sem cortes bruscos entre as mudanças de plano.

As imagens de testemunho exibidas não tem áudio. Elas foram filmadas em plano-sequência, são tremidas e aparentemente sofreram um processo de edição prévio por parte da equipe de jornalismo do canal. Mas essa edição não é extremamente seletiva; elas se repetem diversas vezes durante o trecho analisado. A iluminação dessas é precária e demonstra que foram feitas por meio de algum dispositivo portátil. A presença das imagens na narrativa é constante: quando não estão ao lado do apresentador ocupam toda a tela, sobre a narração dele. Percebe-se que a função é fundamentalmente ilustrativa do discurso falado. E isso acontece por três razões principais. A primeira se deve ao próprio processo da transmissão ao vivo, permeada por muitos momentos com pouca ação em que é preciso repetir informações que já foram transmitidas. Desse modo, esse tipo de imagem sofre um efeito de *looping* e constantemente é utilizada para ilustrar o acontecimento do qual se está falando. A segunda razão diz respeito à produção de novas imagens que naquele momento ainda não existiam, visto que nenhuma emissora de televisão possui equipes na pequena cidade de Santa Maria. Nesse sentido, as equipes estavam se deslocando até o local da tragédia. E, a terceira razão é decorrente dessa última: mesmo que as câmeras das emissoras chegassem na cidade no outro dia e enviassem imagens para os estúdios onde o “Plantão” estava sendo transmitido, elas ilustrariam tão bem o fato quanto as imagens de testemunho? Elas de fato são muito mais ilustrativas da situação que ocorreu que as outras que vieram a aparecer na TV pouco tempo depois e que mostravam somente a fachada destruída da boate.

| <b>Objetos e Formas em cena</b> | <b>Vestimentas dos repórteres/ apresentadores</b> | <b>Efeitos de Vídeo</b>                                           | <b>Infografia gerada por computador</b>                                   | <b>Presença do vídeo testemunho</b>      |
|---------------------------------|---------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------|
| Mapa virtual; telões de imagem; | Terno; gravata; camisa                            | Tela dividida entre imagens testemunho e apresentador; Chroma-Key | Barra de infografia virtual na parte inferior da tela                     | Tela ao lado do apresentador/ tela cheia |
| <b>Aspectos Evocados</b>        |                                                   |                                                                   |                                                                           |                                          |
| Modernidade, precisão           | Seriedade, solenidade, segurança, liderança       | Visão Múltipla sobre um acontecimento; Modernidade                | Reiteração e localização do discurso e das pessoas que falam na narrativa | Ilustração do discurso                   |

| <b>Iluminação de cena</b>  | <b>Cores de composição de cena</b>                | <b>Enquadramentos e posição de câmera</b> | <b>Montagem e edição</b>    |
|----------------------------|---------------------------------------------------|-------------------------------------------|-----------------------------|
| Generalizante, sem sombras | Predomínio de Azul, Branco e Vermelho             | Planos Médios e Planos Americanos         | Ao vivo, sem cortes bruscos |
| <b>Aspectos Evocados</b>   |                                                   |                                           |                             |
| Veracidade                 | Predomínio de cores frias; distância para análise | Destaque para quem conduz o discurso      | Previsibilidade; tradição   |

**Tabela 1 – Quadro demonstrativo dos quali-signos do vídeo “Plantão” da Band.**

### 6.1.2 – MODO EXISTENCIAL

A amostra pode ser considerada telejornalística por trazer referenciais como a figura do apresentador que conduz o andamento dos discursos, um repórter que traz novas informações a partir de um ponto de vista próximo ao ocorrido e a entrevista com testemunha da tragédia. O que a caracteriza ou aproxima de outros materiais semelhantes é a presença da transmissão simultânea, referenciada por Machado (2007) como possuidora de momentos de improviso e circularidade de informações, visto que quando se está ao vivo, jornalistas e produtores ficam na expectativa de repercussão de atualizações do evento para ocupar o



tempo em que nenhuma novidade em relação ao fato acontece.

### 6.1.3 – MODO GENÉRICO

Do ponto de vista simbólico, a amostra revela construções que buscam legitimar, de maneira bastante direta, o ponto de vista de um julgamento de valor sobre o acontecimento. Isso se torna evidente pela investigação da postura do apresentador que lança perguntas ao espectador, ao mesmo tempo que faz afirmações categóricas quanto à culpa dos músicos que dispararam o artefato explosivo dentro da boate, assim como os donos do estabelecimento. Apoiado pelas imagens de testemunho, reiteradas através da constante repetição na tela virtual que tem ao fundo, ele tece comentários de julgamento rápido que simplificam o mundo ao espectador. Dessa maneira, a informação é quase colocada em segundo plano; antes parece mais importante para o discurso do programa encontrar maneiras de se analisar o fato através de lentes pouco precisas mas ao mesmo tempo diretas e reducionistas. Esse tipo de intencionalidade pode ser observada através dos signos que sugerem a urgência, atualidade e veracidade ao mesmo tempo que legitimam o discurso geral do apresentador através da formalidade de suas vestimentas – que no limite parecem contrastar com seu discurso verbal bastante informalizado.

Dentro de um contexto maior, esse tipo de transmissão se relaciona com a busca pela audiência dentro de uma televisão comercial. Acontecimentos que fogem à normalidade – enchentes, acidentes, visitas de autoridades, eventos esportivos, dentre muitos outros – chamam a atenção do público e a intenção é estar presente o mais rápido possível perto do fato, mesmo que isso signifique apresentar informações imprecisas, repetitivas e reducionistas.

### 6.1.4 CONSTRUÇÃO DO DISCURSO VERBAL

Pode-se afirmar, acima de tudo, que o discurso do vídeo é marcado por uma informalidade linguística que corrobora com o improvisado da transmissão ao vivo. Este acontecimento cria imprecisões informativas e também possui, na persona do apresentador, uma tentativa de criar um senso de juízo no espectador a respeito da tragédia.

A identidade do discurso na análise tem como figura central o apresentador, que

conduz o discurso e o andamento do programa. A transmissão é ao vivo e ele acaba por catalizar as decisões sobre seu andamento, como no momento em que diz: *“Tem as cenas...deixa eu ver as cenas, por gentileza”*. As outras pessoas que falam nesse trecho (a testemunha e a repórter) somente estão ali para apoiar o discurso centralizado; uma delas traz percepções sobre a tragédia e outra sobre uma possível causa do acidente.

A condição da finalidade do programa apresenta duas operações distintas: ao mesmo tempo que é informativa por trazer o conhecimento do que está acontecendo em Santa Maria por meio da fala da testemunha e da repórter, também é prescritiva pois o discurso do apresentador procura persuadir o telespectador a respeito do acontecido através de juízos de valor sobre as pessoas envolvidas, criando uma espécie de julgamento público. Isso se faz claro em trechos como *“Quer dizer: que irresponsabilidade desgraçada que nós temos nessas casas noturnas do Brasil. Lamentável!”* ou *“esses caras deveriam ir pra cadeia e curtir uma cadeia lascada (sic) durante muito tempo, o que eu duvido que aconteça, não é?”* (Vide anexo A).

Além do aspecto persuasivo, percebe-se julgamentos de valor com relação às próprias leis do país. O apresentador realiza uma generalização ao afirmar que o estado das casas noturnas do Brasil é semelhante ao encontrado na Boate Kiss: *“A maioria das pessoas morta é na porta da boate, sem uma queimadura no corpo. Morreram simplesmente pela fumaça. Quer dizer: que irresponsabilidade desgraçada que nós temos nessas casas noturnas do Brasil. Lamentável!”*. A generalização se faz presente nessa passagem pelo julgamento da realidade do país a partir de um episódio particular. Isso acontece como maneira de aproximar telespectadores de outras regiões do país, uma vez que o programa está sendo transmitido em cadeia nacional. Dessa maneira, a tragédia, com um caráter particular acaba sendo transmutada em exemplo nacional de irresponsabilidade de governos, forças policiais e de combate ao incêndio, comerciantes e demais personagens envolvidos.

Dentro do universo do propósito do discurso está o da construção narrativa voltada para o jornalismo informativo. Porém deve-se atentar também para os marcadores discursivos que confundem essa percepção, criando ruídos. E eles são vários: o infográfico que diz *“245 mortos em Incêndio em Boate do RS”* (o número real de vítimas foi 231, abaixo do que era anunciado nesse momento), o momento em que o apresentador diz: *“Vamos direto (se atrapalha, gagueja) a ... a Porto Alegre, do local da tragédia...ela já deve ter se deslocado até Santa Maria, estava em Torres [cidade do nordeste do Rio Grande do Sul] ontem”* e a

repórter que afirma que o incêndio começou por causa de uma garrafa de champagne que teria um sinalizador no gargalo (a investigação posterior demonstrou que o incêndio começou devido a um sinalizador utilizado por um dos membros da banda que se apresentava naquele momento). Todas essas informações imprecisas atrapalham a estratégia comunicativa geral, que pretende funcionar dentro das regras estipuladas de uma transmissão jornalística televisiva mas, ao mesmo tempo, revelam as características de uma transmissão ao vivo.

Por fim, as condições dessa comunicação acontecem dentro do ambiente televisivo, mas fora de uma grade de programação estipulada.



**Figura 13 - Plano extraído do programa “Plantão”**

**Fonte: TELEJORNALISMO. Plantão. São Paulo: TV Bandeirantes, 27 de janeiro de 2013. Programa de TV.**

## 6.2 O VÍDEO COMO NARRATIVA

O “SBT Brasil” é um programa de jornalismo diário veiculado no canal SBT de segunda à sábado, em torno das 19h e que tem uma estrutura clássica de telejornal; apresenta matérias de editorias distintas (política, economia, comportamento, cultura) assim como a previsão do tempo, informações sobre a bolsa de valores e cotações de moedas em

geral. O programa conta com uma bancada dentro do estúdio de TV onde se sentam os apresentadores que vão lendo as notícias que às vezes são ilustradas com matérias ou sequências de imagens e oportunamente chamam repórteres para entradas ao vivo durante a transmissão.

O trecho analisado para é o momento da “escalada”, quando as manchetes das matérias que serão exibidas são lidas pelos apresentadores. Mas essa leitura não é só verbal: as falas são ilustradas com uma sucessão de imagens rápidas e que intencionalmente reiteram e reforçam o discurso dos repórteres. A amostra pertence à edição do programa de 28/01/2013, um dia após ao acontecimento de Santa Maria.

### 6.2.1 MODO QUALITATIVO

Os signos analisados no vídeo apresentam ao espectador o cenário da tragédia de Santa Maria e fornecem um panorama da situação um dia após o ocorrido, bem como uma leitura crítica sobre o acontecimento na visão do canal ao qual pertence o programa. Isso pode ser visto através da montagem pela qual a imagem e o discurso dos apresentadores está concatenado tanto de uma maneira ilustrativa como afirmativa do que é proferido verbalmente.

No quesito das formas em cena, novamente se tem aqui uma construção semelhante ao programa anterior com painéis de acrílico sobre os quais se projetam construções virtuais que apresentam movimentos dinâmicos e abstratos. Eles dizem respeito a um fluxo límpido de formas que sugerem modernidade e atualidade ao conteúdo do programa. A diferença é que nesse exemplo é utilizada uma construção clássica do telejornalismo: a presença da bancada, atrás da qual se posicionam os apresentadores. Tal elemento de cena apresenta diversas funções: serve como apoio aos apresentadores, possibilita uma agilidade e previsibilidade na produção do programa uma vez que torna fácil enquadrar os jornalistas além de conferir um grau de seriedade e solenidade à figura dos apresentadores. Em uma outra leitura, pode ser visto como um espaço para o entrincheiramento dessas figuras, organizando uma forma de separação entre o espectador e os comunicadores, que detêm a informação privilegiada e dessa maneira se diferenciam de quem assiste e procura a informação. A posição do apresentador na bancada é fundamentalmente diferente da posição de um apresentador que se posiciona defronte à câmera de maneira direta, em pé ou sentado em uma cadeira. Nesse caso,

o apresentador se coloca em uma posição mais franca e menos hostil. Talvez por essa razão que tantos telejornais brasileiros tenham preferido abolir a bancada da apresentação de suas notícias nas últimas décadas.

Se nos objetos de cena é possível perceber uma formalização do espaço e da informação jornalística, as vestimentas dos apresentadores essencialmente reiteram essa postura, através da adoção de roupas formais (terno e gravata para o apresentador e um terno para a apresentadora). Novamente, como na amostra anterior, é possível perceber solenidade nesse quesito.

Os efeitos de vídeo e de áudio, assim como a infografia gerada por computador fornecem a condução narrativa à escalada. Eles funcionam como reafirmação do discurso dos apresentadores; porém a montagem resultante desse processo é a responsável por criar a narrativa resultante desse sobrevôo sobre os acontecimentos que serão apresentados durante o programa (e, por consequência, na própria questão de Santa Maria, que ocupou a maior parte das manchetes do telejornal nesse dia). Diferentemente do “Plantão”, o “SBT Brasil” foi exibido com um dia e meio de diferença do acontecimento e, dessa maneira, houve um espaço maior para a arquitetura da estrutura narrativa.

A presença dos apresentadores no estúdio, que possui uma iluminação de cena que não produz sombras deixa suas faces completamente visíveis e torna o discurso direto. As posições de câmera também são invariáveis, sem movimento e sempre em plano médio, criando uma previsibilidade na montagem e reduzindo a possibilidade de diferença de enquadramento de uma transmissão ao vivo. A composição das cores do estúdio também lembra muito a da amostra anterior; predominam o azul e o cinza, com faixas vermelhas que cruzam o estúdio na parte inferior do enquadramento (ver fig. 14). As cores frias passam uma sensação de segurança e também distância para a análise dos fatos que são proferidos pelos apresentadores. As linhas vermelhas conduzem a um pensamento rápido e objetivo, em contraste às outras cores presentes na composição.

Na montagem das imagens que se sobrepõem ao discurso dos jornalistas, é possível perceber uma edição que traz um função ao mesmo tempo ilustrativa e narrativa, com a presença de momentos em que o áudio dessas imagens se insere dentro da cena (como quando várias pessoas gritam desesperadamente durante o vídeo de testemunho para que determinada vítima seja retirada do local e quando existe a declaração de uma testemunha contanto detalhes da tragédia). A função dessa montagem é conferir agilidade e pluralidade de vozes à

narrativa, acrescentando novos pontos de vista à situação, inserindo o espectador no foco da tragédia. Em determinado momento, existe a inserção das imagens de testemunho em primeiro plano e a voz de uma testemunha ocular do acontecimento descrevendo que as mantas de proteção acústica da boate caíam sobre as cabeças dos presentes em chamas. Os enquadramentos dessas imagens são bastante ecléticos, alternando entre planos gerais, panorâmicas, planos médios, planos conjuntos, detalhes e *close-ups* com a intenção de criar uma narrativa dinâmica.

A presença das imagens de testemunho é percebida em três momentos da amostra: a primeira inserção acontece no início da “escalada”, após a frase de abertura do apresentador quando é realizado um “abre-áudio” do resgate, legendado por causa da baixa qualidade sonora. A segunda é feita após a leitura da manchete que fala do possível desaparecimento das imagens do circuito interno da boate. Nesse momento são colocadas imagens do socorro às vítimas. A terceira inserção se dá quando acontece a leitura da quarta manchete que chama o discurso das testemunhas sobre o acontecido.

Nesse sentido, pode ser observados alguns aspectos. Em primeiro lugar, essas imagens se encontram completamente encadeadas às outras produzidas pela equipe do telejornal (entrevistas, imagens da fachada da boate, ambulâncias levando os feridos, familiares chorando em plano fechado, etc.). Isso faz com que as imagens de testemunho tenham uma equivalência na montagem às imagens produzidas pelas câmeras da emissora. A inserção delas se faz de maneira a auxiliar na ilustração das notícias, criando um impacto narrativo que coloca o espectador como testemunha do fato e conhecedor da situação de perigo gerada pelo acontecimento em um grau maior que as imagens produzidas posteriormente no dia seguinte que ilustram o desdobramento do acontecimento. Por outro lado, existe uma espécie de nomeação dessas imagens na narrativa: nas duas últimas ocorrências são usadas na edição para ilustrar as partes da fala dos apresentadores que se referem ao sumiço das imagens das câmeras de segurança (que não seriam imagens da própria emissora) e para fazer menção ao discurso dos sobreviventes. Nesse sentido, se faz uma espécie de diferenciação sutil entre a imagem produzida pelo usuário e as da equipe de jornalismo da emissora. Em terceiro lugar, a presença delas em uma estrutura narrativa telejornalística cotidiana reitera o estilo narrativo clássico desse formato e não visa criar um ruído desnecessário ou incômodo na emissão, justamente devido à equivalência observada acima.

| <b>Objetos e Formas em cena</b>                | <b>Vestimentas dos repórteres/apresentadores</b> | <b>Efeitos de Vídeo/ Áudio</b>                                                                          | <b>Infografia gerada por computador</b>                                             | <b>Presença do vídeo testemunho</b>                                                                  |
|------------------------------------------------|--------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Painel de acrílico virtual; bancada            | Terno; gravata; camisa                           | Trilha sonora solene; montagem/condição das imagens como ilustração do discurso; “ <i>abre áudio</i> ”; | Barra de transcrição de fala em vídeo-testemunho; destaque de conteúdo da internet; | Editado junto com as imagens produzidas (com apoio de infografia para ajudar a compreensão de áudio) |
| <b>Aspectos evocados</b>                       |                                                  |                                                                                                         |                                                                                     |                                                                                                      |
| Modernidade, entrincheiramento, distanciamento | Seriedade, solenidade, segurança, liderança      | Alerta, seriedade, dramaticidade, visão múltipla, agilidade                                             | Aproximação e tradução de contexto para o telespectador                             | Hibridismo na narrativa; reiteração de informação por baixa qualidade do vídeo                       |

| <b>Iluminação de cena</b>  | <b>Cores de composição de cena</b>          | <b>Enquadramentos e posição de câmera</b>                                                                              | <b>Montagem e edição</b>                                                                                                      |
|----------------------------|---------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Generalizante, sem sombras | Predomínio de Azul, cinza. Linhas Vermelhas | Plano Médio nos apresentadores; Planos gerais, médios e próximos encadeados nas imagens ilustrativas                   | Ao vivo, câmera parada nos comunicadores; gravado e editado nas imagens ilustrativas.<br><br>Cadência de montagem tradicional |
| <b>Aspectos Evocados</b>   |                                             |                                                                                                                        |                                                                                                                               |
| Veracidade                 | Distância para análise, agilidade           | Destaque para quem conduz o discurso; agilidade e diversidade na montagem das imagens de ilustração do discurso falado | Previsibilidade; tradição, agilidade                                                                                          |

Tabela 2 – Quadro demonstrativo dos quali-signos do vídeo “SBT Brasil”

### 6.2.2 MODO EXISTENCIAL

Dentro de uma perspectiva do telejornalismo clássico, a amostra apresenta os aspectos necessários para a definição de um programa telejornalístico: a presença dos apresentadores sentados em uma bancada lado a lado a olharem diretamente para as lentes das câmeras enquanto lêem as notícias revela uma sistematização direta e baseada em referenciais provindos de um histórico televisivo que se sustenta por décadas dentro desse meio de comunicação. A pouca inovação estilística é revestida de grafismos contemporâneos, sentidos pelo uso de animações movimentadas e que trazem a ideia de imediatismo e atualidade. A duração do telejornal, assim como a sua divisão por blocos tem dois objetivos distintos. Um deles é situar o espectador quanto à previsibilidade de sua duração, assim como a localização temporal restrita – em torno das 19h mas nunca em outro horário diferente. A outra é a possibilidade de inserção de comerciais entre os blocos que se traduz em um interesse comercial direto. A própria construção dos blocos é também previsível, posicionando uma manchete de grande interesse no início da transmissão e outros focos de interesse em diferentes pontos (por exemplo, uma matéria de cultura ou comportamento pode ser chamada várias vezes entre blocos mas estar somente no final do jornal).

Do ponto de vista das imagens de testemunho, elas corroboram com a ideia de imediatismo e atualidade do produto, servindo de ilustração, localização e referência para o telespectador do acontecimento. Elas foram editadas, de maneira a se exibir somente momentos de maior tensão, emprestando à narrativa um aspecto de espetáculo.

### 6.2.3 MODO GENÉRICO

O distanciamento da figura do apresentador, representado tanto pelo discurso formal quanto pela presença da bancada que o separa da câmera, tem o caráter simbólico de emprestar uma noção de verdade ao discurso e à figura dos apresentadores, na tentativa de conferir credibilidade.

De maneira geral o jornalismo televisivo ocupa grandes porções das grades de programação das emissoras justamente pelo fato de que cria rotinas de audiência em horários específicos e atende a um público generalista.

O impacto programado de abrir o telejornal com as imagens de testemunho também visa criar uma imediata adesão através de uma atmosfera de alerta, regida por uma convenção



que pode ser discutida sob diferentes aspectos comportamentais, sociais e inclusive biológicos.

#### 6.2.4 CONSTRUÇÃO DO DISCURSO VERBAL

O discurso do “Jornal do SBT” como produto jornalístico é criado para retratar uma pluralidade de vozes sem dar ênfase específica a nenhuma delas. Os condutores da narrativa são os apresentadores, que tem o papel de enunciar os temas alternadamente na leitura das manchetes. Subordinadas a eles se encontram as imagens que apóiam e reiteram as suas falas, de tal maneira encadeadas que comunicam a ação, a emoção, o terror e a angústia de Santa Maria. Dessa maneira, fica explicitada a função polifônica das vozes no telejornal, conforme apontado por Machado (2009) onde nenhum dos enunciadores do discurso tem preponderância sobre os outros na narração dos fatos. Sob esse ponto de vista a identidade do discurso de torna múltipla.

A condição de finalidade do discurso aqui assume duas posições distintas. Em um primeiro grau é informativa quando leva ao conhecimento do espectador um resumo dos acontecimentos que se sucederam após o incêndio da boate. Em um segundo nível é uma operação do *páthos*, uma vez que tem a finalidade de criar um estado de espírito em quem vê. Esse efeito é alcançado através do uso da imagem e da fala. Tal construção pode ser exemplificada em momentos como a primeira inserção do vídeo com imagens de testemunho, que posicionam o espectador diante do horror do acontecimento, passando a sensação do caos e do desespero gerado minutos após o início do incêndio. Logo após, é enunciado “*O adeus às vítimas*”, ilustrado com imagens rápidas de caixões sendo carregados por familiares inconsolados em uma montagem que prioriza a emoção por parte do espectador. Em outro momento, a apresentadora anuncia: “*Dor e revolta marcam o enterro dos jovens que perderam a vida na Boate Kiss.*”. Logo em seguida, o que se sucedem são as imagens do incêndio e de um entrevistado, visivelmente abalado, relatando como o fogo se espalhou rapidamente pelo estabelecimento. Nesse momento, a construção é semelhante ao caso anterior: o espectador é colocado em contato direto com o acontecimento.

Por fim, o propósito do discurso desse telejornal vai ao encontro à construção usual de grande parte desses programas televisivos, indo além da simples informação dos fatos. O que existe sobretudo é a construção de uma narrativa (através do verbal, do imagético produzido pelo canal e das imagens de testemunho feitas espontaneamente) que pretende atingir o lado

emotivo do espectador, criando uma montagem baseada na diversidade de imagens e pontos de vista.



**Figura 14 - Plano extraído do programa “SBT Brasil”**

**Fonte: TELEJORNALISMO. SBT Brasil. São Paulo: Sistema Brasileiro de Televisão, 29 de agosto de 2013. Programa de TV.**

### 6.3 O VÍDEO COMO REITERAÇÃO DO DISCURSO DE AUTORIDADE

O programa de variedades “Fantástico”, exibido no dia 03 de janeiro de 2013 - uma semana após o incidente de Santa Maria – trouxe uma reportagem especial de análise sobre o acontecido. Através de um trabalho de montagem cênica foi recriada a ambientação da Boate Kiss dentro dos estúdios da Rede Globo no Rio de Janeiro. O cenário foi construído metodicamente a partir de plantas do local, encontradas na prefeitura da cidade gaúcha e que davam as dimensões exatas da casa de espetáculos. Porém, a maquete não era completamente fiel ao original: o telhado foi retirado para que câmeras estrategicamente posicionadas pudessem se inserir e proporcionar aos espectadores vistas aéreas do local, como forma de melhor visualização do espaço e dos personagens que percorriam esse ambiente. Dentro dele um repórter conduz a narrativa, lembrando fatos e fazendo observações sobre as declarações de sobreviventes e de um especialista em gerenciamento de riscos e situações de emergência, que avalia as condições da boate no momento da tragédia. A reportagem analisada conta com 15 minutos de duração. Na estrutura narrativa coabitam a produção filmada dentro do cenário construído, imagens recuperadas de acontecimentos durante a semana e o uso de imagens de

testemunho com o objetivo de reiterar o discurso da autoridade presente no material.

### 6.3.1 MODO QUALITATIVO

A reportagem especial faz uso de uma grande produção para demonstrar erros cometidos na evacuação da boate e reconstruir o cenário do acontecimento. Desde o momento em que existe a chamada da matéria no estúdio, imagens aéreas da maquete são apresentadas em múltiplas telas posicionadas por detrás dos apresentadores. Essas telas representam um efeito de vídeo em que a mesma imagem reproduzida em um monitor central é decomposta em uma miríade de outras imagens em telões secundários, dando a impressão ao espectador de que é possível ver além da composição principal ou seja, além do fato em si.

A existência da própria maquete em tamanho real desencadeia vários aspectos. A começar pelo espetáculo da construção de um cenário nessas proporções, que ocupa um terreno significativo dentro das propriedades da emissora, concebido apenas para essa matéria. Gastos em uma produção dessa natureza reiteram no discurso narrativo da reportagem, cujo objetivo é criar uma espécie metodologia investigativa para comprovar para os espectadores de uma forma empírica os erros cometidos pelos donos do estabelecimento. Além disso, a maquete em si pode ser vista como uma simulação de uma realidade onde é possível dar dimensões reais do acontecimento. É claro que faltam muitos elementos para afirmar que o cenário produzido poderia ser tomado como realidade por quem assiste a matéria; nesse quesito, a reconstrução mais parece um esboço de realidade com paredes de madeira e grandes espaços vazios sem objetos de cena ou personagens. Porém, a simulação e o espetáculo da encenação ainda persiste na própria criação do espaço, feita com embasamento técnico duplo das plantas encontradas na prefeitura e da presença da autoridade e das testemunhas que tecem comentários acerca da Boate em Santa Maria analisando o cenário ficcional do Rio de Janeiro.

As vestimentas dos apresentadores no estúdio são levemente diferentes se comparadas com as amostras anteriores: eles se vestem de uma maneira mais informal, sem a presença de gravata. O repórter na matéria vai além, abolindo o uso do paletó e vestindo calças *jeans* e tênis. Essas opções de vestimentas criam um tom mais coloquial à comunicação, aproximando o telespectador do assunto tratado. É importante salientar, todavia, que a maneira de falar e o comportamento de apresentadores e do repórter ainda segue o discurso formal jornalístico e o

uso dessas vestes pode ser explicado pela linha editorial de um programa de variedades como é o caso do *Fantástico*, que não tem a mesma formalização de uma emissão tradicionalmente telejornalística.

Nos efeitos de vídeo, o discurso da simulação também se faz presente, exemplificado em momentos como na fusão entre a imagem da planta arquitetônica da boate e um plano aéreo da maquete montada para a reportagem. Nesse momento, o que se sugere pela edição é que a maquete vista pelo telespectador é algo criado baseando-se em informações reais. Em outro momento, uma discussão entre o repórter e o especialista em gerenciamento de riscos sobre o comportamento das chamas dentro do estabelecimento faz com que existam inserções de chamas e fumaça virtuais dentro do cenário, em recortes de *Chroma-Key*. Tal técnica chama mais uma vez o espectador para a simulação, dando provas de que o discurso do especialista é verídico e que a ilustração pode ser tomada como fato que reflete o acontecimento real. Para contribuir com esse objetivo, as infografias geradas por computador levam o discurso adiante. Produzidas de maneira a dar ênfase às informações técnicas, demonstram em vários momentos da reportagem dados como a metragem de determinados cômodos, o cálculo para definir a capacidade máxima de um estabelecimento público, a própria maquete em si totalmente arquitetada em três dimensões, o fluxo das chamas, etc. Todos esses efeitos tem por objetivo contribuir com o espetáculo visual da reportagem, além de comprovarem dados que são apresentados pela autoridade e pelas testemunhas, reafirmado os discursos.

Os vídeos-testemunho são utilizados nessa montagem como provas de que o discurso da autoridade é verídico e tem fundamento, como no momento em que são analisadas as portas de entrada da boate e o consultor verifica as portas cênicas da maquete julgando que não havia espaço suficiente para a devida evacuação. Logo em seguida, são mostradas imagens de testemunho de dentro da boate logo após o incêndio, mostrando o ambiente destruído. Em outro momento, o repórter entrevista um dos sobreviventes que relata como conseguiu sair da boate durante o incêndio. Eles percorrem o caminho de fuga do rapaz e quando chegam até a entrada são utilizadas imagens de testemunho que ilustram o caos instaurado na frente do estabelecimento. Efeito semelhante ocorre quando o especialista explica a fuga das pessoas para o banheiro da boate em uma tentativa de encontrar a saída. Nesse momento são colocadas imagens de homens desesperadamente quebrando a parede do lado de fora da boate real. Ele explica então que isso é um “comportamento de manada”,

responsável pela desorientação das pessoas em situação de perigo. Esses três exemplos ilustram a utilização dessas imagens como prova desses discursos. Elas estão encadeadas na narrativa da mesma forma que na amostra anterior; mas nesse caso atuam com um peso diferente que vai além da ilustração e do acionamento das intencionalidades narrativas clássicas do discurso telejornalístico. A estrutura dessa matéria opera em uma espécie de julgamento e análise da situação. Nesse caso, os vídeos de testemunho desempenham função semelhante às testemunhas que circulam pela maquete, ajudando a afirmar e servir de prova do discurso e comprovação dos erros cometidos na segurança da casa noturna.

Além desses aspectos, é possível perceber a maneira como é ambientada a narrativa da reportagem, construindo um cenário sombrio, feito de cores escuras e de luzes diretas que significam a criação de uma análise retratada nos acontecimentos reais reencenados.

A iluminação e as cores do estúdio onde é introduzida a matéria não é muito diferente das amostras anteriores; as luzes generalizantes não criam sombra alguma sobre o rosto dos apresentadores que passam uma noção de seriedade e de veracidade da informação transmitida. Os tons de cor que compõem o estúdio são marrons e passam uma noção de aconchego e proximidade, fato reiterado pelas roupas mais informais dos jornalistas, conforme descrito no tópico anterior. Quando a reportagem é exibida e o telespectador apresentado ao ambiente da maquete, o panorama é outro: ali, diversas luzes diretas – sem filtro que as amenize – incidem diretamente sobre repórter e entrevistados, criando uma sensação de dureza e análise. O jogo de luzes cria sombras diretas e recortadas, que ajudam a passar a ideia de uma realidade sem subterfúgios, se aproximando ainda mais do objetivo da encenação. A iluminação direta também atua, em parceria com as cores escuras que compõem a cena, a criar uma ambientação sombria para a descrição da tragédia.

Os enquadramentos e posicionamento das câmeras são espetaculares: todas as ações dos entrevistados são filmadas de vários ângulos – do chão e aéreos – e inclusive é possível perceber a intervenção de guias que realizam movimentos sobre a maquete, passando por cima de portas e paredes conforme os personagens vão se adentrando ainda mais no cenário. Tal utilização é bastante incomum para o jornalismo diário, que trabalha na maioria das vezes com a presença de apenas uma câmera para a produção das matérias. O uso de vários ângulos de câmera poderia ser lida como a apresentação de uma realidade de múltiplas formas; mas no caso da amostra, a edição e a montagem não priorizam esse efeito, uma vez que as diferentes tomadas nunca são apresentadas ao mesmo tempo. Elas são concatenadas

uma após a outra, criando uma sensação narrativa de destaque para as testemunhas e para o discurso da autoridade que vai nomeando, um após o outro, os erros estruturais da Boate Kiss. A edição do material também traz imagens do estabelecimento feitas durante a semana, assim como entrevistas com sobreviventes que aparecem como testemunhas que reafirmam o que está sendo comentado no cenário construído.

| <b>Objetos e Formas em cena</b>                                                                  | <b>Vestimentas dos repórteres/apresentadores</b> | <b>Efeitos de Vídeo</b>                                                                                                                                   | <b>Infografia gerada por computador</b>                                                                                                                              | <b>Presença do vídeo testemunho</b>                                                      |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------|
| Múltiplos telões no estúdio; maquete montada ao ar livre; amplitude de espaço; múltiplas câmeras | Camisa; calça informal, tênis                    | Fusão entre maquete real/virtual; inserção de material real sobre virtual utilizando técnicas de Chroma-Key; telas que decompõe a mesma imagem no estúdio | Maquetes virtuais; efeitos 3D; dados infográfico indicando metragens; bonecos virtuais simulando pessoas; destaque em documentos oficiais; efeitos de fumaça virtual | Editado junto com as imagens produzidas, ilustrando discurso de testemunhas e autoridade |
| <b>Aspectos Evocados</b>                                                                         |                                                  |                                                                                                                                                           |                                                                                                                                                                      |                                                                                          |
| Modernidade, análise por vários ângulos, espetáculo, simulação                                   | Informalidade e aproximação com telespectador    | Tomada de simulação pela realidade; aproximação entre encenação e notícia                                                                                 | Simulação; encenação; reiteração do discurso de autoridade; verificação de dados                                                                                     | Hibridismo na narrativa; provas do discurso                                              |

| <b>Iluminação de cena</b>                                                                            | <b>Cores de composição de cena</b>                                                      | <b>Enquadramentos e posição de câmera</b>                                                    | <b>Montagem e edição</b>                                                    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------|
| No estúdio:<br>Generalizante,<br>sem sombras<br><br>No cenário:<br>Luzes duras,<br>diretas; zonas de | No estúdio: predomínio de tons marrons<br><br>No cenário:<br>Predomínio de preto e roxo | Plano Médio nos apresentadores; movimentos de grua, plano-sequência com câmera estabilizada, | Encadeação de imagens filmadas no cenário, material produzido pela emissora |

|                                            |                                |                                                                         |                                                       |
|--------------------------------------------|--------------------------------|-------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------|
| sombras                                    |                                | tomadas aéreas, planos conjunto; várias câmeras cobrindo uma mesma ação | e vídeo-testemunho<br><br>Cadência de montagem lenta. |
| <b>Aspectos Evocados</b>                   |                                |                                                                         |                                                       |
| Veracidade; realidade; aclimatação sombria | Sobriedade; luto; tema sombrio | Destaque para as personagens que contam o acontecido; espetáculo        | Espetáculo, narrativa empírica e de análise           |

**Tabela 3 – Quadro demonstrativo dos Quali-signos do vídeo “Fantástico”**

### 6.3.2 MODO EXISTENCIAL

O programa semanal “Fantástico” possui grande notoriedade dentro da televisão brasileira. No ar há três décadas, apresenta uma variedade de reportagens durante as mais de três horas que fica no ar nas noites de domingo. Chamado também de “revista eletrônica”, a atração possui por slogan “O show da vida” e exibe materiais de entretenimento ao lado de informações jornalísticas como reportagens de longa duração sobre temas como meio ambiente, política, economia, turismo, entre outros.

Este formato de revista eletrônica está presente em outros canais e também dentro da própria emissora em outros horários e dias da semana. Tal qual uma revista impressa, ele prioriza uma maneira de fruição descentralizada, optando por enfoques e chamadas específicas para matérias de maior importância (como é o caso da amostra), que se posicionam estrategicamente dentro de blocos iniciais com discussões mais factuais sobre o tema e em blocos finais com estruturas mais complexas e espetaculares, impelindo o espectador a continuar assistindo ao programa.

### 6.3.3 MODO GENÉRICO

Novamente são utilizados signos que sugerem modernidade, atualidade e rapidez na transmissão da notícia. Se o slogan do programa for analisado sob um aspecto generalista, é possível retirar uma interpretação bastante direta baseado nos aspectos trazidos acima: a

espetacularização (show) do real (vida). Isso se faz presente ao analisarmos os recursos audiovisuais e estilísticos apresentados nessa reportagem sobre Santa Maria como movimentos de câmera, infografia e o próprio cenário onde se passa a ação. Mas aqui essa aparente rapidez e urgência dos signos parece, como referido no jargão popular, cobrar o seu preço: o discurso do julgamento se revela pouco aprofundado, ainda que muito bem arquitetado. O uso das cores e da iluminação na maquete procuram evocar no espectador, de maneira indireta, um cenário de desolação, luto e tragédia que se assemelham ao tema sombrio de que se trata. Mas essa tentativa de aproximação com o real revela justamente a estrutura de construção narrativa que fornece mais uma reconstrução canhestra e longe da realidade do que necessariamente uma aproximação icônica. Mesmo assim, os efeitos de luz, movimentos de câmera e infografia funcionam como esquema de representação, da mesma maneira como uma reconstituição policial basta como abstração para desvendar um crime. A amostra representa, acima de tudo, uma das formas mais sofisticadas de promoção do jornalismo como investigador e suposto fornecedor de respostas rápidas e pouco refletidas a respeito dos acontecimentos e instituições, geralmente ligados à eventos disfuncionais e problemas sociais.

#### 6.3.4 CONSTRUÇÃO DO DISCURSO VERBAL

O discurso verbal na reportagem do Fantástico é construído, conforme as análises acima demonstram, a partir de dados empíricos trazidos pelas fontes de informação (testemunhas e autoridade) e dados oficiais (planta do estabelecimento, leis que regem o funcionamento de casas noturnas, etc). Esses dados funcionam como um discurso de verdade, como se a intenção da matéria estivesse em julgar, através da mídia, o acontecimento e procurar causas e responsáveis pela tragédia.

Este objetivo se torna claro já na chamada no estúdio, quando um dos apresentadores diz: *“O que havia de errado dentro da boate Kiss? Quantas pessoas cabiam lá dentro? E o que poderia ter evitado a tragédia?”*. Ele é completado pelo outro apresentador, que diz: *“Em busca dessas respostas, nós chamamos um especialista em gerenciamento de risco, conversamos com pessoas que estavam lá e conhece bem a casa e construímos uma réplica da boate em tamanho real com base nas informações das plantas do imóvel”*. A partir desse ponto, os parâmetros do material que vem a seguir já se encontram definidos: vai-se em busca de respostas para a tragédia, existe uma autoridade que irá julgar os fatos e testemunhas que



serão chamadas para depor a respeito deles. O cenário desse julgamento midiático será a reconstituição, feita a partir de uma simulação do local do incidente, recriada em bases teóricas.

Na estrutura da matéria, isso se torna mais claro. Ali são julgados momentos e espaços em que as ações ocorreram, sob o crivo de análise da autoridade presente e comprovadas pelas vozes das testemunhas – e dos vídeos-testemunho. Ao final do material, a reportagem dá o veredicto: se não houvessem tantos problemas estruturais na boate (saídas mal feitas, falta de organização de funcionários, etc.) muitas pessoas poderiam ter sobrevivido. Esta estrutura de julgamento televisivo pode ser encontrada em diversos materiais de análise que são produzidos quando existe uma tragédia ou incidente de caráter nacional ou internacional.

Elucidado esse ponto, é possível perceber nas intencionalidades do discurso da amostra uma finalidade *informativa* em primeiro plano e *prescritiva* em segundo. A prescrição nesse caso se sobrepõe pois a intenção do discurso narrativo é fazer o telespectador, a partir dos fatos ilustrados com embasamento, tomar um ponto de vista específico e condenar a organização e a estrutura da boate, responsáveis pela tragédia. Em segundo lugar estaria a função informativa, pois também concede informações a respeito das leis de funcionamento de estabelecimentos públicos. Como dito acima, não é possível afirmar que a intencionalidade seja *iniciativa*, uma vez que não existe um mascaramento ficcional a tal ponto que o espectador tome a maquete por coisa real.



Figura 15 - Plano extraído do programa “Fantástico”

Fonte: VARIEDADES. Fantástico. Rio de Janeiro: Rede Globo, 03 de março de 2013. Programa de TV.

#### 6.4 O VÍDEO COMO ESPETÁCULO

O canal de tevê a cabo Discovery exibiu, no dia 27 de março de 2013 um documentário sobre a tragédia de Santa Maria. O material possui 45 minutos de duração e faz uma reconstrução dos fatos que levaram ao acontecimento e seus desdobramentos posteriores. O trabalho é permeado por entrevistas com testemunhas, pais de vítimas, bombeiros que atenderam ao chamado do incêndio e autoridades que informam o andamento das investigações e fazem uma análise do ocorrido. Além dos depoimentos existe a presença de imagens produzidas nas coberturas de TV's e vídeos-testemunho produzidos por presentes no dia. Mas a principal presença imagética nesse material são as reconstituições das cenas, que utilizam atores simulando entrevistados, jogos de luzes e fumaça que sugerem o momento do incêndio, efeitos de áudio, trilha sonora e uma montagem dramática. A partir de um material tão rico visualmente é possível analisar o uso dos vídeos-testemunho enquanto parte de um espetáculo imagético que visa a ficionalização do próprio acontecimento real, criando um material que se aproxima do entretenimento televisivo e ao mesmo tempo mescla aspectos de telejornalismo.

Como exemplificação da amostragem, a análise a seguir contempla a abertura do programa, onde existe uma espécie de *trailer* em que todos os elementos-chave que aparecem durante o documentário estão presentes. De qualquer maneira, quando outros momentos do programa forem referenciados, haverá a minutagem onde eles ocorrem.

##### 6.4.1 MODO QUALITATIVO

Os quali-signos da amostra evidenciam o caráter de narrativa dramática que o material procura assumir, misturando referenciais de gêneros televisivos diferentes. A presença dos objetos de cena revela a intenção dramática apresentando elementos que remetem a uma reconstituição da boate – com mesas, cadeiras, bebidas. A intencionalidade aqui é criar um discurso de realidade, corroborado por outros elementos como as luzes, diálogos reencenados (cujo áudio só é permitido ao espectador ouvir como uma trilha secundária durante a narrativa) e atores que são fisicamente parecidos aos entrevistados. Além desses elementos, outros ganham destaque na amostra. Em determinado momento (aos 5 minutos e 50 segundos do primeiro bloco), há a imagem de uma mão que segura um sinalizador; neste momento

existe uma ênfase no movimento deste objeto de cena que paira na imagem em *slow-motion*. A intenção narrativa é dar ênfase a essa ação pois é o que deu origem ao incêndio na boate. As cenas são também retratadas em cortes rápidos e bruscos que dão a impressão de estarem se espalhando pelo ambiente conforme as declarações de sobreviventes são inseridas. Esse detalhamento de objetos e formas contribui para a costura narrativa, criando um ambiente de tensão e horror.

Aspecto semelhante e que corrobora com este discurso de realidade está também presente nas vestimentas dos atores - roupas de festa, uniformes de funcionários e seguranças – em uma reconstituição que tenta se assemelhar o máximo possível com as roupas que os entrevistados estariam usando naquele momento. Nas entrevistas feitas com os sobreviventes as vestimentas são informais, o que confere um ar documental aos depoimentos. Outro ponto que chama a atenção na amostra são as escolhas dos atores em cena. Eles são fisicamente semelhantes aos entrevistados e, nos momentos em que os atores estão em cena, a voz do narrador conta os detalhes de ações e a relação entre os personagens. Um exemplo desse uso pode ser observado quando uma das sobreviventes, chamada Luciene, é apresentada. Primeiramente, a própria entrevistada narra a sua chegada na boate, falando que foi até lá a convite dos integrantes da banda Gurizada Fandangueira. Logo em seguida, são introduzidas imagens de uma atriz que saúda os integrantes da banda próximo ao palco. O áudio de seu depoimento é então entremeadado junto com as imagens da ação. Nesses poucos segundos de material é possível perceber que existe uma mistura entre o que é encenado e o que foi coletado como depoimento real.

Os efeitos de vídeo são utilizados como uma forma de conferir dramaticidade. Além do já referido *slow-motion* para dar ênfase à objetos de cena, é possível perceber também fusões entre imagens de encenação e depoimentos, desfoques de câmera para sugerir a falta de visão de quem estava dentro do estabelecimento assim como flashes de luz que aumentam a sensação dramática do material.

A infografia gerada por computador também compõe a ambiência do material: utilizam-se maquetes em 3-D da cidade de Santa Maria descrevendo o caminho que o Corpo de Bombeiros precisava percorrer para chegar até o local do incêndio, plantas internas que demonstram os ambientes da boate e a dificuldade de evacuação, efeitos de fogo que são colocados sobre a reconstituição para produzirem um efeito realista na imagem, assim como caracteres digitais que são introduzidos na tela sob efeitos de luz e sombras (o título do

documentário é representado com palavras garrafais grafadas em vermelho e branco sob um fundo de vidro quebrado e chamas). Essas utilizações reiteram a tentativa de simulação e procuram instaurar no espectador um sentimento de drama, terror e urgência.

Os vídeos-testemunho são aqui utilizados de uma maneira bastante curiosa. Diferentemente das amostras anteriores, o documentário não os utiliza de maneira ilustrativa. A primeira inserção acontece logo no início do material, aos trinta segundos. As imagens aparecem após uma série de rápidas declarações de sobreviventes. Utiliza-se o áudio original do vídeo e juntamente a ele é acrescentado uma trilha sonora que tem por objetivo criar suspense. A voz do narrador declara: “*O grande número de vítimas deixa o mundo em choque*”, para logo em seguida ouvir-se a voz de um pai de uma das vítimas chorando a perda de sua filha. A intenção narrativa de tal encadeamento vai além da reiteração discursiva. O uso da trilha sonora e da montagem ágil criam uma narrativa com o propósito claro de criar dramaticidade. Nesse sentido, é possível afirmar que essas imagens ganham uma profundidade narrativa maior quando comparadas com a utilização direta e referencial telejornalística, conforme as amostras anteriores.

A atmosfera de reconstituição dos fatos acontece através de marcadores próprios do entretenimento televisivo (uso de cores sugestivas, enquadramentos múltiplos e estilizados, efeitos dramáticos intencionais e premeditados). Eles trabalham em dois eixos distintos: o documental e o ficcional, ambos com marcadores distintos.

Os efeitos de iluminação no documentário tendem a estilizar a imagem. O jogo de iluminação percebido no início do material – quando os jovens estão reunidos em torno das mesas conversando animadamente, feita de uma luz multicolorida e alegre – faz contraste com o momento em que as vítimas tentam escapar da boate durante o incêndio – e a iluminação se torna fraca e vacilante com *flashes* que passam pelo rosto dos atores em pânico criando uma atmosfera de perigo e terror. Juntamente com a iluminação, as cores escolhidas seguem a mesma intencionalidade: predominam os tons vermelhos e amarelos seja na representação das chamas ou sirenes de bombeiros, seja na iluminação da boate antes do incêndio. Em outras cenas tons de azul sugerem a sensação de sufocamento que os entrevistados declaram ter sentido durante a fuga e que podem ser lidas também como morbidez, diferentemente das aplicações de azul que nas amostras anteriores estavam ligadas ao dinamismo e à distância de análise dos estúdios telejornalísticos. Durante os depoimentos, as cores utilizadas variam entre o vermelho no caso de uma das funcionárias do

estabelecimento e tons mais sóbrios e neutros como no caso do pai que perdeu a filha e de uma sobrevivente cujo namorado não conseguiu escapar. A iluminação nesses casos é feita com uma única luz que incide sobre um dos lados do rosto do entrevistado; percebe-se que foi feito também um processamento no computador para retirar a iluminação dessas cenas, aumentando seu realismo e priorizando a dramaticidade do discurso falado.

Os enquadramentos são dinâmicos e possuem uma delimitação bastante nítida: durante os depoimentos é feito o uso de câmeras estáticas que priorizam *closes* e planos próximos. Isso possui dois significados distintos: aumentar, como supracitado, o impacto da fala e também sublinhar a tentativa de análise e estabilidade das declarações. O conjunto do recorte de enquadramento com o discurso dos entrevistados e as cores escolhidas faz com que exista uma ênfase no sentimentalismo ligado ao que é dito. Quando a narrativa parte para a dramatização os planos se tornam dinâmicos e são feitos com a câmera na mão como uma forma de sugerir ação e também um olhar de testemunha ocular dos acontecimentos, situando o espectador dentro do ocorrido.

Por fim a edição também corrobora nos efeitos dramáticos do documentário a partir de um ritmo acelerado de encadeamento dos planos e da mistura de imagens produzidas, material de arquivo e vídeos-testemunho. Essa utilização pode ser exemplificada nos primeiros segundos do material; os planos são de curta duração e muitas vezes o discurso de entrevistados se sobrepõe ao material produzido com as ações dos personagens fictícios. A estrutura de montagem é criada com esmero e com objetivos claros de produzir um discurso narrativo bastante refinado e com intencionalidades claras de provocar emoções nos espectadores.

| <b>Objetos e Formas em cena</b>                                             | <b>Vestimentas dos repórteres/apresentadores</b>                                        | <b>Efeitos de Vídeo</b>        | <b>Infografia gerada por computador</b>                                     | <b>Presença do vídeo testemunho</b>                                |
|-----------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------|
| Mesas, cadeiras, bebidas, fogo, sinalizador, encenação de corpos de vítimas | Vestimentas informais por parte dos entrevistados; roupas de festa por parte dos atores | Fusões, desfoques, slow motion | Maquetes virtuais; efeitos 3D; vinhetas e computação gráfica simulando fogo | Editado junto com as imagens produzidas, efeito dramático/verídico |
| <b>Aspectos Evocados</b>                                                    |                                                                                         |                                |                                                                             |                                                                    |
| Simulação,                                                                  | Encenação, tom                                                                          | Dramaticidade,                 | Simulação,                                                                  | Hibridismo na                                                      |

|                          |            |                                                               |                                                       |                                                         |
|--------------------------|------------|---------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------|
| encenação, dramaticidade | documental | montagem narrativa ficcional, engajamento com o telespectador | ilustração de evento, engajamento com o telespectador | narrativa; provas do discurso; aumento da dramaticidade |
|--------------------------|------------|---------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------|

| <b>Iluminação de cena</b>                                          | <b>Cores de composição de cena</b> | <b>Enquadramentos e posição de câmera</b>                                                                              | <b>Montagem e edição</b>                                                                                                                  |
|--------------------------------------------------------------------|------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Sombria, utilização de contra-luz, luz direta nas entrevistas      | Vermelho, amarelo, roxo, azul      | Predomínio de planos fechados e conjuntos com a câmera na mão; predomínio de planos médios e close-ups nas entrevistas | Encadeamento de imagens filmadas no cenário fictício, material de arquivo, infografia e vídeo-testemunho. Cadência de montagem acelerada. |
| <b>Aspectos Evocados</b>                                           |                                    |                                                                                                                        |                                                                                                                                           |
| Discurso direto nos depoimentos; discurso dramático nas encenações | sombras; perigo; morte             | Dinamicidade e ação nas encenações; Emoção e tristeza nas entrevistas                                                  | Espetáculo, ficção                                                                                                                        |

**Tabela 4 – Quadro demonstrativo dos Quali-signos do vídeo “Tragédia em Santa Maria”, do Discovery Channel**

#### **6.4.2 Modo Existencial**

O programa “Tragédia em Santa Maria” possui a duração de 43 minutos e 50 segundos. Este tempo indica que o produto está formatado para ser inserido em uma grade de programação no decorrer de uma hora, entremeado com intervalos. A amostra analisada – os primeiros minutos – apresenta uma espécie de introdução ao tema. Nesse espaço de tempo, é possível perceber qual a temática do programa (o incidente), assim como pontos altos da narrativa (o discurso das vítimas, as dramatizações de pessoas tentando sair da boate, imagens próximas do artefato que iniciou o incêndio sob uma perspectiva de perigo). Esta estrutura

visa informar e ao mesmo tempo manter o espectador assistindo o desfecho da trama.

Apesar de não constar na análise diretamente, cada um dos blocos do programa possui uma espécie de gancho narrativo para o próximo. Um desses exemplos acontece aos 11 minutos, quando uma das testemunhas que estava em determinado local da boate onde a informação sobre o incêndio chegou minutos depois do lançamento do artefato explosivo declara “*como ali demorou muito para chegar a informação do fogo...já não tinha como tu caminhar ali dentro pra saída*”. Nesse momento, existe um corte para o ator que interpreta esse sobrevivente, que olha para os lados, preocupado. Uma trilha sonora de suspense permeia essa cena rápida, que antecede um intervalo. Logo após os comerciais, são apresentadas imagens dramatizadas das pessoas saindo da boate, ao passo que o narrador faz mais uma apresentação do material: “*No sul do Brasil, uma boate repleta de estudantes começa a pegar fogo quando as faíscas de um artefato pirotécnico usado pelo cantor de uma banda atinge o teto sobre o palco*”. Vemos então uma espécie de recapitulação do que já foi visto no bloco anterior: atores apontam para o fogo, os bombeiros se apressam em chegar ao local, etc. Só então voltamos à história do rapaz que encerrara o bloco anterior.

“Tragédia em Santa Maria” estreou na televisão com cerca de dois meses após o ocorrido. Isto se deve aos fatores produtivos do material que envolvem a escrita de um roteiro audiovisual, a escolha de atores, locações, edição e criação de efeitos especiais, que levam um tempo maior que as produções televisivas jornalísticas de maneira geral.

#### 6.4.3 MODO GENÉRICO

A estrutura de ganchos narrativos, como descrita acima, é muito recorrente em ficções televisivas como novelas, seriados ou telefilmes. A intenção é justamente criar expectativa sobre o desenrolar da narrativa, fazendo com que o programa seja assistido após o intervalo, próxima semana, etc. Isto revela uma das facetas do chamado docudrama, que é um gênero narrativo híbrido entre o documental – ou mesmo informação jornalística – e estruturas típicas das narrativas ficcionais, como a dramatização ou a filmagem decupada<sup>51</sup>.

O uso das cores – de cena e iluminação - são extremamente premeditadas para criar determinados sentimentos no espectador como perigo, luto, suspense ou terror. Essas utilizações seguem também regras de composição de cena e montagem que encontram seus ecos na história do audiovisual, em especial no cinema.

---

<sup>51</sup> Decupar uma cena significa, no jargão da produção audiovisual, definir com planejamento antecedente, o local das câmeras para a filmagem de uma cena.

Apesar de ser um material mais denso e melhor produzido que as amostras anteriores, o documentário investe em uma linha de ação que cria uma espetacularização do incidente ao colocá-lo sob perspectiva dos marcadores ficcionais. Dessa maneira, o que se vê na tela é uma exploração, com vistas ao entretenimento, do sentimento de luto e tristeza gerado pelo episódio tanto na cidade de Santa Maria quanto em âmbito nacional.

#### 6.4.3 CONSTRUÇÃO DO DISCURSO VERBAL

O discurso verbal da amostra possui características que o fazem diferentes em alguns aspectos. Existe, em primeiro lugar, a narração do locutor que realiza a costura da narrativa, pontuando e conectando os diversos depoimentos e encenações. Ela tem a função de ser aquilo que é definido por Nichols (2005) como a voz tradicional do documentário expositivo, quando os eventos são nomeados e discutidos por alguém onipresente à situação e que realiza tão somente a narração dos eventos, sem deles participá-lo. Além dessa voz distante, existe também as vozes dos entrevistados que podem ser observadas sob duas óticas diferentes: a dos sobreviventes e das autoridades. No primeiro caso, elas são embargadas pela emoção e pelo tormento de terem presenciado a tragédia; eles choram e se emocionam lembrando dos momentos que viveram durante o incidente. Nesses casos, conforme analisado acima, todos os outros signos corroboram para a ênfase dramática das palavras. Quando uma autoridade fala, como é o caso do perito criminal aos 9 minutos do terceiro bloco, a fotografia e as luzes seguem o mesmo padrão de antes; porém o que se escuta ao fundo de seu depoimento é uma música ritmada que sugere um tom investigativo e sombrio ao passo que sua fala é correta, direta, sem emoção aparente. Por último, há o discurso de quem encena; este não é audível a não ser em determinados momentos feitos de palavras soltas e expressões logo cobertas com depoimentos ou a voz do narrador. A intencionalidade dele é meramente ilustrativa sendo dominado o tempo todo pelas outras formas discursivas. A conclusão é que a intenção dos realizadores não é transformar o material em uma ficção propriamente dita.

Este tipo de material com características de documentário ficcional pode ser encontrado aplicado em vários materiais exibidos na televisão. Para se ter como exemplo, programas como *Desastres Aéreos* do próprio Discovery Channel e *As Últimas 24 horas* do canal GNT demonstram, através de encenações e grafismos computadorizados múltiplos, os movimentos que levaram a acidentes de avião ao redor do mundo ou ainda os últimos momentos de vida de personagens importantes da história. A estrutura narrativa, nesses dois



casos, é semelhante ao documentário de Santa Maria com atores reencenando os fatos e o discurso de entrevistados que tiveram alguma participação nos fatos.

Em resumo, as funções do discurso verbal operam em dois níveis distintos: um deles é o iniciativo, pois a estrutura narrativa faz o espectador tomar a mensagem produzida como verdadeira – diferentemente ao que acontece na amostra anterior que possuía uma estrutura construída como forma de ilustração do discurso de autoridade. O outro nível do discurso é tomado por uma forte operação do *páthos* uma vez que um dos objetivos do material é fazer o espectador sentir de variadas formas as sensações desagradáveis pelas quais as testemunhas passaram durante a tragédia.



**Figura 16 - Produção do documentário sobre a tragédia de Santa Maria: os limites da ficção e do real.**  
**Fonte: DOCUMENTÁRIO. Tragédia em Santa Maria. Rio de Janeiro: Discovery Channel, 27 de abril de 2013. Programa de TV.**



**Figura 17 - Plano extraído do programa “Tragédia em Santa Maria”:** atores fisicamente parecidos aos entrevistados reais.  
**Fonte:** DOCUMENTÁRIO. Tragédia em Santa Maria. Rio de Janeiro: Discovery Channel, 27 de abril de 2013. Programa de TV.



**Figura 18 - Plano extraído do programa “Tragédia em Santa Maria”:** depoimentos de vítimas carregados pela emoção.  
**Fonte:** DOCUMENTÁRIO. Tragédia em Santa Maria. Rio de Janeiro: Discovery Channel, 27 de abril de 2013. Programa de TV.

## 6.5 O VÍDEO COMO COMENTÁRIO DE RECEPÇÃO

O vídeo intitulado “João Revolta – Tragédia em Santa Maria (análise dos fatos)” foi postado no canal de vídeos do *You Tube* no dia 30/01/2013 e conta até o presente momento com cerca de 26 mil visualizações<sup>52</sup>. Ele possui uma duração de 8 minutos e 37 segundos e durante todo esse tempo mantem um único enquadramento de câmera - um plano médio de um homem sentado por detrás de uma bancada em um cenário parcialmente gerado por computador. Ao fundo é possível observar em uma tela, também digital, vídeos-testemunho do caso Santa Maria entremeados por telas que apresentam chuviscos e outras supostas “falhas” operacionais dos aparelhos de vídeo. Na bancada, João comenta a respeito do incidente de Santa Maria, exprimindo suas opiniões e pontos de vista. Este vídeo foi escolhido como amostra por duas razões fundamentais: em primeiro lugar é um comentário direto da recepção das mensagens do meio televisivo e, dessa maneira, se situa como uma espécie de produto híbrido que tem influências da TV mas encontra seu lugar de produção e exibição na Internet. Em segundo lugar porque se utiliza de vídeos-testemunho em sua estrutura tal qual se repete nas amostras anteriores. Porém aqui elas operam com uma função diferente: a de referenciação de um comentário de recepção feito em uma estrutura que parodia um telejornal mas não tem as mesmas amarras e compromissos narrativos presentes na televisão.

### 6.5.1 MODO QUALITATIVO

Os signos icônicos da amostra fazem menção ao ambiente da comunicação telejornalística tradicional: uma bancada em primeiro plano serve de apoio ao enunciador do discurso, que tem ao seu lado um computador. Mas as semelhanças com esse tipo de construção são apenas aparentes: o restante do cenário é construído através da técnica de *chroma-key* – o clássico fundo verde onde são inseridas posteriormente outras formas através do uso de um programa de computador. Dessa maneira existem por detrás do apresentador um piano, um monitor com imagens, um espelho e parte de um portão. Assim, o cenário se assemelha a um estúdio de televisão mas existe uma subversão de seu significado; ao passo que nas amostras anteriores ligadas ao telejornalismo tradicional os cenários e a bancada

---

52 Pelo própria natureza efêmera dos meios digitais, o vídeo não se encontra mais no referido site. De qualquer maneira, é ainda possível de ser visto em outros sites, relacionados à prática do videolog. O personagem de João Revolta continua ativo no *You Tube* até o fechamento deste trabalho. Seu canal específico conta com 11 milhões e meio de visualizações. [Acesso em 08/09/2014]

tinham por função criar um distanciamento entre quem enuncia a notícia e quem a assiste, aqui essa distância é a todo momento forçada a ser reduzida tanto pela informalidade do apresentador – que não é introduzido através de caracteres gerados por computador nem possui uma postura corporal contida como é de praxe aos âncoras telejornalísticos – quanto pelas vestimentas simples que utiliza – uma camisa com o microfone preso no colarinho – e pelos demais elementos inusitados que compõem o cenário.

Os efeitos de vídeo também são marcados pela informalidade e pela exposição do erro; os *jump-cuts* – que são cortes de um enquadramento para outro semelhante – são provas das diversas tentativas de gravação pelas quais o apresentador passou antes que julgasse que o discurso estava bom o bastante para ser veiculado.

A infografia gerada por computador, além do próprio *chroma-key* como desenvolvimento de um efeito videográfico, se restringe a mensagens que são veiculadas na tela por detrás do apresentador. Elas tem um teor de manifesto e advertem o espectador do fato que o próprio site de vídeos do *You Tube* estaria supostamente tentando censurar os vídeos desse canal. Nesse sentido, as palavras possuem um caráter de engajamento, pedindo uma ação ao espectador (no caso assinar e aprovar o conteúdo do presente canal).

A presença dos vídeos-testemunho possui uma funcionalidade distinta da televisão. Posicionados por detrás do apresentador em nenhum momento são referenciados por ele em seu discurso, tal como acontece nas amostras telejornalísticas acima analisadas. A tela onde são apresentados esses vídeos sai o tempo todo do ar e não é possível observar esses materiais em sua totalidade. O que se percebe é que existe uma fraca referência a eles – porque João afinal de contas está falando sobre a tragédia de Santa Maria – mas sem um efeito referencial direto como o âncora que chama as imagens e as comenta na primeira análise. Aqui elas funcionam como ruído de fundo e cumprem uma função que mais se aproxima da estética do que da narrativa.

A iluminação de cena é feita de maneira simples, com a presença de uma luz direta sobre o apresentador, que se destaca do fundo sombrio. Isso faz com que a estética da amostra soe precária em um primeiro nível mas, se vista em conjunto com a postura, as vestimentas e o discurso, passam uma ideia de um discurso franco e direto com o espectador. Ao mesmo tempo, o tom soturno dos elementos por detrás do enunciador – onde predominam as cores azul e roxa - cria uma atmosfera de subversão, diferentemente das bancadas com fundos claros e que remetem à objetividade conforme vistas em amostras anteriores.

O enquadramento é único, feito de um plano geral que retrata o cenário de forma simples e não existe nenhum corte nas imagens que sugira variabilidade – a não ser nos *jump-cuts* acima referidos. Esse tipo de estética é bastante comum em vídeos de comentários produzidos para a internet, conforme os exemplos referenciados na introdução desse trabalho. Esta estrutura possui suas razões de existência e permanência: a primeira delas é que o vídeo não é produzido, na maioria das vezes, de uma maneira profissional com a presença de uma equipe especializada e com várias câmeras como acontece na televisão. Em segundo lugar, pelo fato do apresentador basear seu discurso na informalidade, sem a necessidade de um texto apurado e previamente escrito, ele fica à mercê da sua própria improvisação e carece da reformulação de sua fala no caso de erros ou julgue que não está sendo claro em suas declarações. Em terceiro lugar, essa estética prioriza o discurso do próprio apresentador e sua performance – a postura e a criação do personagem “João Revolta” - tida como aquilo que lhe confere audiência e visibilidade entre os usuários do site de vídeos. De maneira geral, a montagem entre esses planos prioriza esse discurso direto, sem rodeios ou imagens que tirem a atenção do espectador do que é falado.

| <b>Objetos e Formas em cena</b> | <b>Vestimentas dos repórteres/ apresentadores</b> | <b>Efeitos de Vídeo</b>                                          | <b>Infografia gerada por computador</b>   | <b>Presença do vídeo testemunho</b>           |
|---------------------------------|---------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------|-----------------------------------------------|
| Bancada, computador             | Camiseta                                          | <i>Jump-Cut, Chroma-Key</i>                                      | Caracteres na tela detrás do apresentador | Ilustração de fundo                           |
| <b>Aspectos evocados</b>        |                                                   |                                                                  |                                           |                                               |
| Paródia, subversão              | Informalidade                                     | Regravação, informalidade, erro, paródia, subversão, improvisado | Anúncio, engajamento                      | Ilustração sem referência direta; estetização |

| <b>Iluminação de cena</b>                           | <b>Cores de composição de cena</b> | <b>Enquadramentos e posição de câmera</b> | <b>Montagem e edição</b>  |
|-----------------------------------------------------|------------------------------------|-------------------------------------------|---------------------------|
| Luz direta; cenário de fundo com iluminação sombria | Azul e Roxo                        | Plano-Geral                               | Jump-Cut; plano-sequência |

| <b>Aspectos Evocados</b>                        |                                |                                       |                    |
|-------------------------------------------------|--------------------------------|---------------------------------------|--------------------|
| Precariedade;<br>discurso franco;<br>veracidade | Subversão, tematização sombria | Ênfase no discurso<br>do apresentador | Discurso<br>direto |

**Tabela 5 – Quadro demonstrativo dos Quali-signos do vídeo “João Revolta”.**

### 6.5.2 – MODO EXISTENCIAL

A amostra se encontra em um espaço virtual onde é possível verificar a existência de outros vídeos onde o mesmo personagem também debate outros fatos ou realiza entrevistas com jornalistas, políticos, educadores, etc. A visão geral de seu discurso é semelhante – tanto pela informalidade quanto pelo tom de verdade emprestado à suas análises que, segundo o próprio personagem, seriam mais verídicas e subversivas à lógica televisiva atual.

O espaço de existência da amostra é cambiante; conforme referido acima é possível encontrá-la em outros sites dedicados ao *videolog*, assim como a presença nesses lugares virtuais está sujeita à mudança constante – seja por vontade dos produtores, seja por descumprimento das regras de armazenamento e privacidade dos referidos sites.

### 6.5.3 – MODO GENÉRICO

“João Revolta” ilustra os usos contemporâneos da linguagem audiovisual. A forma de apresentação informal, assim como seus aspectos produtivos remetem à possibilidade de intervenção dos espectadores – que nessa nova perspectiva não chegam a serem definidos tanto como a passividade que termo determina – no comentário de recepção do que é visto na televisão ou internet. O fato de existir milhares de visualizações e a possibilidade de engajamento na discussão do tema no próprio sistema de compartilhamento dos vídeos assinala a multiplicação de pontos de vista que emergem sobre um determinado fato social mediatizado.

A natureza de um *videolog* é justamente comentar fatos divulgados por outras mídias ou então criar conteúdo próprio, geralmente com interesses monetizáveis (boa parte dos sites insere propagandas na própria página ou entre os vídeos). A linguagem visual utilizada por João Revolta está em meio termo entre o telejornalismo que procura reafirmar a veracidade e a formalidade da apresentação – o próprio vídeo traz como subtítulo a expressão “análise dos

fatos” - somada à uma subversão dessas normas – através de marcadores como a camiseta e o discurso informal do ponto de vista verbal.

Apesar de ser sintomático desses novos usos, o próprio conteúdo do vídeo não parece analisar os fatos relativos à tragédia de maneira aprofundada; antes o que o personagem de João Revolta faz é apenas relatar aos espectadores a sua indignação e raiva com os responsáveis pelo incidente – de maneira semelhante ao apresentador que foi analisado na amostra “Plantão” - ou com a maneira como esses fatos foram apresentados através das lentes da televisão.

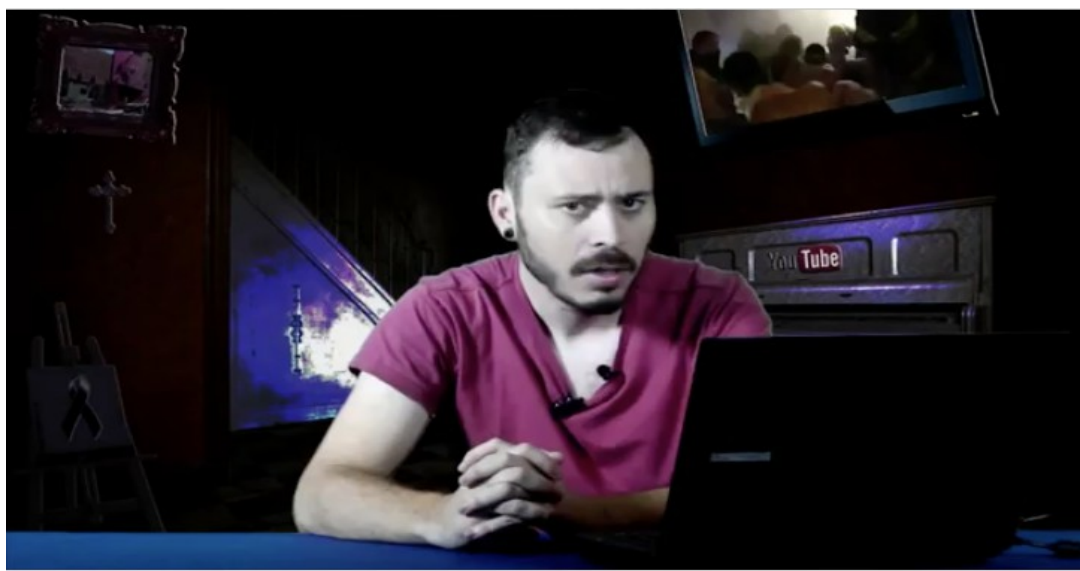
#### 6.5.4 – CONSTRUÇÃO DO DISCURSO VERBAL

O discurso verbal da amostra é caracterizado pela informalidade e pelo improviso. Porém além disso o apresentador traça comentários a respeito não somente da tragédia em Santa Maria mas também a respeito de como a televisão tratou o assunto. Por exemplo, em determinado momento o apresentador descreve a maneira como recebeu a notícia da tragédia em sua casa: *“Nossa senhora, já fiquei preocupado né, voltei pro quarto e...é lógico, curioso, liguei a televisão pra saber o que tinha acontecido...aí, na hora, já me veio, né...um prato cheio pra mídia! Mas aí né, liguei pra saber o que aconteceu. Aí né...liguei ali na Globo News, os caras já informando ali né, que tinha pegado fogo na...morrido não sei quantas pessoas, 230, colocando imagem, não sei...uma coisa horrível, já fiquei triste..”*. Ao afirmar que o incidente de Santa Maria seria “um prato cheio para a mídia” e que os canais de televisão estavam fazendo uso de imagens ilustrativas do incidente, o apresentador está debatendo e criticando a forma como a notícia chegou até ele. O ponto interessante é que o discurso de João pode ser visto como informativo e reflexivo a respeito do evento dentro da concepção jornalística de expressão de uma opinião, tal como se sucede em um editorial de um jornal impresso ou quando os apresentadores de um telejornal exprimem as suas opiniões a respeito de alguma notícia. Porém, não existe uma preocupação com a formatação desse discurso conforme os parâmetros clássicos discursivos do telejornalismo tradicional (clareza da fala, economia dos gestos, construções de frases previamente analisadas, etc...).

Porém é preciso ressaltar que o comentário de recepção não acontece de maneira desinteressada por parte do apresentador: a ele também interessa o espetáculo; mas este se realiza em sua performance e não na estrutura narrativa propriamente dita.

Dentro das características desse discurso ressalta-se a sua função prescritiva pois a

intencionalidade da transmissão é fazer o espectador tomar um ponto de vista acerca da tragédia a partir do discurso ali referenciado.



**Figura 19 - Plano extraído do vídeo “João Revolta”**  
**Fonte: Canal João Revolta. Sítio da Internet. Disponível em:**  
**<<https://www.youtube.com/user/eujoavitor>>. Acesso em 03/06/2014.**



## 7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O acesso às tecnologias que facilitam a produção da imagem audiovisual criou novas maneiras de enxergar determinados acontecimentos, antes restritos apenas às câmeras dos repórteres cinematográficos. Essa multiplicação signfica tem um reflexo direto dentro da produção jornalística, em especial na televisão. Como meio de comunicação, a TV revela ir além do aparato técnico: ela é uma tecnologia social responsável pela mediação de grupos sociais com a realidade, opera como instituição social de debate, institucionaliza regras econômicas subjugadas ao mercado e atua como espaço político de exposição de relações de poder. Uma das principais metas desse trabalho foi situá-la sob esses quatro aspectos, pois se entende que não é possível, sem eles, entendê-la em sua essência.

Mas a aparente banalidade dos usos das imagens de testemunho esconde, todavia, um complexo cenário de representação, inovação e reiteração de narrativas e formas de visualidade da produção jornalística contemporânea.

Do ponto de vista das equipes de reportagem e edição, a produção de um material jornalístico abrange um tipo de condução que ressoa formas de narrativa tradicionalistas. Afinal de contas não é fácil escapar de processos de representação profundamente enraizados dentro da tradição da produção jornalística, perpetrada por veículos de comunicação que, antes de mais nada, atendem a interesses de mercado, classe sociais e linhas editoriais distintas e praticamente impossíveis de serem mapeadas em um sentido completo. Não se deve esquecer que a forma de narrar as notícias transcende uma simples mudança de perfil ou enfoque traduzido pelos novos tempos; antes elas são criadas segundo fatores históricos que encontram nas características da própria linguagem eletrônica, do léxico do jornalismo e da inserção ou relevância social que determinado veículo de comunicação ocupa dentro da sociedade. Dessa maneira, os primeiros minutos do *SBT Repórter* ressoam décadas de produção jornalística, numa linguagem que se tornou consagrada a partir da incorporação de vários elementos constitutivos, como a bancada, as vestimentas e as formas de discurso proferidas pelos apresentadores. Do ponto de vista narrativo, as imagens de testemunho tem equivalência com as outras imagens da equipe de TV: foram escolhidas para compor a história porque são adequadas ao tipo de representação jornalística mais tradicional possível. Nesse sentido não rompem com essa estrutura pré-definida.

Por outro lado, no que tange à produção essas imagens feitas com aparente

independência por dispositivos móveis vão além da aparente liberdade ou descompromisso por parte de quem filma. A mão que levanta o dispositivo para gravar está também pautada em referenciais culturais influenciados pela linguagem da televisão, dos meios digitais e também por uma série de fatores culturais. O rapaz do vídeo que passa em frente à boate e registra a emergência anuncia: “vocês viram a filmagem que eu fiz agora”. A própria suposição de alguém que assiste é pista para compreender o contexto de produção daquela imagem que ganharia as telas das televisões e computadores nas próximas horas. O alcance dessa produção está restrito sim à relevância do assunto no cenário cultural: se o Caso Santa Maria não tivesse obtido relevância nacional certamente esse exemplo não teria chegado às páginas dos jornais – nem às páginas desse trabalho acadêmico. Mas sua existência feita de enquadramentos fugidios pressupõe a produção dentro de uma cultura própria da contemporaneidade mediática.

Quando se liga a televisão e se avista uma imagem de testemunho compondo a estrutura de um telejornal, não é preciso grandes explicações. Não se torna mais necessário expor o suposto problema da baixa definição do vídeo que se irá ver logo em seguida ao texto do apresentador: tanto basta dizer que são imagens de telespectadores que uma espécie de código de conduta e recepção é tacitamente aceito e aquilo passa ser um ponto de vista legítimo – por mais que as vistas sejam tremidas ou fora de foco. Essa imbricação de possibilidade tecnológica com a própria tecnologia de narração cria um fato: vídeos de testemunho são mediatizações físicas do real remediatizado pela narrativa jornalística. Pois imagens de aparelhos móveis existem aos milhares, postados e repercutidos em sites de compartilhamento audiovisual. Mas, desses, só alguns são mediatizados pela televisão. E esse movimento pressupõe a transformação desse material; o que antes servia a um propósito específico – recordação, registro ou até mesmo tentativa de visibilidade social – ganha outro significado quando colocado sob os ombros do jornalismo: ele passa a ser parte de uma estrutura narrativa com um fim específico, que é auxiliar a contar uma versão de um fato. Já não são mais as suas características ou modos técnicos de apresentação que interessam e sim o significado latente naquela imagem.

O modo não linear de visualização da televisão é o que a transforma em receptora da linguagem digital; afinal de contas, se um meio que por natureza possui uma descentralidade na recepção da imagem e na apresentação de seus conteúdos – lembre-se que a grade de programação pode ser estática mas o seu modo de visualização não o é – consegue abarcar

múltiplas manifestações. Os vídeos de testemunho encontram assim um espaço tópico para sua apreensão e visualidade ainda que estejam sujeitos às formatações de conteúdo próprios do meio. Todavia, não se deve observar a TV como a indutora de comportamentos ou modos de vida através tão somente da sua estrutura – como pensaram McLuhan e tantos outros – mas sim como significadora de uma sociedade, uma chave possível de interpretação de hábitos de vida. Ela existe em determinado lugar por conta dos contextos que a levaram até ali e tudo o que se passa em sua tela encontra ecos – mesmo que desgastados pelo lugar comum – da sociedade que a assiste.

Por outro lado, a presença do vídeo de testemunho na tela da televisão também é reveladora de novas estruturas. Pois a TV é um processo, como pontuou Silverstone. Como tal, está sujeita a ser escrita e reescrita o tempo todo, ainda que isso signifique construir novas narrativas sobre estruturas já existentes, demolir tudo isso e seguir em frente, até a próxima edição do telejornal. A educação também se faz através da repetição e esses processos de significação não devem ser considerados necessariamente maléficos para com o espectador. Afinal de contas, o que se resignifica são as formas da mensagem se adaptar à novas demandas da sociedade e não o contrário. Ainda que todas as cinco amostras analisadas acima apresentem diferentes graus de reiteração de formas tradicionais de narrativa jornalística ou documental, não se deve esquecer que as imagens de testemunho aceleram o processo de percepção e identificação de notícias relevantes para a sociedade. No Caso Santa Maria foram elas quem auxiliaram a polícia a chegar mais rapidamente às causas e acontecimentos do incidente, indiciando os donos do estabelecimento e do grupo musical que acendeu o artefato próximo ao teto inflamável. O julgamento ainda tramita na justiça no momento do fechamento desse trabalho, mas não resta dúvidas que esses vídeos serão utilizados nesse processo como testemunhas oculares do que aconteceu. No âmbito midiático, diariamente imagens de flagrantes de abuso de poder ou corrupção por parte de autoridades, irregularidades de trânsito, descaso com os serviços públicos e tantos outros são veiculados pelos canais de televisão ou redes sociais. Essas informações são funcionam como maneira de melhorar atendimentos de saúde, legislativos ou serviços públicos, além de promover debates a respeito de inúmeras questões de ordem social.

O processo de contínua produção da mídia cria novos significados intermitentes pressupõe um contínuo processo de compartilhamento. O termo anda em voga por causa dos meios digitais mas a comunhão de signos midiáticos é tão antiga quanto a presença das

tecnologias da informação. Formalizar ou desacralizar hábitos faz parte de um processo maior de comunhão de ideias trazido para dentro de uma comunidade. Apenas se compartilha um vídeo com um meio de comunicação se isso também significa algo para outrem. Essa relação se faz presente entre o indivíduo e as instituições (governo, igreja ou veículo de comunicação) e entre os próprios indivíduos (de comunidades virtuais ou não). O usuário que emite um juízo de valor pautado em ideias que acredita – por mais que estejam localizadas em um senso comum e sem um aprofundamento crítico como é o caso de *João Revolta* – faz parte desse processo contínuo de resignificação e alimentação da semiose tal como formulado por Pierce. Esse ciclo infinito de novos signos para serem decodificados por novos intérpretes faz das imagens contemporâneas um cenário riquíssimo de múltiplas análises. O Caso Santa Maria é apenas ilustrativo dessas inúmeras possibilidades.

Sob outro enfoque, a televisão continua ocupando seu local de excelência – o espaço do lar. A imagem eletrônica – possuidora de marcadores específicos enquanto linguagem e narrativa – possibilita que os diversos rituais de visualização sigam a se perpetuar. A diferença é que dentro da contemporaneidade a imagem digital – de uma natureza própria - também se mistura ao eletrônico, criando novas formas de visibilidade. A televisão, enquanto tecnologia social, se traduz em uma espécie de farolete dessas manifestações, somando e quiçá multiplicando essas relações.

Por outro lado, quando existe o compartilhamento de um vídeo se está fornecendo a versão de uma história. Mas, quando se exhibe esse material dentro do telejornal ele não está desempenhando esse papel. Pois a imagem jornalística é tratada e interpretada muitas vezes como a reprodução mimética<sup>53</sup> do real. Essa sensação de realidade incontestável passada pela imagem da televisão, em especial a imagem jornalística, revela a apropriação de discursos voltados para a criação de símbolos que traduzam essa realidade – mimeticamente construída a partir de ideais pré concebidos de identificação e de fácil assimilação. Esses valores encontram ressonância como respostas de fácil assimilação de temas ligados aos problemas sociais como a falta de organização dos poderes públicos, a insegurança, a corrupção e tantos outros.

---

53 Do ponto de vista da filosofia grega, a mimese significa imitação ou representação. Dubois (1993) alerta para o processo de mimese pelo qual a fotografia passou desde o seu nascimento no século XIX. Segundo ele, a defesa desse ponto de vista deriva do fato dos processos técnicos que permeiam o próprio meio. Por ser considerada “automática” e “objetiva”, a fotografia é vista, em uma visão simplista, como detentora do poder de representação da realidade tal como ela é. A comparação com a imagem audiovisual é direta. Nesse caso, ainda que esse tipo de visão tenha mudado a partir do olhar crítico de artistas, historiadores e pensadores no decorrer do século XX, a ideia continua presente em alguns setores de produção como o jornalístico, que pressupõe em sua estrutura a narrativa da realidade através da transparência.

Nesse sentido, o Caso Santa Maria ilustra o conteúdo cotidiano transmitido pela televisão, que se apóia na propagação de mitos, como os descritos por Barthes (1975) em que a apropriação de ideias antigas encontra novas formas de expressão que justificam o *status quo* como criação natural, destituída de tensões e conflitos relacionados à hibridização de culturas<sup>5455</sup>. Quando se observa um comentário como o do apresentador do *Plantão* ou mesmo os comentários aguerridos de *João Revolta* o que se observa é a propagação desse tipo de fala, destituída de um caráter histórico ou crítico. A narrativa jornalística, que preza pela objetividade da informação, reitera essas formas de expressão cotidianamente, trazendo pontos como, no Caso Santa Maria, da falha de fiscalização ou erros de gerência na construção e condução da situação de emergência dentro da Boate que pegou fogo como formas de enxergar a falência dos órgãos públicos. Na realidade brasileira, atravessada por constantes crises políticas e desordens sociais, fruto de uma realidade atravessada por contrastes culturais e sociais, as explicações simplórias e pouco aprofundadas são levadas como verdades que mimetizam a realidade. E elas encontram tradução dentro da imagem televisiva. Existe a necessidade latente da disseminação de informações irrefutáveis que levem a uma rápida identificação e punição dos culpados pela tragédia, seja quem forem. Nesse sentido, o julgamento eletrônico feito pelo programa *Fantástico* é um exemplo claro de tentativa de tecer uma tese final sobre o incidente. O cenário criado, a presença de um especialista para reiterar as informações trazidas pelas imagens da tragédia, a presença das testemunhas como prova, a mediação da discussão por um apresentador além de todos os efeitos técnicos criados para ilustrar o fato fazem dessa amostra um exemplo desse tipo de criação mediática que transforma a prática jornalística em uma espécie de arauto da justiça popular. O mito precisa de uma significação clara, é um instantâneo sem discussão. Afinal de contas, a forma do mito esvazia o seu sentido; em sua leitura não é possível saber totalmente de seu passado ou de suas raízes. Não há uma falta de sentido mas sim uma necessidade de constante atualização e busca por origens, dado que o mito fatalmente tem uma leitura instantânea em um conceito já anteriormente postulado.<sup>56</sup> Com esse objetivo, o jornalismo se presta perfeitamente a esse serviço.

---

54 Tal como se repetem nos mitos fundantes do ideal de nação, tal como descrito anteriormente.

55 Entender que a mensagem telejornalística pode também em si ser um mito parte da própria visão de Barthes que pressupõe que todo mito é uma mensagem: “Mas o que se deve estabelecer desde o início é que o mito é um sistema de comunicação, uma linguagem. Eis por que não poderia ser um objeto, um conceito ou uma ideia: ele é um modo de significação, uma forma [...] Logo, tudo pode ser mito? Sim, julgo que sim, pois o universo é infinitamente sugestivo”. (Barthes, 1975 p. 131)

56 (Barthes, 1975 p. 139)

Por outro lado, se faz necessário compreender também que a reiteração de esquemas de representação encontram razões para estarem solidificados dentro da sociedade. Afinal de contas, essas narrativas funcionam como formas de situação do indivíduo no mundo, auxiliando na compreensão e apreensão de uma realidade intrincada.

Se de fato a televisão repercute e dissemina para as maiorias os padrões de comportamento modernos, ela também afasta as pessoas de um tipo de convívio cotidiano, ao retratar identidades distorcidas. Mas não é ela a causa desse tipo de afastamento: a presença da TV na sociedade demonstra antes que esses processos criam uma nova urbanidade, de identidades que se desfazem e de outras que eclodem dentro de um movimento de perda de identidades regionais e locais. A mídia mostra diariamente os medos cotidianos: a violência, a crise do Estado, a perda da arquitetura das cidades resultando em um certo vazio de significados palpáveis. Em sua espetacularização da notícia, utiliza a estratégia da integração nacional para travestir de indignação uma população ainda não completamente consciente de seus direitos políticos e sociais. Em um movimento recente, a televisão desagrega e representa um movimento multifacetado cujo alcance não é facilmente mensurado. Mas, ao mesmo tempo, dentro do espetáculo midiático, ela pode servir como um fórum de discussão de temas de grande abrangência e valia para a democracia dos países latino-americanos.

Por fim, como esse estudo em si acaba sendo uma semiose sobre o papel da mídia televisiva, restam algumas questões importantes: como é feita efetivamente a resignificação – ou reiteração das mensagens jornalísticas por parte dos espectadores? Um estudo não somente das emissões, como aqui proposto, mas também da percepção dos espectadores frente ao telejornalismo em um caso específico ajudaria a entender melhor a maneira como eles se comportam frente ao uso dessas tecnologias. Compreender essa questão ajudaria a traçar um panorama mais apurado dessas situações de produção de informação informal. Além disso, auxiliaria na identificação de possíveis caminhos para a criação de projetos de jornalismo cívico efetivos que auxiliem a sociedade no monitoramento e discussão de temas relevantes.

Infelizmente não é possível dizer que a tragédia de Santa Maria tenha ensinado os telespectadores a serem mais críticos com as emissões televisivas – e possivelmente outros incidentes futuros também não terão esse papel. Como trabalho acadêmico a presente reflexão tem a tarefa de apresentar minimamente essas estruturas, mas não de mudá-las. Todavia, a real criticidade sobre a presença da mídia na sociedade não é uma realidade utópica: ela começa com uma posição ética por parte dos produtores das notícias que devem esquecer, na medida

do impossível, os interesses econômicos por detrás de seus veículos de comunicação e começar a refletir no papel efetivo que tecnologias da informação possuem na construção social.

Uma câmera apontada para a realidade não é um ato natural. É, antes de tudo, um ato político.

## 8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A HAVELOCK, Eric. **A revolução da escrita na Grécia e suas consequências culturais**. São Paulo: Unesp, 1996.

BARKER, Chris. **Television, Globalization and Cultural Identities**. Scarborough: Open University Press, 1999.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. São Paulo: Difel, 1975.

BENJAMIN, Walter. **Illuminations: Essays and reflections**. Random House Digital, Inc., 1968.

BENNETT, James. **Introduction: Television as Digital Media**. In: BENNETT, James; STRANGE, Niki (Ed.). **Television as digital media**. Duke University Press, 2011.

BLAINEY, Geoffrey. **Uma breve história do século XX**. São Paulo: Fundamento Educacional, 2008.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Diferentes, desiguais e desconectados: Mapas da Interculturalidade**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das mídias**. São Paulo: Editora Contexto, 2012.

DE KERCKHOVE, Derrick. **A pele da cultura**. São Paulo: Annablume, 2009.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, godard**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2004.



\_\_\_\_\_. **O ato fotográfico e outros ensaios.** Campinas: Papirus, 1993

ECO, Humberto. **Apocalípticos e Integrados.** São Paulo: Perspectiva, 1976.

EINSENSTEIN, Sergei. **A forma do filme.** São Paulo: Paz e Terra, 2002.

\_\_\_\_\_. **O sentido do filme.** São Paulo: Paz e Terra, 2002.

FILHO, Luiz. A confiança do paranaense na mídia. **Revista Ideias.** Disponível em: <<http://www.revistaideias.com.br/?/comportamento/1334/a-confianca-do-paranaense-na-midia/>>. Acesso em 08/09/2014.

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

GILLMOR, Dan. **We the media: Grassroots journalism by the people, for the people.** O'Reilly Media, Inc., 2006.

GOMBRICH, Ernst Hans. **Arte e Ilusão: Um Estudo da Psicologia da representação Pictórica.** São Paulo: Martins Fontes, 2007.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

JENKINS, Henry. **Convergence culture: Where old and new media collide.** NYU press, 2006.

KELLY, John. **Red kayaks and hidden gold: the rise, challenges and value of citizen journalism.** Reuters Institute for the Study of Journalism, University of Oxford, 2009.

LOMBARDI, Carlo et. al. **Evolução na Comunicação: do Sílex ao Silício.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

LOTZ, Amanda D. **The television will be revolutionized**. NYU Press, 2007.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

\_\_\_\_\_. **Ofício de cartógrafo**. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, Germán. **Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva**. São Paulo: Senac, 2001.

MACHADO, Arlindo. **A arte do vídeo**. São Paulo: Editora brasiliense, 1988.

\_\_\_\_\_. **Televisao Levada a Serio, a**. São Paulo: Senac, 2009.

\_\_\_\_\_. **Pré-cinemas e Pós-cinemas**. São Paulo: Papyrus, 2011.

MCCARTHY, Anna. **The Rhythms of the reception Area: Crisis, Capitalism, and the waiting room TV**. In: SPIGEL, Lynn; OLSSON, Jan (Ed.). **Television after TV: Essays on a Medium in Transition**. Duke University Press, 2004.

MARSHALL, MCLUHAN. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1971.

MYRICK, Daniel; SANCHEZ, Eduardo. **A bruxa de Blair**. Artisan Entertainment, 1999. 1 vídeo-disco (81 min).

MATTELART, Armand; MATTELART, Michèle. **História das teorias da comunicação**. Edições Loyola, 2000.

MORLEY, David. **At home with television**. In: SPIGEL, Lynn; OLSSON, Jan (Ed.). **Television after TV: Essays on a Medium in Transition**. Duke University Press, 2004.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Ed. Perspectiva, Coleção Estudos, 46, 1999.

PEREIRA JUNIOR, Alfredo Eurico Vizeu. **Decidindo o que é notícia: os bastidores do telejornalismo**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.

POLISTCHUK, Ilana; TRINTA, Aluizio Ramos. **Teorias da comunicação**. Rio de Janeiro: Campus, 2003.

PORTAL RIC MAIS. Sítio da Internet. Disponível em <[www.portalricmais.com.br/sc](http://www.portalricmais.com.br/sc)>  
Acesso em 23/01/2013.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor. ROXO, Marco (orgs.). **História da televisão no Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 2010.

RODRIGUES, Chris. **O cinema e a produção**. Rio de Janeiro: Faperj, 2002.

SARTORI, Carlo et. al. **Evolução na Comunicação: do Sílex ao Silício**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

SEVCENKO, Nicolau et al. **A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2001.

SANTAELLA, Lucia. **A teoria Geral dos Signos: semiose e autogeração**. São Paulo: Editora Ática, 1995.

\_\_\_\_\_. **Cultura das Mídias**. São Paulo: Experimento, 1996.

\_\_\_\_\_. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thompson Learning, 2004.

\_\_\_\_\_. **Linguagens líquidas na era da mobilidade**. São Paulo: Paulus, 2007.

SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar a mídia**. SAGE, 2002.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

THE GUARDIAN. **Sítio da Internet**. <[www.theguardian.com](http://www.theguardian.com)> Acesso em: 27/03/2014.

THOMAS, Julian. **When Digital Was New: The advanced Television Technologies of the 1970's and the control of Content**. In: BENNETT, James; STRANGE, Niki (Ed.). **Television as digital media**. Duke University Press, 2011.

WELLES, Orson. **Cidadão Kane**. Paramount Pictures, 1941. 1 vídeo-disco (119 min).

WILLIAMS, Raymond. **Television: Technology and cultural form**. Routledge, 2003.

WOLTON, Dominique. **Elogio do grande público: uma teoria crítica da televisão**. São Paulo: Ática, 1996.

YOU TUBE. **Sítio da Internet**. Vídeo “resposta a Marco Feliciano”, disponível em: <[www.youtube.com/watch?v=NR7yUifC8Lc](http://www.youtube.com/watch?v=NR7yUifC8Lc)> Acesso em 28/03/2014.

## ANEXO A – TRECHO DO PLANTÃO DO CANAL BAND DO DIA 27/01/2013

**TEMPO DE DURAÇÃO: 5' 25"**

Estúdio de programa de televisão. Ele é construído de maneira a apresentar tons sólidos de cinza com vários tons de azul. Algumas linhas e pontos intermitentes são vermelhos e caminham lentamente pelo fundo do telão em alguns momentos. Ao fundo, digitalmente representado, está disposto um mapa de uma cidade vista de cima, cheio de pontos representando as ruas e avenidas. Em pé, na frente, está o apresentador, José Luis Datena. Ele veste um terno escuro. O enquadramento é um plano americano (que corta logo abaixo da linha da cintura). Ao seu lado, uma tela virtual apresenta imagens feitas por celular de sobreviventes e bombeiros fazendo o resgate das pessoas que ainda estavam presas dentro da Boate Kiss. Uma faixa abaixo da tela apresenta a logo do programa, do lado esquerdo, a logo do canal do lado direito, com as palavras “ao vivo”. A tarja traz a seguinte manchete: “245 mortos em incêndio em Boate no RS”.

TESTEMUNHA (por telefone):

- Oi?

DATENA

- É possível que houvesse menores no lugar?

TESTEMUNHA

(fala rápida)

- ...possível mesmo que houvesse menores. A princípio mesmo a boate (tosse) a boate ela aceita (tosse) menores de dezesseis anos, de dezesseis, de dezesseis anos com a apresentação da carteira de identidade e aí o pessoal entra e não pode beber bebida alcoólica que eles não deixam beber os menores. E o pessoal de maior idade entra com a carteira de identidade e pode beber. A princípio tinha mais, tinha pessoas de vinte anos, dezesseis, tinha de várias idades né, tinha bastante adolescentes que quis né, acabarem com suas vidas que até agora a gente né, não cai a ficha, não cai a ficha da gente foi uma coisa de surpresa, de susto, que a gente não lembra de nada, tava muito feliz aqui nesse sábado né e se divertindo e né e a gente não pode fazer nada com a lei da vida que é acontecer essas coisas horríveis...

DATENA

- Luiz Eduardo, muito obrigado. Você saiu do inferno e infelizmente outras pessoas não conseguiram o mesmo feito que o seu e com certeza isso vai marcar o resto da sua vida. Pelo menos você está bem...

LUIZ EDUARDO

- Eu nasci de novo, eu nasci de novo e revivi!

DATENA

- É...nasceu de novo...isso aí jamais vai deixar de fazer parte do seu psicológico. A sua alma (se atrapalha) com certeza vai sentir isso pro resto da vida, não é Luiz Eduardo? (dirige-se

para alguém fora do quadro) Como a cidade toda, o Brasil todo, não?

LUIZ EDUARDO

- Sim.

DATENA

- Muito obrigado, Luiz Eduardo. (muda de câmera, o plano continua sendo americano e as imagens no telão virtual logo atrás continuam a transmitir as imagens de celular do resgate). Olha, um depoimento terrível...pareceu um depoimento simplesmente, é, é...assustador. Você imagina pelo menos seiscentas pessoas correndo, se pisoteando, depois que o incêndio começou no palco e que os manés da banda dispararam fogos de artifício num ambiente fechado. (muda de imagem: a tela se divide, o plano no apresentador continua o mesmo, no lado direito e, do lado esquerdo, as imagens de celular do resgate continuam rodando) Como tudo ali é altamente inflamável e o pior é que não é só inflamável, não pega só fogo, né...é criado um produto químico durante a queima que é uma verdadeira bomba química, uma arma química! Tanto que a descrição do Chefe do Corpo de Bombeiros, da Brigada, nos deixou profundamente estarecidos (muda a imagem: volta a figurar somente a tela do estúdio, em plano americano. Desaparecem as imagens do resgate). A maioria das pessoas morta é na porta da boate, sem uma queimadura no corpo. Morreram simplesmente pela fumaça. Quer dizer: que irresponsabilidade desgraçada que nós temos nessas casas noturnas do Brasil. Lamentável! Você viu que ele mesmo confirmou: ele conseguiu sair porque a porta estava aberta! Os primeiros que conseguiram sair, saíram nos primeiros cinco minutos, depois os seguranças receberam uma ordem de fechar a porta da boate pras pessoas não saírem sem pagar. Quer dizer: se for apurada, de uma forma real, a responsabilidade criminal desses caras, quem deu a ordem, quem cumpriu a ordem...esses caras deveriam ir pra cadeia e curtir uma cadeia lascada (sic) durante muito tempo, o que eu duvido que aconteça, não é? Porque na Argentina prenderam os líderes da banda que provocou lá esse acidente terrível na boate Cro-Magnon em 2004, com quase 200 mortos, (se atrapalha) 180, 185 mortos. O cara soltou um sinalizador que seria bem parecido com esse que foi disparado pela banda. Lamentável. (Se aproxima da câmera, o enquadramento passa a ser um plano médio, aponta para fora da tela) Tem as cenas...deixa eu ver as cenas, por gentileza (imagem muda para o mesmo vídeo do resgate que passava na tela dividida há pouco). Da boate...cenas terríveis do momento em que o Corpo de Bombeiros agia, teve gente que tentou quebrar a parede, a informação que temos é que até por isso houve desabamento...quem é que está comigo na linha por gentileza? Vamos direto (se atrapalha, gagueja) a ... a Porto Alegre, do local da tragédia...ela já deve ter se deslocado até Santa Maria, estava em Torres [cidade do nordeste do Rio Grande do Sul] ontem...a nossa Vanessa Pires, pode contar com detalhes essa noite de horror, no inferno que levou pelo menos, até agora, 245 mortos né...245 vidas, entre elas com certeza menores e a maioria jovens porque Santa Maria é considerada, um pólo universitário (pausa rápida). Pois não, Vanessa!

As imagens feitas por celular continuam a rodar na tela. A manchete “ 245 mortos em incêndio em Boate no RS” desaparece da tela e uma nova informação entra em seu lugar: “Vanessa Pires Porto Alegre – por telefone”

VANESSA (repórter)  
(por telefone)

- Olá Datena, uma tragédia no Rio Grande do Sul nesse domingo, 245 mortes confirmadas até agora no incêndio da Boate Kiss que fica no centro de Santa Maria, região central aqui do Rio Grande do Sul também. O fogo começou por volta das duas e meia da manhã, a gente tem relatos de testemunhas, por aquelas garrafas de champanhe com sinalizadores. (A informação da tela volta a ser a manchete: “ 245 mortos em incêndio em Boate no RS”. Esse fogo, essa faísca dessa garrafa de champanhe com sinalizador, atingiu uma cortina que estava perto da área VIP e, a partir daí, atingiu o isolamento acústico do teto da boate. Nesse momento então as chamas se espalharam pelo local e uma fumaça densa também, uma fumaça preta, muito complicada que tirou a visibilidade das pessoas que estavam lá dentro, muitas dessas pessoas em função dessa fumaça morreram asfixiadas...mais mortes até por asfixia e também pessoas pisoteadas na confusão, na hora de sair da boate do que propriamente carbonizadas. Em função dessa [ininteligível pela qualidade da ligação] muitas pessoas confundiram a porta do banheiro masculino com a saída é...da boate. Eram duas saídas dentro da Boate Kiss que convergiam para uma única entrada e saída. E a única informação que a gente tem também é que o alvará de funcionamento da...

## **ANEXO B – TRECHO INICIAL (ESCALADA) DO SBT BRASIL DE 28/01/2013**

### **TEMPO DE DURAÇÃO: 1' 30"**

Estúdio de televisão. O fundo, digitalmente representado, apresenta uma série de placas semi-transparentes de diversos tons de azul, que se entrecruzam lentamente. Logo abaixo, duas faixas luminosas vermelhas e contínuas passam ao longo de todo cenário por detrás da bancada. No intervalo dessas faixas, tons cinzentos. O apresentador está sentado na bancada, olhando para a câmera. Veste um terno cinza. O enquadramento é em plano médio. Música solene e rápida irrompe.

**APRESENTADOR**  
- A tragédia de Santa Maria.

Corta para imagens de celular das tentativas de resgate das vítimas. O enquadramento é geral e a imagem é tremida, depois de alguns segundos, fica de lado. Logo abaixo, um box com os seguintes escritos: “Deixa ele sair! Deixa ele sair! Deixa! Vai, vai, vai, vai vai!”. No vídeo, escuta-se a voz de alguém falando o que aparece nas legendas. Corta para apresentadora na bancada, em plano médio. Veste um terno preto com tons de branco.

**APRESENTADORA**  
- Dono da boate que pegou fogo, assistente de palco e vocalista estão presos.

Durante a fala da apresentadora, corta para imagens da Boate depois do incidente, de dia. Vê-se um caminhão do Corpo de Bombeiros e alguns homens (um paramédico e um bombeiro) espiando através de um buraco para o lado de dentro da Boate. A câmera realiza um zoom out da cena. No final da fala da apresentadora “estão presos”, corta para um plano próximo de um homem sentado de costas por detrás de grades. Corta para plano médio do apresentador, com leve zoom in.

## APRESENTADOR

- Os três são acusados de atrapalhar investigações e sumir com os vídeos do incêndio que matou 231 pessoas.

Durante a fala do apresentador, corta para imagem do lado de dentro da boate incendiada, a câmera está em plano geral e realiza uma panorâmica leve da direita para a esquerda. Depois, no momento da fala “sumir com os vídeos”, corta para imagem de celular em plano geral de pessoas realizando o resgate das vítimas. Um paramédico levanta a maca e leva uma das pessoas que está no chão, inconsciente. Sobe o áudio do vídeo com a confusão de vozes. Corta para apresentadora em plano médio.

## APRESENTADORA

- O adeus às vítimas.

No fim da fala da apresentadora, corta para plano conjunto de uma moça chorando e sendo consolada por outra, de costas. Sobre áudio do choro dela. Corta para plano médio de dois homens se abraçando, sem silêncio. Corta para plano geral com zoom in de familiares chorando sobre o caixão de uma das vítimas. Corta para plano geral com zoom out lento de familiares levando o caixão de uma das vítimas no cemitério. Corta para plano médio de três mulheres chorando, abraçadas. Voz em off do apresentador sobre essas últimas imagens.

## APRESENTADOR

(em off)

- Dor e revolta marcam o enterro dos jovens que perderam a vida na Boate Kiss.

## APRESENTADORA

- Sobreviventes tentam esquecer os momentos de pânico no meio das chamadas.

Fala da apresentadora é entremeada com imagens de celular tremidas de um plano geral de três jovens sem camisa carregando uma pessoa inconsciente. Depois da fala, entra homem sendo entrevistado.

## HOMEM

- ...um monte de fogo em cima de todo mundo. A boate estava, lotada, lotada...

Corta para apresentador no estúdio, plano médio.

## APRESENTADOR

- A história do tenente que voltou à danceteria para ajudar e não conseguiu mais sair.

Durante a fala do apresentador corta para zoom in na foto do tenente. Corta para imagem em plano geral da fachada da boate durante o dia. Vê-se equipes de bombeiros na porta. Corta para imagem em plano geral da fachada da boate. Vê-se as mesmas equipes da imagem anterior. Corta para apresentadora no estúdio, plano médio.

## APRESENTADORA

- Em estado grave, 80 feridos ainda respiram com a ajuda de aparelhos.



Quando a apresentadora fala “80 feridos”, corta para panorâmica de uma ambulância passando rapidamente pela câmera. Corta para plano conjunto de uma equipe de paramédicos colocando uma pessoa deitada numa maca dentro de uma ambulância. Corta para plano geral de uma equipe carregando uma pessoa deitada numa maca. Ouve-se ao fundo o som da sinere durante todas essas imagens. Corta para apresentador no estúdio, em plano médio.

#### APRESENTADOR

- Por quê só agora? Casas noturnas são fiscalizadas para evitar repetição da tragédia.

Depois da pergunta do apresentador (“Por quê só agora?”), corta para imagem em plano geral de uma casa de shows; vê-se um extintor de incêndio em evidência no quadro. Corta para plano geral de uma saída de emergência da mesma casa de shows. Corta para plano geral de uma escada. Corta para plano detalhe de um extintor de incêndio. Corta para apresentadora no estúdio, plano médio.

#### APRESENTADORA

- Imprensa internacional põe em dúvida a capacidade do Brasil para receber grandes eventos.

Durante a fala da apresentadora, corta um gráfico, composto de imagem digitalmente construída em computador de uma página da internet. Dela, destaca-se um texto, que se aproxima da tela. Corta para apresentador no estúdio, plano médio.

#### APRESENTADOR

- E mais: bandidos voltam a fazer arrastões em São Paulo

Durante a fala do apresentador, corta para plano geral de um estabelecimento comercial durante a noite. Corta para plano geral de um café vazio, durante a noite. Corta para imagem com baixa qualidade, em plano conjunto, de um policial conversando com três pessoas algemadas e de costas para ele, frente a uma parede. Corta para apresentadora no estúdio, plano médio.

#### APRESENTADORA

- Rodada dos campeonatos estaduais é marcada pelas homenagens aos mortos de Santa Maria.

Durante a fala da apresentadora, corta para plano geral de um campo de futebol. Vê-se diversos jogadores e o trio de arbitragem no centro do gramado, em silêncio. Corta para plano geral de uma cena semelhante em outro estádio. Corta para travelling de outra imagem semelhante em outro estádio. Corta para apresentador, plano médio.

#### APRESENTADOR

- O SBT Brasil, está no ar.

Corta para vinheta de abertura do jornal. Um globo terrestre se ilumina em vários tons de azul e vermelho. Diversas linhas dinâmicas passam pelo globo, que se aproxima do Brasil. Vemos, de quando em quando luzes se iluminando no lugar que representa o país. Entra logo do jornal, escrito “SBT Brasil”.

**ANEXO C – ABERTURA DOCUMENTÁRIO “TRAGÉDIA EM SANTA MARIA”,  
EXIBIDO PELO CANAL DISCOVERY EM 27/04/2013**

**TEMPO DE DURAÇÃO: 47"**

Música dramática. Plano conjunto de dois homens e uma mulher bebendo ao redor de uma mesa de uma boate. A câmera treme levemente. Um deles serve o outro, que sorri. A imagem é levemente desfocada. Corta para plano conjunto de uma moça que abraça um rapaz em meio a uma multidão, dentro da boate. Plano conjunto de moças olhando para os os lados e sorrindo. Entra voz em off masculina, tom dramático.

**NARRADOR**

- No sul do Brasil, uma casa noturna cheia de jovens durante um show.

Durante a fala do narrador, contra plongée de mulher apontando para o teto, assustada. Corta para contra plano da mesma mulher, em plano próximo. Percebe-se alguma fumaça no teto. Corta para plano detalhe de algo pegando fogo. Sucessão de planos rápidos detalhe de pessoas correndo, assustadas. Escuta-se ao fundo o barulho dos gritos. Corta para plano próximo de um rapaz, fundo em tons escuros.

**RAPAZ**

- O pessoal vinha correndo, batia nos corrimão (sic), caía, quando caía passavam por cima.

Áudio do burburinho, que esteve baixo durante a fala do rapaz fica mais alto. Planos rápidos de pessoas correndo em pânico. Uma luz passa e ilumina o rosto de um rapaz, que tenta respirar com a camiseta tapando o nariz. Ao fundo, percebe-se uma luz vermelha. Corta para plano próximo de outro rapaz, em fundo com tons escuros.

**RAPAZ 2**

- A sensação era que uma pessoa tava tentando te apertar a garganta.

Corta para moça com dificuldades de respirar se apoiando em uma parede. Os tons da imagem são verdes, simulando uma imagem captada em um ambiente escuro. Escuta-se uma respiração ofegante. Corta para close-up de uma moça, ao fundo, uma cortina vermelha.

**MOÇA**

- Eu pedi: pelo amor de Deus...

Plano médio de uma moça, com as mesmas características físicas da entrevistada, deitada no chão, ofegante. Ao fundo, tons vermelhos. Escuta-se o burburinho de gritos. Alguém aparece em quadro na frente e estende a mão. A moça se levanta com dificuldade. Corta novamente para a moça entrevistada.

**MOÇA**

- me tira daqui que se tu não me tirar daqui eu vou morrer.

Planos gerais de imagens de arquivo precárias e tremidas dos sobreviventes tentando resgatar

as vítimas que ainda estão presas dentro da boate.

NARRADOR

(em off)

- O grande número de vítimas deixa o mundo em estado de choque.

Imagens de arquivo de matérias televisivas que mostram pessoas chorando em frente à boate. Corta para plano próximo de homem. Ao fundo, um quadro negro de escola.

HOMEM

(visivelmente abalado e em prantos)

- Eu não podia acreditar que minha menina tinha morrido, (meneia a cabeça, em desespero) não podia...

Imagens de arquivo em plano geral e tremidas da frente da boate e dos bombeiros entrando para tentar apagar o fogo. Corta para imagens de arquivo em plano próximo de pessoas correndo do fogo. Corta para imagens de arquivo de diversos jovens tentando quebrar as paredes da boate. Corta para planos próximos e rápidos, de pessoas correndo desesperadas. A imagem tem tons de vermelho, saturado. Corta para plano detalhe, em câmera lenta, de uma mão com um sinalizador aceso. Corta para silhueta de bombeiro em um ambiente escuro, apontando uma lanterna. Corta para contra-plano do fecho da lanterna iluminando diversos corpos no chão. A imagem entra em fusão com a abertura do programa, feita em computação gráfica. O título do programa “Tragédia em Santa Maria”, escrita em letras vermelhas e brancas aparece sobre um fundo preto. Algumas brasas passam em volta e na frente do lettering. Escuta-se o som de uma ambulância e o barulho das chamas.

#### **ANEXO D – TRECHO DE MATÉRIA EXIBIDA NO PROGRAMA FANTÁSTICO DE 03/02/2013**

**TEMPO DE DURAÇÃO: 3' 06"**

Estúdio de televisão. Ao fundo, vê-se diversos quadros abstratos de cor cinza, verde e preto. Na frente, de pé, está o apresentador, enquadrado em plano médio. Ele veste um terno cinza, sem gravata.

APRESENTADOR

O que havia de errado dentro da boate Kiss? Quantas pessoas cabiam lá dentro? E o que poderia ter evitado a tragédia?

Leve fusão para outro apresentador, que está em pé enquadrado em plano americano. Ele usa um terno de tons cinza, sem gravata. Ao fundo, junto com os pequenos quadros abstratos, vê-se um telão onde figuram imagens aéreas de uma planta em tamanho real da boate Kiss.

APRESENTADOR 2

Em busca dessas respostas, nós chamamos [entra áudio do início da matéria sobre a fala do apresentador, que pára cerca de 2 segundos depois] um especialista em gerenciamento de risco, conversamos com pessoas que estavam lá e conhece bem a casa e construímos uma réplica da boate em tamanho real com base nas informações das plantas do imóvel.

Leve fusão para imagem em plano geral da frente da boate, de dia. Várias pessoas estão em frente, paradas. Música leve ao fundo. Corta para plano conjunto de dois policiais parados do outro lado da rua em frente a boate. Em primeiro plano está uma faixa de isolamento.

REPÓRTER

- O que há por detrás dessa fachada?

Corta para planta da boate, em gráfico gerado pelo computador.

REPÓRTER

- Essa é a planta mais recente da boate Kiss, que consta na prefeitura de Santa Maria.

Da planta, em duas dimensões, surgem paredes, delimitando o espaço.

REPÓRTER

- Ela é de 2009, mas sofreu alterações como essa de 2011, que modificou a área da pista principal.

Planta se altera, conforme a fala do repórter.

REPÓRTER

- Desde então outras reformas foram feitas, sem o conhecimento das autoridades.

A câmera virtual começa a passear sobre a planta.

REPÓRTER

- A partir do depoimento de pessoas que conhecem bem a boate, o Fantástico atualizou a planta, construiu uma cópia fiel usando as mesmas medidas.

Fusão da planta virtual para imagem aérea da mesma planta, construída em uma ampla área. Música sofre um corte repentino e entra trilha sonora agitada.

REPÓRTER

- Era assim a Boate Kiss na noite de 27 de janeiro de 2013.

Corta para travelling aéreo da planta da Boate durante a noite. Vê-se uma iluminação cênica em alguns pontos, como forma de criar dramaticidade ao cenário. A câmera vai descendo e revela que o repórter está em frente à boate cênica, acompanhado de outras quatro pessoas.

REPÓRTER

- Com essa reprodução, a gente vai ter a oportunidade de entender por que tanta coisa deu errado naquela noite. E mais: a gente vai poder mostrar que medidas simples são capazes de evitar a tragédia de Santa Maria. Foi por isso que a gente chamou aqui...

Corta para plano médio do homem que está parado ao lado do repórter.

REPÓRTER

- ...o professor Moacir Duarte, que é especialista em gerenciamento de risco e

planejamento de emergência.

Corta para plano conjunto das três pessoas que estão ao lado do repórter.

REPÓRTER

- A Luciene e o Marcelo, que estavam lá na noite de 27 de janeiro e conseguiram escapar. E a Vanessa que foi Relações Públicas da casa por dois anos e conhece detalhes da infraestrutura.

Corta para travelling aéreo de todos entrando na maquete. A câmera realiza um pino [posicionamento em 90 graus] sobre eles.

REPÓRTER

- Entrando a gente tem uma bem real do tamanho da casa, né...

Fade-out para a vista aérea da maquete, agora estilizada com linhas, como num gráfico de mensuração de uma planta baixa.

REPÓRTER

- Eram vinte e três metros de fachada por vinte e seis metros de profundidade. E pra entrar a gente precisava passar por essa grade aqui primeiro...

Corta para travelling aéreo da maquete. O repórter e os entrevistados passam por uma grade de proteção, já dentro dela. Corta para plano geral dentro da maquete, repórter aponta para uma área delimitada.

REPÓRTER

- ...e aqui ficava a bilheteria, né Vanessa, onde as pessoas pegavam as comandas e tinham que passar por aqui e só então chegavam na porta que foi onde a gente viu aquelas cenas dos bombeiros...

Corta para imagens precárias das pessoas realizando o resgate das vítimas.

REPÓRTER

- ...tentando resgatar e também as pessoas tinham saído tentando resgatar as pessoas que ficaram pra trás né...

Sobe áudio do vídeo precário. Ouvem-se gritos e um burburinho de vozes indistintas. Alguém grita “Deixa ele sair, deixa ele sair...” O áudio desaparece e uma música agitada toca. Corta para plano geral do repórter e dos entrevistados entrando em uma nova área da maquete. Câmera acompanha o movimento deles.

REPÓRTER

- Quando a gente chega aqui, professor, mais uma grade na frente dessa porta, né...

PROFESSOR

- É, é...essa posição dessa grade aqui na verdade ela inutiliza as aberturas tanto dessa porta quanto da externa. Você olha tem dois metros até aqui, mas na verdade o espaço

disponível é esse estreito aqui...

Professor mede o tamanho do espaço entre as grades. Corta para plano aéreo do grupo.

PROFESSOR

– ...e esse outro onde você está posicionado.

Corta para plano geral no solo do grupo. Professor se posiciona no espaço da largura e junta os braços junto ao corpo.

PROFESSOR

– A gente percebe aqui ó, uma largura que não é o suficiente para passar duas pessoas ao mesmo tempo. Então essa colocação aqui sem dúvida foi responsável por um grande retardamento da saída.

Corta para imagens precárias de dentro da boate depois do incêndio. A câmera treme e passeia pelo cenário destruído.

REPÓRTER

(voz em off)

– Essas imagens mostram como ficou esse espaço depois do incêndio.

Fade-out para imagem aérea do grupo, que continua se deslocando dentro da maquete.

REPÓRTER

– Aqui, segundo os bombeiros, cabiam 691 pessoas...

Corta para imagem aérea bem distante do grupo.

REPÓRTER

– Como é que essa conta é feita?

Corta para plano conjunto do grupo, que se aproxima de um balcão cênico.

PROFESSOR

– Essa conta é feita contando todo o espaço do interior da casa que não é ocupado pelo público, ou seja, deixando só a área onde o público realmente fica. (vira-se e aponta para a área por detrás do balcão) Essa área do bar, por exemplo, é descontada, a área da chapelaria e dos banheiros, a área do outro bar...

Corta para contra-plano do grupo, enquadrado em plano conjunto.

PROFESSOR

– ...os cercados e quando você tiver só a área restante...

Corta para plano conjunto do grupo.

PROFESSOR

- Isso é, para público em pé dividido por 0,4 metros quadrados e aí você acha o número de pessoas da casa...

## ANEXO E – VÍDEO “JOÃO REVOLTA”

### TEMPO DE DURAÇÃO: 8' 38"

Estúdio escuro. Ao fundo vê-se uma tela, que de tempos em tempos fica fora do ar e em outros momentos aparecem imagens feitas por testemunhas do resgate das vítimas da Boate Kiss. Detrás de uma bancada, está o apresentador, denominado João Revolta. Ele veste uma camiseta roxa, tem um brinco na orelha e os microfones fazem peso em seu colarinho. Ao fundo, escuta-se um ruído de interferência eletromagnética.

#### JOÃO REVOLTA

- Olá meus amigos. Eu não queria fazer esse vídeo aqui porque eu não gosto de explorar os mortos, nem familiares, né...(exalta-se) Mas como tá cheio de gente pedindo, eu tô recebendo e-mail, é no Facebook, é minha família, entendeu, é um monte de gente, é amigo, tá cheio de gente pedindo pra eu dar minha opinião sobre o que aconteceu lá em Santa Maria. Então eu vou dar a minha opinião! (esmurra de leve a mesa)

Corte brusco para outro momento posterior da mesma imagem (*jump cut*)

#### JOÃO REVOLTA

- Primeiro eu vou contar como é que eu recebi essa notícia. Tava dormindo né...lá na minha cama, de boa né...tinha trabalhado pra caramba, tava cansado...aí de repente, logo de manhã, ouço a televisão no último volume e não sei o que...e meu...eu já comecei a ouvir que era uma tragédia e eu achei que tinha sido um avião que tinha caído né...e aí né meu, já falei puta que o pariu, não sei o que...mas falei, pô, mas já aconteceu, não tem o que eu fazer nada...aí levantei, fui até o banheiro, voltei, aí de repente já sai meu sogro do quarto: “João, João, você viu o que aconteceu? Eu falei: “não, o que que aconteceu?””, “Pô cara, uma balada pegou fogo lá, morreu mais de 230 pessoas, meu uma tragédia, não sei o que”, eu falei “Nossa senhora, já fiquei preocupado né, voltei pro quarto e...é lógico, curioso, liguei a televisão pra saber o que tinha acontecido...aí, na hora, já me, né...um prato cheio pra mídia! Mas aí né, liguei pra saber o que aconteceu. Aí né...liguei ali na Globo News, os caras já informando ali né, que tinha pegado fogo na...morrido não sei quantas pessoas, 230, colocando imagem, não sei...uma coisa horrível, já fiquei triste...

*Jump Cut.*

#### JOÃO REVOLTA

- E aí falaram na televisão que o incêndio tinha ocorrido devido à fogos dentro de uma casa noturna. Aí na hora eu já fiquei revoltado, cara... me deu um ódio! Porque como pode utilizar fogos de artifício dentro de uma casa fechada? Você solta fogos dentro da sua casa? É lógico que não! Ainda mais dentro (se atrapalha) de uma casa noturna cheia de isolamento acústico...geralmente ou é espuma ou é tipo um papel higiênico que fica grudado ali que aquilo ali pega fogo num piscar de olhos, meu amigo...como é

que o filho da puta vai me tacar fogos de artifício dentro da casa noturna? (bate na mesa) Aí me revoltou! É óbvio que me revoltou! Aí você vai me perguntar: “Pô, mas a gente não pode culpar os caras...pô foi uma tragédia”. Eu sei que foi uma tragédia! Eu tenho pena desses caras, eu tenho pena...porque eles acabaram com a vida deles, eles acabaram...porque agora, imagine, eles mataram 230 pessoas! Eu trabalho no estúdio...aqui, pode pegar fogo a qualquer momento...né...porque tá cheio de equipamento de iluminação, não é...tá cheio de fio...isso pode dar um curto circuito ou sobrecarga né...muito equipamento ligado, o fio derreter pega fogo, é óbvio que isso pode acontecer! Mas só que aqui...

*Jump Cut.*

### JOÃO REVOLTA

– ...o que que nós fazemos? Treinamento! Por isso que vem a CIPA aqui, os bombeiros...eu já fui treinado, no mínimo, três vezes contra incêndio, na brigada de incêndio. Quase todo ano eu participo! Eles ensinam as pessoas a quando acontecer um incêndio, a você conseguir...porque onde eu trabalho tem muita gente! Aí você, né, que é o funcionário, você tem que instruir o cara a sair...ou você tenta apagar, você instrui...o pessoal a sair. Mas pelo visto, nessa casa noturna, nem rádio amador os cara tinha! Nem se comunicavam um com o outro. Isso é um erro! É óbvio que é um erro! Eu acho agora que nós temos que nos preparar, e começar a conscientizar, fazer uma campanha, a fiscalização entrar em ação, pra que isso não aconteça de novo. Porque tá cheio de casa noturna aqui em São Paulo, desse nível aí! Entendeu? E é óbvio que uma hora uma coisa vai acontecer...é óbvio! Tava demorando pra isso acontecer! Aconteceu lá na Argentina...como é o caso de incêndio em prédio...vocês sabem que de um tempo pra cá o aumento da tecnologia...mudou...a gente tá consumindo muito mais...e os fios desses apartamentos não tão preparados...imagina um prédio onde moram 4 mil pessoas...imagina um prédio onde moram 2 mil pessoas, sei lá...mil...Copan da vida...ou um outro que tem aqui na Vila Mariana...ou grandes prédios que tem em Belo Horizonte, sei lá, espalhado pelo Brasil, Rio de Janeiro...imagina se pega fogo num lugar desse...será que os moradores tão preparados pra sair...será que os funcionários estão preparados...cadê os bombeiros..cadê...ali...a simulação de incêndio? Então, você queria a minha opinião...a minha opinião sobre incêndio é essa...é, é...olha...eu nem sei o que falar eu sei que é uma perda horrível pra esses familiares, olha...eu chorei, tive pesadelo à noite, nem consegui dormir porque eu me coloquei no lugar dessa mãe, desse pai que perdeu um filho...de repente o filho sai, não volta mais...eu fiquei mal...fiquei mal mesmo...minha mulher...gente que mora comigo, que convive comigo sabe o quanto eu fiquei mal por essas pessoas que morreram...então...tem culpado? Tem culpado! Vai ser preso? Eu não sei se vale a pena colocar um cara desse na cadeia porque ele já vai pagar, imagina a cabeça de um cara desse...tá certo que teve uns filhas das putas lá que na hora do desespero tentaram apagar as provas porque tava tudo errado...mas não tem como culpar o dono do estabelecimento porque ele tinha alvará, a prefeitura autorizou! Então é uma sucessão de erros...não tem como a gente querer condenar também os caras da banda e os donos, não tem como condenar...então é isso! Hoje eu não vou dar martelada, porque eu acho que não precisa, eu dar martelada aqui...não vou falar tanto palavrão porque eu acho que não precisa também...porque eu falo palavrão, dou martelada, quebro as coisas que é pra ver se esse povo acorda...o povo tem que ser ofendido, você tem que



xingar, entendeu, você tem que xingar a mãe dele, mandar ele tomar no cu pra ver se ele aprende...porque não é possível que o cara não tem jeito. Essa mídia exploradora, entendeu, o cara tá lá, não pode perder um familiar, imagina a dor que é perder um filho...e aí a mídia tá lá enfiando microfone na garganta do cara, entendeu, fazendo ele falar como é perder um filho, olha só! Tentando fazer o cara chorar para explorar...tão enviando diversos repórteres, pô, tão fazendo matéria...tem que fazer matéria para prevenir que essas coisas aconteçam...porque que eles não fazem uma grande reportagem mostrando o que pode acontecer com esse lance de sobrecarga, o aumento de tecnologia, porque que não fazem uma reportagem? A gente aqui não faz porque a gente não tem estrutura...porque essa porra, quando a gente pede pro governo dinheiro para lei de incentivo, vê o tanto que eles aprovam...agora quando é pra fazer porcaria...quando é pra aprovar filme lixo, pornográfico um monte de merda, aí o governo incentiva, aí o governo dá dinheiro, e vocês também que assistem, vocês também não ajudam a divulgar, entendeu, vídeo assim vocês não ajudam, não passam uma informação. Porque ao mesmo tempo que eu estou mandando você tomar no cu, eu tô te passando uma informação...e esse vídeo acaba por aqui (bate a mesa)

#### FADE OUT

Entra tela preta com a frase: “Deixamos aqui nossos sentimentos e desejamos força aos familiares de todas as vítimas da tragédia em Santa Maria-RS”.

#### ANEXO F GRADE DE PROGRAMAÇÃO REDE GLOBO<sup>57</sup> DIA 20/12/2013

| HORA  | PROGRAMA                      | GÊNERO TELEVISIVO <sup>58</sup> |
|-------|-------------------------------|---------------------------------|
| 05:04 | Telecurso Profissionalizante  | Educativo                       |
| 05:17 | Telecurso TEC                 | Educativo                       |
| 05:32 | Telecurso Ensino Médio        | Educativo                       |
| 05:50 | Telecurso Ensino Fundamental  | Educativo                       |
| 06:02 | Globo Rural                   | Jornalismo                      |
| 06:32 | Bom Dia Local                 | Jornalismo                      |
| 07:30 | Bom Dia Brasil                | Jornalismo                      |
| 08:28 | Mais Você                     | Variedades                      |
| 09:56 | Bem Estar                     | Variedades                      |
| 10:40 | Encontro com Fátima Bernardes | Variedades                      |
| 11:59 | Praça TV – 1ª Edição          | Jornalismo                      |
| 12:46 | Globo Esporte                 | Jornalismo                      |

<sup>57</sup> Fonte: [www.redeglobo.globo.com/programacao](http://www.redeglobo.globo.com/programacao)

<sup>58</sup> Baseadas na classificação de gêneros levantada por Williams (2007)

|       |                         |                   |
|-------|-------------------------|-------------------|
| 13:20 | Jornal Hoje             | Jornalismo        |
| 13:49 | Vídeo Show              | Variedades        |
| 14:36 | Vale a Pena Ver de Novo | Ficção Televisiva |
| 16:08 | Sessão da Tarde         | Filme             |
| 17:47 | Globo Notícia           | Jornalismo        |
| 17:50 | Malhação                | Ficção Televisiva |
| 18:21 | Joia Rara               | Ficção Televisiva |
| 19:15 | Praça TV – 2ª Edição    | Jornalismo        |
| 19:32 | Além do Horizonte       | Ficção Televisiva |
| 20:30 | Jornal Nacional         | Jornalismo        |
| 21:10 | Amor à Vida             | Ficção Televisiva |
| 22:33 | Globo Repórter          | Jornalismo        |
| 23:33 | A mulher do Prefeito    | Ficção Televisiva |
| 00:18 | Jornal da Globo         | Jornalismo        |
| 00:51 | Festival de Sucessos    | Filme             |
| 03:14 | Corujão                 | Filme             |
| 04:19 | Corujão do Esporte      | Jornalismo        |