



UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO

MESTRADO EM PROCESSOS MIDIÁTICOS



NO AR: JORNAL NACIONAL

Das audiovisualidades às atualizações no audiovisual brasileiro

Mestranda: Karla Caroline Nery de Souza

São Leopoldo – RS

2010

KARLA CAROLINE NERY DE SOUZA



NO AR: JORNAL NACIONAL

Das audiovisualidades às atualizações no audiovisual brasileiro

Dissertação de mestrado apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), como requisito para obtenção do título de Mestre em Ciências da Comunicação.

Orientadora: Profa. Dra. Nísia Martins do Rosário

São Leopoldo – RS

2010

S729n Souza, Karla Caroline Nery de.

NO AR: Jornal Nacional - Das audiovisualidades às atualizações no audiovisual brasileiro. / Karla Caroline Nery de Souza – São Leopoldo: 2010.

222 fls

Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação)
Universidade do Vale do Rio dos Sinos.

Orientadora: Profa. Dra. Nísia Martins do Rosário.

1. Telejornal. 2. Jornal Nacional. 3. Audiovisual. I. Título.

C.D. D – 070.4

KARLA CAROLINE NERY DE SOUZA

NO AR: JORNAL NACIONAL

Das audiovisualidades às atualizações no audiovisual brasileiro

Dissertação de mestrado apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), como requisito para obtenção do título de Mestre em Ciências da Comunicação.

Aprovada em 10 de setembro de 2010

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva – UFRGS



Profa. Dra. Jiani Adriana Bonin – UNISINOS



Profa. Dra. Nisia Martins do Rosário – UNISINOS



“O valor das coisas não está no tempo que elas duram,
mas na intensidade com que acontecem.
Por isso, existem momentos inesquecíveis,
coisas inexplicáveis e pessoas incomparáveis.”
(Fernando Pessoa)

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho aos meus pais, Agesilau Otávio de Souza e Inez Sampaio Nery, pelo exemplo de fé, amor, educação, apoio inestimável e carinho constante.

Aos meus avós, *in memoriam*, Álvaro e Rosa, Manoel Otávio e Raimundinha e às minhas madrinhas, Auri e Margarida, pelo exemplo de luta, determinação, fé e incentivo em nunca desistir dos meus sonhos.

Aos meus irmãos, Álvaro Emanuel, Agesilau Otávio Júnior e Patrícia, pelas conversas e experiências vividas no dia a dia que muito me ajudaram a crescer. Incluo aqui, especialmente, minha cunhada Alânia e meus sobrinhos Davi e João Vitor, entre tantos outros que considero.

À Luce e à tia Marinês (incluindo aqui toda a família da Leonéia), que me acolheram como uma filha aqui no Rio Grande do Sul, assim como a Monise, Camila, Baby, Lauritcha, Heleninha, Naty, Sarita, Renata, Eliane, Aninha, Carol, Márcia, Juliano, Bello, entre tantos outros amigos, em especial dos Grupos de Oração Universitário Metanoia e Bom Fim, pelas companhias constantes e por tornarem meus dias nestas terras mais felizes.

Enfim, dedico este trabalho a todos os familiares e amigos, que acreditam nos meus sonhos e que tanto contribuíram para a minha formação, para eu ser quem eu sou hoje. É de vocês mais esta conquista!!!



“Quem corrige alguém,
encontra no fim mais gratidão do que lisonjas.”
(Provérbios 28,23)

AGRADECIMENTOS

A Deus, Senhor da minha vida, sou eternamente grata por sempre iluminar meu caminho, guiar meus passos e minhas decisões, proporcionando-me inúmeras conquistas, como esta. Nada que eu diga e faça será suficiente para manifestar a minha gratidão a tudo que fez e continuará fazendo por mim.

Aos meus professores, pelo volume de informações disseminadas, pela desconstrução que me causaram, por me incentivarem a ser cada vez melhor e a dar o melhor que puder em tudo que faço. Em especial, aos professores doutores Alexandre Rocha, Nísia Rosário e Suzana Kilpp, por me apresentarem as audiovisualidades e por meio delas, essa nova forma de ver o audiovisual, assim como pela amizade, paciência, exemplo de garra e dedicação e pelas conversas que muito me ajudaram a definir os rumos que segui.

À minha orientadora, Profa. Dra. Nísia Rosário, por aceitar o desafio de me orientar, por me ensinar que é preciso ter foco e que, se fizermos uma coisa de cada vez, poderemos dar conta de tudo o que quisermos. Agradeço ainda pela compreensão nos momentos difíceis e por me entender quando mais precisei.

Nessa mesma linha, agradeço à minha mãe, Profa. Dra. Inez Sampaio Nery, por ter lido meu trabalho e contribuído com sua experiência para torná-lo mais claro e coerente. Como sempre, a senhora é minha primeira leitora e grande incentivadora na conclusão desta pesquisa!

Aos meus amigos de classe, companheiros de profissão, em especial Sabrina, Maria Joana, Carlise, Joel e Andres, pelos momentos inesquecíveis vividos durante o mestrado. Aprendi muito com cada um de vocês!

Aos colegas do Grupo de Pesquisa em Audiovisualidades – GPAv, pelas contribuições ao longo da pesquisa, pelos conhecimentos compartilhados e por aceitarem o desafio de caminharmos juntos nessa nova forma de olhar os nossos objetos de estudo.

A todos aqueles que direta ou indiretamente contribuíram com essa pesquisa o meu carinho e a minha eterna e sincera gratidão. Obrigada!



NO AR: JORNAL NACIONAL

Das audiovisualidades às atualizações no audiovisual brasileiro

RESUMO: O presente trabalho parte do pressuposto de que o Jornal Nacional é um programa televisivo de alto valor midiático tendo em vista o tempo que está no ar, bem como as marcas deixadas no telejornalismo brasileiro. Em função disso, ele se atualiza em outros tempos e espaços audiovisuais em filmes, na internet, em vídeos e em outros programas e unidades autônomas de TV. Assim, neste estudo busca-se identificar e analisar as atualizações do Jornal Nacional em meios audiovisuais, a partir das dimensões técnicas, discursivas e culturais das audiovisualidades e dos rastros deixados pelo programa em outros vídeos. Como procedimento metodológico, inicialmente realizou-se uma vasta revisão teórica, a fim de caracterizar o objeto de estudo e identificar as virtualidades e principais marcas do Jornal Nacional, inseridas nas intersecções do audiovisual e do jornalismo. Para tanto, os métodos e procedimentos utilizados foram o rizoma, a cartografia e a desconstrução. Como principais resultados, pode-se dizer que o Jornal Nacional se atualiza em outros audiovisuais, por meio das técnicas, dos discursos e da cultura próprios do audiovisual. Também utiliza modos próprios tais como a citação direta, a citação indireta e a apropriação. Por meio das desmontagens e remontagens destas atualizações, podem-se perceber ainda evidências de uma linguagem que perpassa o audiovisual, que, além de pouco conhecida, é pouco estudada, e que esse exercício de observação, composição e decomposição de um dado fazer exige um conhecimento do âmbito da cultura, da linguagem e da técnica, necessários para a interpretação dos vídeos. Por fim, foi na reflexão e recomposição dos percursos que se encontraram as conexões que configuram e dão a ver o objeto.

Palavras-chaves: Jornal Nacional, audiovisualidades, audiovisual, atualização.



ON AIR: JORNAL NACIONAL

Of the audiovisuality to the updates in the Brazilian audiovisual

ABSTRACT: The present work has left of estimated of that the Jornal Nacional is a televising program of high midiatic value in view of time that is on air, as well as the marks left in the Brazilian telejournalism. In fuction of this, it modernizes in other times and audiovisuals spaces in films, the internet, videos and other programs and independent units of TV. Thus, in this study one searches to identify and to analyze the updates of the Jornal Nacional in half audiovisuals, from the audiovisualitys dimensions of techniques, language and cultural and the tracks left for the program in other videos. The methodologic procedure, initially a vast theoretical revision was become fulfilled, in order to characterize the study object and to identify the virtualitys and the main marks of the Jornal Nacional, inserted in the interseccion of the audiovisual and the journalism. For in such a way, the used methods and procedures had been rizoma, cartography and desconstruction. As main results, it can be said that the Jornal Nacional if brings up to date in other audiovisuals, trough the techniques, speeches and culture propers of the audiovisual. Also it uses in proper ways such as the direct citation, indirect citation and appropriation. Trough the dismounts and re-assemblies of these updates, it can still be perceived evidences of a language that to pass beyond the audiovisual, that beyond little known, are little studied and that this exercise of comment, composition and decomposition of data to make demands a knowledge of the scope of the culture, the language and the technique, necessary for the interpretation of the videos. Finally, it was in the reflection and resetting of the passages that if had found the connections that configure and give to see the object.

Keywords: Jornal Nacional, audiovisuality, audiovisual, update.



LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – p.38	Figura 34 – p.54	Figura 67 – p.116	Figura 100 – p.134
Figura 2 – p.38	Figura 35 – p.55	Figura 68 – p.116	Figura 101 – p.134
Figura 3 – p.38	Figura 36 – p.55	Figura 69 – p.118	Figura 102 – p.134
Figura 4 – p.39	Figura 37 – p.55	Figura 70 – p.118	Figura 103 – p.134
Figura 5 – p.40	Figura 38 – p.55	Figura 71 – p.121	Figura 104 – p.136
Figura 6 – p.40	Figura 39 – p.55	Figura 72 – p.121	Figura 105 – p.136
Figura 7 – p.40	Figura 40 – p.55	Figura 73 – p.121	Figura 106 – p.137
Figura 8 – p.41	Figura 41 – p.56	Figura 74 – p.121	Figura 107 – p.137
Figura 9 – p.44	Figura 42 – p.56	Figura 75 – p.121	Figura 108 – p.137
Figura 10 – p.44	Figura 43 – p.56	Figura 76 – p.123	Figura 109 – p.138
Figura 11 – p.44	Figura 44 – p.56	Figura 77 – p.123	Figura 110 – p.138
Figura 12 – p.44	Figura 45 – p.57	Figura 78 – p.123	Figura 111 – p.139
Figura 13 – p.45	Figura 46 – p.57	Figura 79 – p.123	Figura 112 – p.139
Figura 14 – p.46	Figura 47 – p.58	Figura 80 – p.123	Figura 113 – p.140
Figura 15 – p.46	Figura 48 – p.58	Figura 81 – p.123	Figura 114 – p.140
Figura 16 – p.46	Figura 49 – p.58	Figura 82 – p.124	Figura 115 – p.140
Figura 17 – p.47	Figura 50 – p.58	Figura 83 – p.124	Figura 116 – p.140
Figura 18 – p.47	Figura 51 – p.58	Figura 84 – p.124	Figura 117 – p.141
Figura 19 – p.47	Figura 52 – p.58	Figura 85 – p.124	Figura 118 – p.141
Figura 20 – p.49	Figura 53 – p.58	Figura 86 – p.124	Figura 119 – p.141
Figura 21 – p.49	Figura 54 – p.58	Figura 87 – p.125	Figura 120 – p.141
Figura 22 – p.49	Figura 55 – p.59	Figura 88 – p.125	Figura 121 – p.142
Figura 23 – p.49	Figura 56 – p.59	Figura 89 – p.125	Figura 122 – p.142
Figura 24 – p.49	Figura 57 – p.59	Figura 90 – p.127	Figura 123 – p.142
Figura 25 – p.51	Figura 58 – p.60	Figura 91 – p.127	Figura 124 – p.144
Figura 26 – p.53	Figura 59 – p.60	Figura 92 – p.127	Figura 125 – p.144
Figura 27 – p.53	Figura 60 – p.60	Figura 93 – p.129	Figura 126 – p.145
Figura 28 – p.53	Figura 61 – p.60	Figura 94 – p.129	Figura 127 – p.145
Figura 29 – p.53	Figura 62 – p.61	Figura 95 – p.130	Figura 128 – p.145
Figura 30 – p.54	Figura 63 – p.116	Figura 96 – p.130	Figura 129 – p.146
Figura 31 – p.54	Figura 64 – p.116	Figura 97 – p.131	Figura 130 – p.146
Figura 32 – p.54	Figura 65 – p.116	Figura 98 – p.131	Figura 131 – p.147
Figura 33 – p.54	Figura 66 – p.116	Figura 99 – p.132	Figura 132 – p.147



LISTA DE FIGURAS

Figura 133 – p.147	Figura 166 – p.165	Figura 199 – p.183
Figura 134 – p.148	Figura 167 – p.165	Figura 200 – p.184
Figura 135 – p.148	Figura 168 – p.166	Figura 201 – p.184
Figura 136 – p.148	Figura 169 – p.166	Figura 202 – p.184
Figura 137 – p.148	Figura 170 – p.168	Figura 203 – p.186
Figura 138 – p.150	Figura 171 – p.168	Figura 204 – p.186
Figura 139 – p.150	Figura 172 – p.168	
Figura 140 – p.150	Figura 173 – p.169	
Figura 141 – p.151	Figura 174 – p.169	
Figura 142 – p.151	Figura 175 – p.170	
Figura 143 – p.151	Figura 176 – p.170	
Figura 144 – p.151	Figura 177 – p.171	
Figura 145 – p.151	Figura 178 – p.171	
Figura 146 – p.151	Figura 179 – p.171	
Figura 147 – p.153	Figura 180 – p.172	
Figura 148 – p.153	Figura 181 – p.172	
Figura 149 – p.153	Figura 182 – p.172	
Figura 150 – p.153	Figura 183 – p.172	
Figura 151 – p.153	Figura 184 – p.173	
Figura 152 – p.159	Figura 185 – p.173	
Figura 153 – p.160	Figura 186 – p.173	
Figura 154 – p.160	Figura 187 – p.174	
Figura 155 – p.160	Figura 188 – p.174	
Figura 156 – p.161	Figura 189 – p.174	
Figura 157 – p.161	Figura 190 – p.177	
Figura 158 – p.163	Figura 191 – p.177	
Figura 159 – p.163	Figura 192 – p.180	
Figura 160 – p.163	Figura 193 – p.180	
Figura 161 – p.163	Figura 194 – p.182	
Figura 162 – p.163	Figura 195 – p.182	
Figura 163 – p.163	Figura 196 – p.182	
Figura 164 – p.165	Figura 197 – p.183	
Figura 165 – p.165	Figura 198 – p.183	



SUMÁRIO

- APRESENTAÇÃO ○ 12
- 1 • INTRODUÇÃO • 14
- 2 • QUALIDADES DO AUDIOVISUAL • 20
 - 2.1 • Aspectos fundantes do audiovisual • 20
 - 2.2 • Entendendo a linguagem do audiovisual • 23
 - 2.3 • Audiovisualidades ou Qualidades do audiovisual • 28
- 3 • NO AR: JORNAL NACIONAL • 32
 - 3.1 • Criação e principais mudanças do telejornal • 33
 - 3.2 • Construindo o formato e a linguagem do telejornal • 42
 - 3.3 • Marcas do JN: da vinheta ao “Boa noite”! • 51
 - 3.4 • Identificando as virtualidades e ethicidades do Jornal Nacional • 62
- 4 • O CAMINHO DA ATUALIZAÇÃO • 65
 - 4.1 • Entendendo os movimentos de atualização e virtualização • 65
 - 4.2 • Formas de atualização • 71
 - 4.2.1 • Formas ou dimensões técnicas, discursivas e culturais • 72
 - 4.3 • Modos de atualização • 79
 - 4.3.1 • Citação direta, citação indireta e apropriação • 79
- 5 • PERCURSO METODOLÓGICO • 86
 - 5.1 • Aproximação do método e procedimentos • 87
 - 5.1.1 • Rizoma: Construindo teias de informação e significados • 87
 - 5.1.2 • Cartografia: representações de continentes, territórios, cidades e objetos de pesquisa • 92
 - 5.1.3 • Pensando a desconstrução como o jogo do dentro e do fora • 98
 - 5.2 • Percurso metodológico: traçando o mapa da investigação • 104

6 • ATUALIZAÇÕES DO JN NO AUDIOVISUAL BRASILEIRO • 110

6.1 • Identificando os platôs e selecionando o *corpus* • 111

6.1.1 • *Zapando* na TV • 113

6.1.2 • Navegando na internet • 117

6.1.2.1 • Orkut • 117

6.1.2.2 • YouTube • 121

6.1.2.3 • Globo.com • 123

6.1.3 • Imergindo no cinema • 126

6.2 • Outros olhares sobre as atualizações • 128

6.2.1 • A construção e a desconstrução dos sentidos • 129

6.2.1.1 • A sátira do Jornal Rational • 129

6.2.1.2 • A paródia no Casal Nacional • 132

6.2.1.3 • A irreverência das *personas* televisivas • 135

6.2.1.4 • Revelando os bastidores • 140

6.2.1.5 • Referências nas outras emissoras • 143

6.2.1.6 • Recriações na internet • 146

6.2.1.7 • Remediatizações ou sobreposições de molduras • 151

6.2.2 • As principais marcas presentes nas atualizações • 154

7 • TRAÇANDO O MAPA DAS ATUALIZAÇÕES • 157

7.1 • Formas de atualização • 158

7.1.1 • Dimensão técnica • 158

7.1.2 • Dimensão discursiva • 164

7.1.3 • Dimensão cultural • 167

7.2 • Modos de atualização • 174

7.2.1 • Citação direta • 175

7.2.2 • Citação indireta • 178

7.2.3 • Apropriação • 184

8 • O JORNAL NACIONAL PARA ALÉM DELE MESMO: Considerações finais • 189

▣ REFERÊNCIAS ▣ 198

▣ ANEXOS E APÊNDICES ▣ 204



“Há um tempo em que é preciso abandonar as roupas usadas,
que já têm a forma do nosso corpo, e esquecer os nossos caminhos,
que nos levam sempre aos mesmos lugares.

É o tempo da travessia: e, se não ousarmos fazê-la,
teremos ficado, para sempre, à margem de nós mesmos.”

(Fernando Pessoa)

APRESENTAÇÃO

Usualmente, este espaço é destinado para a apresentação do conteúdo pesquisado, como o tema foi sendo desenvolvido e algumas considerações e contribuições relevantes que o estudo traz. No entanto, por acreditar que tanto a pesquisa quanto o pesquisador (eu, no caso) passam por um processo de transformação, resolvi contar rapidamente nas próximas linhas “Meu processo de desconstrução e atualização”, ou seja, como eu e a forma de olhar o objeto deste estudo fomos fluindo e sendo moldados ao longo dos meses.

Entrei nesta universidade querendo estudar o gênero telejornal e seu processo de hibridização. Em poucas palavras, intrigava-me perceber marcas de outros gêneros e meios de comunicação presentes na estrutura dos noticiários, apesar destes se apresentarem como um gênero “puro”. Ao longo dos semestres, fui tendo que desconstruir a questão do gênero, deixando essa discussão num segundo plano, já que não me traria grandes contribuições classificar os telejornais; e assim, aos poucos, percebi que fui sendo contaminada pelas audiovisualidades, economia política, entre outras vertentes dos estudos em comunicação que aprendi aqui – mais pela primeira, é verdade!

As audiovisualidades nas mídias me encantaram de tal forma que não conseguia mais ver o audiovisual da mesma maneira. Com isso, aprendi que mudar de perspectiva, ou seja, a forma de olhar o objeto exige não só uma mudança do método, mas também romper a particular concepção do objeto, por meio de uma ruptura teórica. E, assim como aconteceram transformações em mim, com o meu objeto de estudo não poderia

ser diferente. Em comum com o projeto inicial, apenas a paixão pela TV, telejornalismo e, em especial, pelo Jornal Nacional. (E talvez o nosso maior desafio tenha sido não deixar isso transparecer tanto ao longo da pesquisa – apesar de achar que a imparcialidade é um dos mitos do jornalismo que há muito já deveria ter sido refutado.)

À medida que seguia o fluxo, ia sendo cada vez mais convidada a olhar o Jornal Nacional para além dele mesmo e a ver nesse tipo de atualização um processo midiático que se estende a todo o audiovisual. Com o tempo, o JN deixou de ser o protagonista para ser mero coadjuvante na pesquisa, pois o que acontecia com ele podia ser percebido também com outros produtos midiáticos.

E depois de todo esse processo de amadurecimento do pensar, de assimilação e aplicação dos conceitos, métodos e procedimentos – o que exigiu muito tempo –, estou chegando ao fim. Saio com um olhar diferenciado não só para o objeto, mas também para a prática da pesquisa, debatendo questões como a necessidade de trazer em nossas pesquisas tanto o que deu certo como o que deu errado – o que, geralmente, acaba sendo descartado – assim como a questão da impessoalidade do texto. Por causa disso, o relato ora é em primeira pessoa do singular ora na primeira pessoa do plural e tem por base a afirmação de Martín-Barbero (2004) que diz que seu trabalho é:

(...) tanto ou mais de aventura coletiva que pessoal, razão pela qual se o relato às vezes assume a primeira pessoa, mais que uma marca de protagonismo, é apenas uma argúcia discursiva do cartógrafo metido a cronista para dar um fio à trama e atrativo à narração.

Além disso, ao longo do trabalho, procurei trazer imagens dos audiovisuais – uma vez que temos a limitação do som para ilustrar o que estou falando – por pensar que não dá para falar de audiovisual sem mostrar, e, mais do que isso, preocupei-me em dar uma “cara” ao texto, por meio de detalhes de formatação para expressar os capítulos e tópicos, que, embora fujam a algumas normas da ABNT, insistimos em usar, mesmo sabendo que poderia ser cobrado pela banca.

Resolvi manter com base no pensamento do que seria do conhecimento se as pessoas não ousassem, se sempre reproduzissem as normas e, mesmo depois de conhecê-las, não fossem além delas. Sem dúvida, não haveria criação, e é isso que a desconstrução propõe. Adianto que, antes de ler o que vem a seguir, é preciso abstrair e enfrentar um processo constante de atualização e desconstrução! Tudo pronto?

Espero que goste da viagem!



“O horário da apresentação do jornal chegou a ter 80% de audiência. Dificilmente isso se repetirá, o que é muito natural, com a profissionalização de todas as emissoras e o leque de opções que o telespectador possui hoje.”¹

(Cid Moreira)

1

• INTRODUÇÃO •

Nesta parte, relato em primeira pessoa do singular como fui afetada pelo objeto, como elaborei o problema de pesquisa, apresento os objetivos e as questões norteadoras da investigação e ainda o percurso e os métodos que utilizei, além do referencial teórico que me foi necessário como equipamento de viagem, antes de penetrar o objeto desse estudo. No restante do trabalho optei pelo uso da primeira pessoa do plural, uma vez que essa escolha é usual para trabalhos acadêmicos. E são essas viagens que ousou descrever nas próximas páginas.

Terça-feira, 20 horas e 15 minutos. Num momento de ócio, ligo a tevê como de costume em busca de informações. Enquanto assistia ao Jornal Nacional (JN) resumir as “principais notícias do país e do mundo”, no canal 12 de televisão, comecei a *zappear*² por outras emissoras. Ao clicar o controle remoto, chego ao SBT, onde me deparo com Ratinho e sua turma, num dos quadros de seu programa, protagonizando uma paródia do telejornal global, a começar pelo nome Jornal Rational e pelo uso da vinheta do próprio JN para enunciar que a emissora de Silvio Santos superou a audiência da concorrente. Nele, o que começou como brincadeira logo se tornou um quadro permanente do programa.

¹ MOREIRA, 2010, p.146.

² *Zapping* é o movimento feito com o auxílio do controle remoto, por meio do qual é embaralhado o fluxo televisual de todos os canais.

Aquilo chamou minha atenção. Era como se o Jornal Nacional tivesse se “deslocado” para outra emissora e ganhado uma nova versão, mas este não foi o único exemplo. Continuando o *zapping*, cheguei à Record, onde o formato do telejornal da noite, a logomarca do Jornal da Record, o JR em tons azuis, o cenário com redação ao fundo, a bancada prata, o casal de apresentadores, entre outros índices, fizeram-me lembrar de novo o Jornal Nacional.

Na sequência desse flamar³, passei por mais algumas emissoras antes de retornar à Rede Globo. Nela, o JN, como é conhecido e chamado com ar de intimidade pelo público, já havia acabado. O programa em exibição é o humorístico Cassetta & Planeta, onde os personagens estão imitando os apresentadores do JN, no quadro intitulado “Casal Nacional”. Eles são agora Ótima Bernardes e William Bond.

As referências ao Jornal Nacional não acabam por aí. Antes de dormir, assisto, pelo menos, a mais dois casos de referências diretas a esse telejornal. No Programa do Jô, o apresentador Jô Soares entrevista Lillian Witte Fibe e, em meio à conversa, reproduz imagens da ex-apresentadora diante da bancada do Jornal Nacional. No telão (ao fundo) e na telinha (panorama da TV), entre erros ao vivo, momentos históricos e muitas gargalhadas, é difícil não ligar a sua imagem à do noticiário da Rede Globo.

Mais tarde, na “Sessão Brasil”, um clássico do cinema brasileiro volta às telas da emissora. Estou falando de *Cidade de Deus* (2002), um dos filmes brasileiros mais assistidos e aclamados em premiações nacionais e internacionais. Em meio às cenas de ficção em que os personagens interagem, aparece a tela da TV e adivinhem o que está passando? Isso mesmo, o Jornal Nacional!

No filme, um fato interessante é justamente essa mistura entre realidade e ficção. Ela é revelada, por exemplo, quando as imagens do telejornal são alteradas – usando um ator para representar o entrevistado da época, e, ao final do filme, são reproduzidas as imagens da entrevista do próprio traficante da favela Cidade de Deus que efetivamente foram ao ar no JN. E, assim como *Cidade de Deus*, outros filmes também vieram a despertar minha atenção para esse tipo de atualização do Jornal Nacional no cinema brasileiro como, por exemplo, *Carandiru* e *2 Filhos de Francisco*.

Ao navegar pela internet, pude perceber que essas virtualidades e ethicidades⁴ do

³ Fazendo referência ao *flanêur* de Benjamin (1989), segundo o qual essa expressão significa vagar livremente, passear pela cidade, em nosso caso pelas imagens da telinha, pelos canais televisivos, sendo necessário perder-se neles para conhecer o objeto.

⁴Ethicidades são constructos, devires, “eus” fluidos e múltiplos, ou seja, subjetividades televisivas que possuem um composto de molduras como as durações, as *personas*, os objetos, os fatos e os

JN também haviam atravessado esse meio. Inicialmente, chamou-me atenção o grande número de atualizações do Jornal Nacional no YouTube, seja com crianças, jovens ou adultos apresentando o telejornal; vídeos de sátiras, paródias, trechos de reportagens, vinhetas, erros de gravação, *chat* com os apresentadores, além de montagens feitas por internautas.

O vídeo com a participação de Fátima Bernardes no Domingão do Faustão é um bom exemplo disso. Para quem não assistiu na TV, é possível encontrar trechos do programa no YouTube⁵. Nesse caso, não se trata do mesmo vídeo, mas de uma atualização deste, já que ele já foi ao ar em outro canal, horário e meio de comunicação. Um detalhe curioso é que nele, as molduras⁶ estão claramente sobrepostas e expostas, o que raramente se percebe por causa da opacidade da própria TV.

Neste flamar fica bem evidente o perfil do *corpus* da pesquisa proposta. Por meio desses exemplos, pude perceber que as audiovisuais⁷ do JN perpassam não só o gênero telejornal, mas a própria emissora e, inclusive, os meios de comunicação, atualizando-se no cinema, em filmes e documentários; em livros, jornais, revistas e pesquisas de comunicação, em programas e outras unidades autônomas da TV (*promos*, vinhetas, comerciais, entre outros); na internet, em *sites* como YouTube, Globo.com, nas comunidades do Orkut, entre outros espaços e tempos midiáticos ou não. Contudo, para fins de delimitação do objeto, essa pesquisa abordará apenas as **atualizações audiovisuais do Jornal Nacional**.

Ao ver tantos programas em diferentes emissoras, gêneros e meios fazendo referência direta ou indireta ao Jornal Nacional, comecei a me dar conta de que esse fenômeno não acontece somente com esse noticiário. Isso seria recorrente na mídia, como um processo midiático⁸, o qual procuro entender e descrever mais detalhadamente nos próximos capítulos.

acontecimentos que a televisão dá a ver como tais, e que são, na verdade, construções televisivas. Os sentidos identitários (que são éticos e estéticos) dessas ethicidades são enunciados e agenciados num *mix* de molduras (KILPP, 2005, p. 13). Em outras palavras, ethicidades são virtualidades que se atualizam em molduras, moldurações e emolduramentos, entre outros. Esses conceitos são trabalhados pela autora no livro *Mundos televisivos* e nos vários artigos presentes no *site* <http://www.kilpptv.comdigital.info/>

⁵ *Link* do vídeo do Domingão do Faustão: <http://www.YouTube.com/watch?v=IxtgVKz81SM>

⁶ Molduras são os quadros de experiência, presentes não só em quadros artísticos, mas também nos audiovisuais. Em geral, elas estão sobrepostas visivelmente na telinha da TV (KILPP, 2005, p. 13). A autora classifica como tipos de molduras o meio, canal, emissora, gênero, programa, apresentadores, entre outros.

⁷ Virtualidades que se atualizam nos audiovisuais, mas que também os transcendem. Para saber mais, veja o item 5.3 deste trabalho.

⁸ Numa definição simplista, processos midiáticos são os movimentos nos quais as mídias têm papel preponderante, com a participação de todas as forças sociais.

Ao justificar o estudo dos fenômenos midiáticos da atualidade, Silva (2009) convida a perceber as inúmeras transformações sofridas pelos objetos de estudo e propõe uma perspectiva de estudo da mídia pelos seus processos, ou seja, desvendando os mecanismos, regras, linguagens, elementos que a compõem e configurações de sentidos. Com base nesse pensamento e na compreensão dos processos de atualização do JN, creio que seja possível refletir sobre os formatos televisivos e, por que não dizer, audiovisuais que se revirtualizam constantemente.

Em outras palavras, ao assistir ao telejornal e aos vários exemplos citados anteriormente, deparei-me com algumas das razões que Silverstone (2002) aponta para estudar a mídia. Segundo o autor, a mídia perpassa o cotidiano das pessoas, tornando-se fundamental em suas vidas, já que a grande maioria da população acabou dependente das tecnologias da informação, usuários sedentos de novidades.

Levando em conta que o Jornal Nacional é uma importante fonte de informações, formadora de atitudes e opiniões, produtora de significados e sentidos, presente diariamente na vida de milhões de brasileiros, tem-se motivos de sobra para estudá-lo. Num levantamento de dados inicial, constatei que a maioria das pesquisas sobre o noticiário faz uma abordagem histórica, política e social, ou foca na análise do produto (em geral, sobre o discurso, formato, padrão das notícias e critérios de noticiabilidade), ou na representação do público, de um segmento da sociedade ou área de conhecimento a partir deste telejornal e ainda na repercussão da sua produção, isto é, na recepção e cobertura dada pelo JN a um dado acontecimento.

Todas são perspectivas relevantes, uma vez que se trata de uma das principais referências para o telejornalismo e o audiovisual brasileiro. No entanto, quero chamar atenção para o fato de que são pouquíssimas as pesquisas que estudaram o Jornal Nacional para além dele mesmo, e é para tentar suprir essa lacuna que surge este trabalho.

Não foco este estudo no âmbito da recepção, tampouco no âmbito da produção, mas na análise do processo da própria mídia, que constantemente se auto-referência. Nesse caminho, busco entender os processos discursivos, técnicos e culturais que atravessam o audiovisual, por meio da análise das atualizações do Jornal Nacional, bem como as configurações de sentidos que surgem daí.

Antes, se faz necessário identificar onde o Jornal Nacional se atualiza no audiovisual brasileiro – considerando, em especial, a TV, o cinema e a internet – e desvendar as formas e os modos dessa atualização. Todavia, para chegar a vislumbrar

elementos diferenciados, ou seja, às atualizações do Jornal Nacional no audiovisual brasileiro, é preciso ainda identificar e descrever as suas marcas identitárias, as virtualidades e ethicidades que caracterizam o telejornal, percebendo assim as suas singularidades, o que o diferencia dos outros telejornais, programas e meios de comunicação.

Dessa forma, elaborei as seguintes questões norteadoras: Em quais outros audiovisuais (filmes, *sites*, programas, *promos*⁹ e outras unidades autônomas de TV) o Jornal Nacional se atualiza? Como tais atualizações ocorrem e quais as lógicas que as regem? De que forma esses vídeos se apropriam das imagens, sons, marcas e sentidos identitários do Jornal Nacional? Quais as marcas do JN consolidadas ao longo dos anos? Quais os elementos centrais e periféricos do Jornal Nacional? O que essas atualizações nos trazem de novo? Em vista disso, o problema de pesquisa está assim elaborado: **Por meio de que técnicas, discursos e formatos o JN se atualiza em outros audiovisuais e, nesse processo, que reflexões ele permite às audiovisualidades?**

Com essa questão, este trabalho se propõe a lançar um novo olhar para o objeto Jornal Nacional, não o vendo somente como um programa televisivo de alto valor midiático – tendo em vista o tempo que está no ar, bem como as marcas deixadas no telejornalismo e porque não dizer no audiovisual brasileiro –, mas como um elemento formador de uma brasilidade¹⁰, identidade nacional.

Parto do pressuposto de que o telejornal sai do seu centro de hegemonia, ou seja, do horário das 20h15 às 21h da Rede Globo de Televisão, atualizando-se em outros tempos e espaços audiovisuais, na medida em que suas ethicidades são utilizadas no cinema, na internet e na TV; ou quando é feita referência à elas, ao seu formato ou aos seus sentidos identitários, por meio de alguma de suas marcas, entre outras formas de apropriação. É o resultado final, isto é, os audiovisuais que resultam desse movimento de atualização¹¹, que serão nosso objeto de estudo.

As atualizações do JN foram escolhidas por serem, juntamente com o próprio telejornal, responsáveis pela construção do imaginário social do Jornal Nacional e

⁹ *Promo* – espécie de vídeo promocional que passa nos intervalos da programação, neste caso, no final de ano.

¹⁰ Suzana Kilpp, no livro *Mundos televisivos*, afirma que “Tanto a brasilidade quanto a própria TV, entre outras ethicidades, são assim enunciadas, com certos sentidos, em práticas que tendem a ser homológicas e que instituem gramáticas audiovisuais de TV. Os sentidos, portanto, devem ser menos buscados no que se tem chamado de conteúdo dos programas de televisão e mais nessas gramáticas de grande opacidade que se ocultam por trás do que é dito e mostrado de forma imediata numa transparência que é apenas aparente” (KILPP, 2005, p. 87).

¹¹ A compreensão de como ocorre esse movimento de atualização está descrita no Capítulo 4.

também pela representação desse imaginário – que, por sua vez, ajuda a construir a memória do país e uma brasilidade. Esse processo midiático no qual o JN se atualiza em outros audiovisuais desnaturaliza a nossa memória-hábito¹², ao mesmo tempo em que encaminha para a necessidade de uma desconstrução¹³, um dos procedimentos que busquei utilizar para adentrar o objeto de estudo, assim como o rizoma¹⁴ e a cartografia¹⁵, os quais detalho juntamente com o caminho percorrido no Capítulo 5.

Todavia, antes de partir para a compreensão dessas atualizações, foi preciso arrumar as malas, isto é, realizar um maior aprofundamento teórico em alguns conceitos-base, tais como: atual, virtual, atualização, virtualização, audiovisualidades; além de um estudo de aspectos fundantes do audiovisual, das metodologias utilizadas e sobre o próprio Jornal Nacional.

Além das transformações sofridas pelo próprio JN ao longo dos seus 40 anos, de certa forma ele também influenciou na mudança e no surgimento de outros audiovisuais. Sem dúvida, as desmontagens dos processos e a (re) construção dos mesmos põem novos e complicados ingredientes que somente o desenrolar dos próximos capítulos podem apontar as possíveis tendências. A seguir, damos nossos primeiros passos no referencial teórico com o objetivo de contextualizar o nosso objeto de estudo, a saber, as atualizações do Jornal Nacional enquanto audiovisuais.

¹² Memória-hábito é um conceito criado por Henri Bergson (1990) para explicar um estado naturalizado de compreensão das coisas.

¹³ Neste trabalho, a desconstrução de Derrida está sendo adaptada e chamada de procedimento, conforme explico no item 5.1.3.

¹⁴ Método criado por Deleuze e Guattari (1995), que por meio da aplicação de princípios e conceitos ajuda a perceber as conexões que configuram e dão a ver o objeto, apresentado detalhadamente no item 5.1.1.

¹⁵ Procedimento ou modo de representar superfícies e interpretar dados, herdado da geografia e que vem sendo aplicado recentemente às pesquisas humanas e sociais, entre elas as de comunicação. Ver mais no item 5.1.2.



“Nossa premissa principal está no estímulo ao desenvolvimento
e à proteção do conteúdo audiovisual brasileiro.”
(Carlos Eduardo Rodrigues)¹⁶

2

• QUALIDADES DO AUDIOVISUAL •

Por entender que o Jornal Nacional - antes de ser um telejornal e um programa televisivo - é um audiovisual, neste capítulo, procuramos compreendê-lo e contextualizá-lo, fazendo um breve resgate do surgimento do audiovisual enquanto meio de comunicação, assim como um estudo das características audiovisuais que perpassam o cinema, a TV, o vídeo e a internet e das regras e normas que os regem.

Entendemos, portanto, que a compreensão de aspectos da sua linguagem são relevantes para essa pesquisa, uma vez que eles nos permitirão identificar e analisar com mais propriedade as atualizações do Jornal Nacional no audiovisual brasileiro. Pretendemos, ainda, discorrer sobre as qualidades ou dimensões do audiovisual, tendo por base o conceito de audiovisualidades. Cremos que esse movimento permitirá uma contextualização necessária para posteriormente adentrarmos o objeto empírico.

2.1 • Aspectos fundantes do audiovisual •

Por possuírem as mesmas características, classificamos como audiovisual: o cinema, o vídeo, a televisão, a internet e outras mídias digitais. Se formos considerar a história recente do audiovisual, sem dúvida, teremos que falar dos processos de

¹⁶ Comungamos da afirmação dada pelo diretor da Globo Filmes, presente em Brittos e Bolaño, 2005, p. 346.

hibridização que atingiram todos os setores da mídia, por meio dos quais, somam-se características de cada elemento para dar origem a algo novo. Quando falamos em **hibridização** do audiovisual temos em mente que uma das primeiras evidências dessa mistura está presente no próprio nome, resultado da combinação das palavras áudio + visual, e na sua gênese, que implica a junção desses dois elementos na medida em que se somam características da imagem ou visual - heranças da fotografia, pintura, entre outras artes - com as do áudio - herdadas da música, do rádio, da história oral. É exatamente assim que Carpenter e McLuhan (1971, p. 207) descrevem esse processo: “Alimentar o produto audiovisual de um meio de comunicação através de outro meio cria um novo produto”.

Para Machado (2005, p.28), na TV essa característica se tornou mais evidente tendo em vista que “(...) a televisão costuma borrar os limites entre os programas, ou inserir um programa dentro do outro, a ponto de tornar difícil a distinção entre um programa “continente” e um programa “conteúdo”. Contudo, a hibridização audiovisual é bem mais complexa do que isso e não pretendemos nos estender aqui.

Com relação às características em comum a esses meios, a mais importante é a **junção do som e da imagem em movimento**. Sobre os elementos que o caracterizam, mas se referindo especificamente à televisão, Rezende (2000, p. 38) diz que “a linguagem televisiva resulta da combinação de três códigos: o icônico, representado pela imagem, o visual, o linguístico, referente à língua que se fala e escreve, e o sonoro, relativo à música e aos efeitos sonoros”.

Podemos repensar essa posição de Rezende (2000) configurando dois códigos principais: o imagético, que abriga em si as imagens em movimento, as imagens estáticas, o verbal escrito, as logomarcas; e o sonoro, que abrange as falas, os sons, os ruídos, as músicas. Tais códigos são atravessados pelo código das técnicas audiovisuais que se valem de cortes, planos, ângulos, volumes, intensidades, movimentos, entre outros elementos que ajudam a construir a linguagem do audiovisual, sobre a qual abordaremos mais à frente.

Num breve resgate, verificamos que o **cinema** foi, sem dúvida, o primeiro audiovisual a surgir no final do século XIX, como fruto da inquietação dos irmãos Lumière em dar movimento à imagem. Inicialmente, não existia o som e as imagens eram apenas em duas cores – preto e branco como nos primeiros vídeos do cinema mudo – e só alguns anos depois foi que elas ganharam cores, áudio e efeitos especiais. Camargo (2005, p. 1) narra essa evolução dizendo que o fato do cinema ser

(...) realizado por meio de imagens fotográficas [fotogramas] e depois projetadas em sequência cria, virtualmente, a ilusão do movimento. Este foi um passo decisivo em busca de uma maior aproximação da imagem com o mundo natural, assim, o efeito de sentido de movimento passa, com o cinema, a povoar o mundo das imagens artificiais. O som foi o último efeito de aproximação com o mundo natural que a tecnologia trouxe para a construção dos simulacros. (...) chegávamos então à era do audiovisual em que as imagens passam a ser apresentadas, simultaneamente, com efeitos sonoros naturais ou incidentais, produzindo maior veracidade na relação com esses produtos técnicos.

Além dos filmes, o início do século seguinte viu surgir ainda outros **vídeos** e, mais precisamente na década de 1920, a televisão. A **TV** é considerada o audiovisual de maior impacto na vida das pessoas, pela acessibilidade e o uso diário, como relata Camargo (2005, p. 6):

Decorrente da televisão, surge o vídeo, sistema eletrônico que possibilita o registro de imagens em movimento e não mais em suporte físico como o dos filmes, mas em meios magnéticos, revolucionando os modos de produção e distribuição de imagens. Com a televisão e o vídeo, chegamos ao ápice do que podemos chamar de cultura audiovisual, em que os modos de captação e distribuição de imagem e som passam a ser obtidos e operados, simultaneamente, no mesmo aparelho. (...) O sistema audiovisual é, por excelência, qualquer sistema híbrido em que imagem, movimento e som tenham a possibilidade de ser operados simultaneamente; neste sentido, é a televisão que irá assumir a responsabilidade da liderança como mídia de difusão da informação.

Somente na década de 1990 a soberania desse aparelho eletrônico começou a ser ameaçada com o *boom* e a rápida extensão das redes de **computadores**. Com a *web*, vive-se o fim das fronteiras, um encurtamento das distâncias, uma nova dimensão do tempo, além da convergência tecnológica e de novas formas de relações sociais. O que antes já acontecia de forma lenta ganhou grandes proporções com esse fenômeno mundial, que, juntamente com o cruzamento tecnológico e as formas de cognição e criação, vêm possibilitando o surgimento de tantas inovações em todos os setores da sociedade.

Em outras palavras, o audiovisual acabou se tornando um campo contemporâneo de convergência de formatos, suportes e tecnologias, provocando mudanças na sua estrutura e na estrutura de outros meios, dando origem a novos produtos. Estamos

presenciando tal acontecimento com o surgimento de novas **mídias digitais** – como celulares, mp3, *ipods* e *iphones* – num ritmo cada vez mais acelerado.

Ao falar sobre esse processo de convergência nas novas produções audiovisuais, em especial entre as mídias cinema e TV, Fechine (2008, p. 215-216) afirma que

(...) outra característica importante desse cenário de convergência de mídias no Brasil: uma lógica cíclica de produção e recepção de produtos audiovisuais, apoiada na complementariedade de sentido entre os meios e na familiaridade cultivada pela própria TV, nosso principal aparato audiovisual. O que preside essa lógica é uma dinâmica de repetição na diferença por meio da qual se produzem recorrências e, em função destas, propicia-se o reconhecimento de um objeto como sendo o mesmo apesar das suas distintas manifestações. (...) É preciso, então, que o idêntico apresente algo diferente sem colocar em risco, porém, o próprio reconhecimento desse outro como o mesmo.

Essa convergência das mídias, conforme Affini (2007, p. 5), está formando “uma nova geração audiovisual impulsionada pela virtualização das teletecnologias” que mudará profundamente a forma de produzir e consumir vídeos, criando assim uma nova linguagem e cultura audiovisual. Podemos dizer que essa “era de hibridizações” vive, inclusive, o fim da dicotomia emissor/receptor, uma vez que o receptor antes assumia a função de objeto nesse processo, numa postura passiva, e, hoje, rompe com esse paradigma comunicacional, assumindo também função de sujeito. Ora é receptor, ora emissor.

Isso é visível, principalmente, na internet, onde por meio do acesso às ferramentas dessa nova mídia os usuários parecem ter mais “liberdade” não só para atualizar, mas para criar sobre os meios de comunicação, em especial os audiovisuais. Acreditamos que debater sobre a convergência no audiovisual é relevante para a compreensão das técnicas e da linguagem utilizadas em cada meio, uma vez que elas são indissociáveis e sofrem modificações sempre que os meios convergem. A seguir, propomo-nos a refletir um pouco mais sobre a linguagem do audiovisual.

2.2 • Entendendo a Linguagem do Audiovisual •

Após essa breve apresentação sobre o audiovisual, gostaríamos de esclarecer, logo de saída, que o que chamamos de linguagem audiovisual é bem diferente da linguagem para a Linguística. Se a linguagem é o meio pelo qual conseguimos nos comunicar com os outros, transmitir mensagens e produzir sentidos, a linguagem do

audiovisual, num âmbito maior, compreende as linguagens da TV, do cinema, do vídeo e da internet, juntamente com os elementos que compõem a imagem e o som e a forma como eles são articulados para produzir um discurso.

Ela tem especificidades próprias que compõem um sistema organizado, segundo a perspectiva de áudio e vídeo, em que os elementos do audiovisual são regidos por regras e normas próprias, de forma que ao final acabam por “conferir efeitos ideológicos, psicológicos, morais e sociais aos textos veiculados no audiovisual” (REQUENA, 1995, p. 24). Para ilustrar essas especificidades da linguagem dos audiovisuais, Kilpp e Fischer (2008, p. 6) dizem que “as mídias audiovisuais não são apenas outras máquinas de perceber imagens, são outro mundo, outra fonte de fenômenos, outro ponto zero do aparecer; a partir desse ponto se abre um mundo com suas próprias leis e regras”.

No entanto, alguns autores preferem chamar de gramática esse conjunto de regras e normas que organizam as mensagens audiovisuais e permitem a interpretação e construção de sentidos. Mas, por esse termo ter acepções distintas, “referindo-se quer ao manual onde as regras de regulação e uso da língua estão explicitadas, quer ao saber que os falantes têm interiorizado acerca da sua língua materna”¹⁷, e por ainda não ser tão conhecida no caso do audiovisual, preferimos usar o termo linguagem à gramática.

Justificando esse pensamento, Carpenter e McLuhan (1971, p. 197) afirmam que “as novas comunicações de massa – cinema, rádio, TV – são novas linguagens, cujas gramáticas ainda são desconhecidas. Cada uma delas codifica a realidade de um modo diferente; cada uma esconde uma metafísica única”. Segundo esses autores, cada meio tem uma linguagem própria, “não é simplesmente um envelope que transporta qualquer carta; ele próprio constitui uma parte importante dessa mensagem” (CARPENTER; MCLUHAN, 1971, p. 213). A linguagem da TV, por exemplo, apropria-se da linguagem de outros meios e dos discursos de outros campos para produzir informação, opinião e entretenimento. As mídias, em geral, fazem isso, mas não é sobre essa apropriação simbólica que este trabalho se debruça.

No entanto, ao estudar a TV, Rosário (2003) se afasta da forte conotação linguística do termo linguagem, ao preferir usar “domínio” para se referir a um conjunto de normas e informações que constroem um campo com as mesmas características e recursos expressivos, por meio de cujas combinações se produzem efeitos de sentidos.

¹⁷Cf. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Gram%C3%A1tica>

Todavia, nesta pesquisa, optamos pelo termo linguagem por julgarmos estar bem esclarecida a perspectiva pela qual o entendemos.

No caso do audiovisual, essa linguagem é estabelecida pelos usos e combinações que os produtores fazem a partir das técnicas de que dispõem, das regras e normas de cada meio e das competências de sua audiência, isto é, no âmbito da produção, transmissão e recepção do meio. Assim, constituem um conjunto de códigos que vai organizar recursos expressivos e efeitos de sentidos aos produtos convencionados por quem está no dia a dia produzindo audiovisual, graças a uma repetição, produção mecânica e diária de um mesmo produto.

No telejornal, por exemplo, percebemos que o conjunto de regras que o organiza é responsável por manter o seu formato e o seu reconhecimento como tal pelo público. Ao descrever esse gênero televisivo, Camargo (2005, p. 8) afirma:

O modelo mais tradicional de telejornal reduz-se a um cenário que mostra, quase sempre ao fundo, a marca da empresa televisiva que produz o jornal. Neste cenário, além do plano de fundo, há geralmente uma bancada ou mesa onde, por trás dela, os apresentadores se posicionam frontalmente para a locução do jornal. Normalmente esta apresentação oral é amparada pelas reportagens, entrevistas, filmes e imagens que ilustram ou complementam o que o apresentador fala.

Vale ressaltar que essa linguagem do telejornal, assim como a do audiovisual como um todo, apesar de ser formada por regras, não é totalmente estável. Sempre há algo que pode ser rompido, inovado e atualizado, tornando-a dinâmica e criativa - o que é mais perceptível nas novas mídias. O surgimento das novas tecnologias é um dos motivos que faz com que a linguagem audiovisual esteja constantemente se atualizando, fazendo surgir novas técnicas de filmagem, maquiagem e iluminação, como vem acontecendo recentemente com o advento da TV digital.

De todo modo, quem trabalha e/ou pesquisa sobre esses meios precisa conhecer e dominar as suas linguagens e gramáticas, isto é, entender não só os termos técnicos (jargão), mas os padrões e o conjunto de regras que o regem. Contudo, também o espectador precisa ter algum conhecimento acerca da linguagem audiovisual para poder decodificá-la e entender suas mensagens. Entre os principais elementos e técnicas que compõem a linguagem audiovisual, comum a todos os meios, estão os planos e enquadramentos, os ângulos, os movimentos de câmera, a iluminação, a cor, a edição ou montagem e o som.

Em essência, a linguagem audiovisual é formada por um rápido ritmo de mudança de planos. O **plano** ou quadro, como alguns autores preferem chamar, é resultado da técnica de enquadramento, por meio da qual se opta por mostrar determinada coisa ao mesmo tempo em que também se excluem outras. Dessa maneira, esse recorte do quadro é o que delimita a imagem. Assim, no audiovisual, o plano engloba desde o cenário, a iluminação, a ação dos atores, objetos, entre outros elementos, variando do plano geral ao plano detalhe ou *close up* – embora, sua classificação não seja consensual. Além disso, uma cena seria composta por um conjunto de planos articulados entre si e uma sequência ou bloco formado por um conjunto de cenas. O que parece relevante, para esse estudo, é que o plano e os seus usos na edição vão trazer efeitos de sentido ao audiovisual.

Para compor a imagem são utilizados ainda os **movimentos**, classificados em dois tipos: os de câmera e os de lente¹⁸. No que se refere aos movimentos com a câmera, Bojunga (1991, p. 214) afirma que “McLuhan escreveu agudamente que a câmera de TV age visualmente como o microfone em relação à voz”, isto é, se movimenta de acordo com o que se quer enquadrar, quer sejam paisagens, objetos ou pessoas. Quanto aos movimentos de lente, estes se resumem apenas ao *zoom*, movimento de aproximação (*Zoom In*) ou de afastamento (*Zoom Out*).

Outro elemento que compõe a linguagem audiovisual é o **ângulo** da câmera, que se refere à posição que esse equipamento irá ocupar com relação ao que é filmado, se está no mesmo plano, superior, inferior, centralizado ou do lado direito ou esquerdo. Assim como definir o ângulo, controlar e escolher a melhor **iluminação** e as **cores** adequadas para a composição gráfica da imagem e da própria narrativa são tarefas importantíssimas. Ambas são utilizadas de acordo com seu poder de evocar sentimentos, estabelecer climas e enfatizar um determinado objeto ou pessoa, como acontece com a inserção dos selos¹⁹.

Enquanto as cores quentes excitam, geram atividade e calor; as cores frias dão ideia de repouso, frieza e tranquilidade. Além disso, de modo geral, evitam-se cores muito escuras e as que refletem muita luz como o branco. No que se refere à iluminação, Squirra (2004, p. 144) afirma que “a função da iluminação artificial é a de

¹⁸ Não me refiro nessa parte, ao movimento do personagem frente à câmara parada, apenas aos recursos técnicos que ajudam a compor a linguagem audiovisual.

¹⁹ Selos – Imagens ou palavras - produzidas pela editoria de arte e inseridos sobre outras imagens - que ajudam o público a entender o assunto que está sendo tratado. Como exemplo de selos, podemos citar as imagens do Vaticano ou do papa quando a notícia se refere à Igreja Católica.

e elevar o nível luminoso refletido pelos objetos, pessoas ou cenários até um valor que seja suficiente para que o olho, ou a câmara de vídeo, possam captá-lo em toda a dimensão e detalhes.”

Para ordenar os planos são utilizados os **cortes**, isto é, a mudança instantânea de uma imagem para outra, a interrupção de uma cena. Eles são efeitos da **edição** que combinam imagem e som em uma sequência lógica, possibilitando mostrar ou interligar uma cena à outra. Essa técnica é mais que uma junção dos planos, pois é por meio dela que se produz sentido.

A edição seria, então, o movimento de junção da imagem, do som e do texto, por meio de duas etapas: a *decoupage* (escolha do que vai ser utilizado) e a montagem dessas partes em sequência. Sobre esse processo, Arbex Júnior (2001, p. 53) diz que “Como no videoclipe, uma sucessão de imagens é ‘costurada’ de maneira aparentemente aleatória, mas que em seu conjunto reforçam certa mensagem”.

Na TV, ao falarmos em edição, remetemo-nos à ideia de que isso só foi possível graças às tecnologias que permearam toda a história desse meio de comunicação, entre elas o videoteipe. No telejornalismo, existem dois tipos de editores: os de texto, responsáveis pela correção e melhor organização do texto verbal para que o produto final seja mais claro e fácil de entender - e os de imagem - que selecionam as imagens que melhor casam com o texto para cobri-lo, juntando assim som e imagem. Em outras palavras, é ele quem faz a “costura” e dá o toque final à edição, por meio do uso de recursos e efeitos especiais.

Vale ressaltar que o termo edição é mais usado na TV. Já na internet, no cinema e no videoclipe prefere-se o termo montagem, e é justamente na montagem/edição que o produto audiovisual ganha forma, significados e sentidos. Neste trabalho, analisaremos o resultado das edições/montagens, isto é, as atualizações do JN, juntamente com a análise do cenário, personagens, falas dos mesmos, entre outros elementos presentes nelas que, acreditamos, vão nos dar as respostas que tanto buscamos, em especial, compreender o que elas trazem de criação, de sentidos.

Ao analisar o que acabamos de descrever, podemos pensar que a linguagem audiovisual se resume apenas ao visual, já que pouco falamos do **áudio**. Por vezes, constatamos que ele continua sendo ignorado nas pesquisas do audiovisual e, para não deixá-lo de fora mais uma vez, optamos por falar mesmo rapidamente que hoje, graças às tecnologias, o som já pode ser captado junto com a imagem e até produzido e modificado em estúdio.

Desse modo, caracterizamos como áudio os **sons naturais** – que correspondem aos sons ambientes, ruídos, falas dos personagens, entre outros – e os **efeitos sonoros** – resultados do processo de sonorização, onde podem ser inseridos uma trilha musical ou outros sons. Vale destacar que o áudio no audiovisual, quando usado como linguagem verbal, acaba ficando com a função de passar as informações de maneira mais objetiva, mas ele também serve para complementar os sentidos das imagens ou ter seus sentidos complementados por elas. Portanto, som e imagem estão sempre num jogo de correlação, complementando um ao outro.

Esses são apenas alguns dos elementos em comum que cada meio audiovisual possui, embora eles tenham também singularidades que os diferenciam entre si. A seguir, queremos compreender um pouco mais o audiovisual, frisando esse potencial criador, por meio do conceito de audiovisuais.

2.3 • Audiovisuais ou Qualidades do audiovisual •

Nessa via, para perceber o audiovisual Jornal Nacional para além dele mesmo, teremos por base o conceito de **audiovisuais**, o qual entendemos aqui, a princípio, como tudo o que engloba o audiovisual, ou seja, o que já foi e ainda será produzido, pensado, criado e ressignificado no cinema, na TV, no vídeo e na internet. Segundo os estudos desenvolvidos pelo Grupo de Pesquisa Audiovisuais (GPAV)²⁰, esse conceito abrange mais do que as qualidades do audiovisual, pois aborda um domínio capaz de abrigar a **virtualidade audiovisual**.

Com relação a esse conceito, o grupo opera com a perspectiva de, pelo menos, três dimensões. A primeira delas é a dimensão técnica, por meio da qual se busca encontrar audiovisual em contextos não reconhecidamente audiovisuais, tendo como fundamento os conceitos de imagicidade de Sergei Eisenstein e imagem-movimento que Gilles Deleuze encontra em Bergson. Segundo esses autores, as qualidades específicas do audiovisual podem ser encontradas anteriormente à sua criação como na pintura e na fotografia, por exemplo. A segunda dimensão entende “o audiovisual como um campo contemporâneo de convergência de formatos, suportes e tecnologias, resguardadas as especificidades do cinema, da televisão, do vídeo e das mídias digitais” (KILPP, 2007, p. 31), correspondendo assim à dimensão dos devires de cultura. De acordo com a

²⁰ Grupo de estudos coordenado pelos professores doutores Alexandre Rocha, Nísia Rosário e Suzana Kilpp. Contato: gpav@gmail.com

autora, essa convergência provocaria hibridismos formais, narrativos e expressivos, numa verdadeira reação em cadeia, como já abordamos no item 2.1. E, por fim, a terceira dimensão estuda o audiovisual para tentar decifrar suas linguagens, sua configuração, seus usos e apropriações, dimensão sem a qual as demais não se realizam. Em outras palavras, essa é a dimensão discursiva do audiovisual.

Kilpp (2007) ressalta ainda que essas três dimensões não são excludentes e, em todos os casos, o audiovisual é estudado a partir da perspectiva de sua não redução a qualquer mídia audiovisual. Com relação a isso, Silva (2009, p. 81) descreve que o conceito de audiovisualidade

(...) foi formulado sob forte influência dos conceitos de imagicidade e cinematismo (EISENSTEIN, 2002), de duração (BERGSON, 2006), de virtualidade e zeroidade (DELEUZE, 1988, 1990) e de pós-mídia (GUATTARI, 1989). O primeiro desafio, nessa área, é pensar o audiovisual em sua irredutibilidade a qualquer mídia audiovisual (televisão, cinema, vídeo, internet), ainda que as mídias e seus processos lhe sejam imprescindíveis.

A **irredutibilidade** é, pois, um dos princípios que movem as audiovisualidades, segundo o qual o audiovisual se atualiza nas mídias, mas também as transcende, isto é, ele é mais do que o que tomou forma nos meios audiovisuais, pois a maior parte do que é produzido acaba sendo descartado no processo de produção e edição. É a partir desse princípio que, neste estudo, olhamos o processo midiático que envolve em várias dimensões o Jornal Nacional, ou seja, como uma virtualidade que transcende o seu horário dentro da programação da TV Globo, atualizando-se nos mais variados audiovisuais. Segundo Silva (2009), outro conceito que se deve levar em conta para entender o que são as audiovisualidades é o de **devir**, o qual significa tudo o que pode vir a ser, são virtualidades em potência.

Audiovisualidade é, portanto, uma virtualidade que se atualiza como audiovisual (cinema, vídeo, televisão, internet), mas permanece simultaneamente em devir, o que significa dizer que se mantém como uma reserva, cujas forças criativas apontam para a criação de novos audiovisuais ainda não conhecidos. Esse é, pois, o desafio colocado às pesquisas de audiovisualidades: compreender o movimento como processo de diferenciação criadora e que tem o futuro por foco. (SILVA, 2009, p. 81-82)

Nessa perspectiva, o presente estudo, ao investigar as atualizações do JN para além dele mesmo, propõe-se a capturar algumas dessas potencialidades que se configuram como força criativa, buscando compreender esses movimentos. Em outras

palavras, “A intenção é perceber no audiovisual suas virtualidades, suas permanentes mudanças e suas misturas, considerando que o audiovisual se cristaliza nas formas, mas dura, enquanto tempo, em suas zonas de problematização, seus virtuais” (JACOMINI, 2010, p. 34).

É esse o desafio a que nos propomos: compreender como ocorrem os processos de atualização do Jornal Nacional que, a princípio, resultam em outras criações audiovisuais, por meio do uso das suas audiovisualidades, para a partir daí poder pensar em virtualizações audiovisuais, ou seja, a passagem do atual ao virtual. Com base nisso, ressaltamos que os problemas de estudo das audiovisualidades são as virtualidades: as passagens do virtual para o atual (atualização) e do atual ao virtual (virtualização) – cujos conceitos tratamos mais detalhadamente no Capítulo 4. De acordo com Silva (2009, p. 86-87),

O audiovisual insiste na perspectiva de que se compreendam suas gramáticas, suas condições de produção e suas linguagens a partir do universo das mídias. Na passagem para as audiovisualidades pós-midiáticas, entretanto, os parâmetros deste conhecimento são pragmaticistas, na medida em que tendem a criar símbolos por procedimentos de atualização. (...) O objeto da comunicação é, assim, diferente em ambos os casos: no audiovisual, como já foi referido, procura-se descrever gramáticas, condições de produção e linguagens propriamente midiáticas; no das audiovisualidades, ao contrário, observam-se os modos como os signos crescem, com o propósito de fixarem crenças, estabelecendo hábitos.

Desta última afirmação, percebemos que é por meio da expansão dos signos do Jornal Nacional em outros audiovisuais que cremos que ele acabe se legitimando, legitimando outros produtos audiovisuais e fortalecendo o estabelecimento de hábitos e crenças. Aplicar o conceito de audiovisualidades é bastante desafiador se levarmos em conta que esse é um conceito novo e ainda em construção, que propõe o novo por meio de um processo de desconstrução do que já existe, a saber, do que se atualizou e, assim, mexe profundamente com a nossa forma de ver o mundo²¹.

Esse conceito consiste numa transformação na forma de ler, interpretar e conhecer o audiovisual, pois diferente das leituras lineares, a leitura do audiovisual não segue um direcionamento certo, único e seu sentido só é apreendido ao final da varredura. Isso pode ocorrer em frações de segundos, tendo em vista que, as imagens cada vez menos se prestam à contemplação.

²¹ FLUSSER, 2007, p. 118.

É interessante destacar que cada vez que miramos a tela com as mesmas imagens e sons é possível fazer sempre novas leituras. A esse tipo de leitura das imagens técnicas – imagens produzidas por aparelhos – Flusser (2007) chama de leitura de superfície. Em todo caso, não é esse tipo de leitura que nos propomos neste trabalho e, sim, a que nos permite perceber as audiovisualidades que rodeiam esses audiovisuais.

Se para chegar às audiovisualidades é preciso entender as mudanças que ocorrem nos audiovisuais, no próximo capítulo, nos propomos a adentrar o audiovisual Jornal Nacional desde a sua criação, pontuando as principais mudanças pelas quais ele passou ao longo dos anos, sejam elas técnicas, tecnológicas, no formato, linguagem ou de profissionais, observando-o dentro do contexto histórico brasileiro e da grade de programação da TV Globo. Com esse exercício, objetivamos ainda identificar suas marcas e ethicidades, as quais serão fundamentais para o desenrolar da pesquisa.



“O *Jornal Nacional* da Rede Globo,
um serviço de notícias integrando o Brasil novo,
inaugura-se neste momento: imagem e som de todo o Brasil.”²²
(Hilton Gomes)

3

• NO AR: JORNAL NACIONAL •

“No ar, *Jornal Nacional*: a notícia unindo 70 milhões de brasileiros.” (MOREIRA, 2010, p. 229). Foi assim que o apresentador Cid Moreira iniciou a primeira edição deste telejornal há mais de 40 anos, e é assim que traduzimos uma de suas atualizações, referindo-nos aqui a que ocorre das 20h15 às 21h, na Rede Globo de televisão. As audiovisualidades do *Jornal Nacional* estão, portanto, “NO AR” e ainda nos audiovisuais, quer seja na TV, no cinema ou na internet, em cujas atualizações se revelam as principais marcas do programa.

Refletindo sobre a expressão “NO AR”, percebemos que, até alguns anos, ela era utilizada somente para dizer que o programa de rádio ou de TV não só começou, mas estava sendo apresentado “ao vivo”. Gradativamente, ela foi sendo usada também em gravações e substituída por “tempo real”. Hoje, no entanto, os sentidos da expressão colocar “NO AR” são bem mais amplos, significando ainda veicular, isto é, transmitir informações pelos vários meios de comunicação. E já que o presente trabalho se propõe a transcender a ideia de meio e de gênero e que estamos trabalhando com audiovisuais num âmbito mais geral, nada mais justo do que analisar as formas pelas quais o audiovisual atualiza o “está no ar” do *Jornal Nacional*.

Antes, no entanto, achamos conveniente uma maior aproximação do JN, mediante um breve resumo da criação e expansão do telejornal, das principais mudanças

²² *Memória Globo*, 2004, p. 24.

e momentos marcantes, assim como a descrição do seu formato e identificação das marcas e ethicidades que o diferenciam dos outros telejornais e produtos audiovisuais. Para tanto, fizeram-se necessárias, além de uma vasta revisão bibliográfica, uma análise exploratória de edições do referido telejornal.

Aqui, vale ressaltar que, quando essa atualização do Jornal Nacional está no ar, seus produtores entendem que têm a missão de “mostrar aquilo que de mais importante aconteceu no Brasil e no mundo naquele dia com isenção, pluralidade, clareza e correção” (BONNER, 2009, p. 17). Uma tarefa que o próprio Bonner complementa que é de “uma ambição gigantesca e de uma complexidade extrema num programa de televisão”. E é isso que veremos a seguir.

3.1 • Criação e principais mudanças do telejornal •

Embora, contar a história do Jornal Nacional seja um pouco “resumir os principais acontecimentos que marcaram a história do Brasil e do mundo nesses últimos 40 anos”, já que é a isso que o telejornal se propõe, não é essa a história que queremos contar, mas sim trazer elementos de contextualização para melhor compreender os processos de construção de significação do programa, resgatando momentos, mudanças e personagens que foram importantes nessa trajetória.

De antemão, queremos esclarecer que, nesse item, os dados serão relatados por uma perspectiva da emissora, por meio das obras *Jornal Nacional: A notícia faz história* de autoria de *Memória Globo*, *Jornal Nacional: 15 anos de história* de Cláudio Mello e Souza e *JN: modos de fazer* de William Bonner, mas também busca contrapontos em autores como Tourinho, Borelli e Priolli, Brittos e Bolaño. Não é intenção dessa seção fazer uma crítica a aspectos ideológicos, éticos e profissionais do telejornal, por isso o leitor perceberá que tentamos, o máximo possível, apenas trazer fatos registrados sobre o programa.

O Jornal Nacional foi o primeiro telejornal transmitido para todo o país, a partir do dia 1 de setembro de 1969. Coube a ele ser o carro-chefe do “projeto de integração” dos militares que governavam o país na época, o que mostra a ligação da emissora com a ditadura militar. Para ilustrar isso, o livro *Memória Globo* (2004, p. 24) conta sobre as primeiras transmissões: “O *Jornal Nacional* da Rede Globo, um serviço de notícias integrando o Brasil novo, inaugura-se neste momento: imagem e som de todo o Brasil”, foi assim que o apresentador Hilton Gomes abriu, às 19h45, a primeira edição do Jornal

Nacional. Por sua longa trajetória na televisão brasileira e com base em Kilpp (2005), que defende uma brasilidade proporcionada pela TV, ousamos dizer que o JN teve papel importante nessa construção.

Apesar de concordar com esse pensamento, Tourinho (2009) afirma que, mesmo depois de experiências de sucesso, como o Jornal de Vanguarda e o Show de Notícias, criações de Fernando Barbosa Lima, o telejornalismo brasileiro acabou copiando os telejornais norte-americanos – com o diferencial de que aqui a base foi o rádio e lá o cinema – e tomando outro caminho. Tendo em vista essa constatação, podemos entender que o formato do JN é baseado fundamentalmente no modelo norte-americano - que tem na CNN sua maior referência - não constituindo assim, um formato tipicamente brasileiro.

Na emissora, antes do Jornal Nacional, segundo *Memória Globo* (2004), existiram outros telejornais: o Tele Globo (1965), o Ultranotícias (1966) e o Jornal da Globo (1967), mas foi o JN que inaugurou o sistema de transmissão em rede, inicialmente para os estados do Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre, e na sua primeira edição,

(...) Cid Moreira se despediu anunciando para breve a integração do circuito de Brasília e Belo Horizonte ao *Jornal Nacional*: “é o Brasil ao vivo aí, na sua casa”. E emendou com um “boa noite”, saudação que o apresentador viria repetir cerca de 8 mil vezes ao longo dos 27 anos seguintes. (MEMÓRIA GLOBO, 2004, p. 25)

Em poucos anos, essa cobertura foi ampliada para os demais estados e, hoje, é veiculado em todo o território nacional, por meio de 121 canais de TV, entre as emissoras e afiliadas da Globo, sem falar na expansão da cobertura internacional com equipes e correspondentes em 10 bases da emissora: 2 nos Estados Unidos (Nova York e Washington), 4 na Europa – Londres, França, Portugal, Itália, 1 na África do Sul (por ocasião da copa do mundo), 1 em Israel (cobrindo os conflitos no Oriente Médio), 1 na Argentina (responsável pela cobertura da América do Sul) e 1 no Japão, que cobre todo o continente asiático. Todas essas bases mandam material para os telejornais da Globo, em especial, para o Jornal Nacional. Vale destacar que a expansão e o crescimento do telejornal aconteceram mediante muitas mudanças e momentos que marcaram sua história e ajudaram a conferir-lhe um formato e linguagem própria.

Entre os momentos marcantes citamos: o incêndio na sede da emissora em 1976 e a morte de duas equipes de reportagem em 1984, que fez com que a produção e a

veiculação do JN tivessem que ser transferidas do Rio para São Paulo; a polêmica das Eleições de 1982 e o caso Leonel Brizola; a Campanha das Diretas-já; a cobertura da morte de Tancredo Neves, em 1985; os atentados de 11 de setembro de 2001; a morte do diretor das Organizações Globo, Roberto Marinho, em 2003; a morte do papa João Paulo II em 2005, entre outros acontecimentos de grande repercussão cujas coberturas resultaram em reconhecimento e em críticas ao telejornal, nos quais não queremos nos deter, pois não são o foco desta pesquisa.

Quanto às mudanças que foram implementadas no Jornal Nacional, por ser o carro-chefe do jornalismo da Globo, muitas inovações no Brasil iniciaram por ele e só depois foram sendo adotadas por outros telejornais da casa e até mesmo copiados por telejornais de outras emissoras. Talvez, a primeira a ser percebida tenha sido justamente na forma de apresentação, pois em vez do apresentador ler as matérias dos jornais como acontecia com o Repórter Esso, ele passou a apresentar as notícias com a ajuda do *teleprompter*, equipamento por meio do qual ele olhava direto para a câmera e parecia conversar com o telespectador. Ao se referir a essas mudanças no Jornal Nacional, Bonner (2009, p. 99) afirma:

Nos estúdios, o *teleprompter* foi uma revolução. Permitiu que os apresentadores passassem a ler seus textos sem abaixar os olhos para acompanhar o que estava escrito no papel. A iluminação fria ajudou os locutores a pararem de suar durante as gravações, tapadeiras (o fundo do cenário) improvisadas cederam lugar aos estúdios feitos com materiais sofisticados, como aço e vidro, *chroma-key* ou mesmo cenários virtuais.

Além dessas inovações, o JN inseriu nas matérias a voz do entrevistado complementando a informação, o que, segundo Brittos e Bolaño (2005, p. 214), “construía um ideal de credibilidade, de fidelidade à realidade”. Para distanciar ainda mais a linguagem do telejornal da linguagem do rádio e concorrer com o Repórter Esso, da TV Tupi, líder de audiência até então, a Globo implantou outra inovação no Jornal Nacional: o “Boa noite”.

Para se diferenciar do modelo consagrado pelo Repórter Esso, que sempre terminava com a notícia mais impactante do dia, o JN concluía o seu noticiário com informações leves, de conteúdo lírico ou pitoresco. Essa matéria de encerramento era conhecida como “boa noite”, pois antecedia ao cumprimento de despedida dos locutores. (MEMÓRIA GLOBO, 2004, p. 34)

A participação dos repórteres nas matérias é outra inovação no formato herdada do sistema americano, como lembra Tourinho (2009, p. 116):

Apoiado no formato do telejornalismo norte-americano, a presença do repórter na matéria tornou-se o padrão dominante no país. A presença dos repórteres no vídeo determinou a adoção de novos treinamentos, cuidados com gestos, expressões, voz, roupa etc. Nos últimos vinte anos, o formato reportagem voltou a sofrer modificações, mais uma vez ditadas pela TV Globo e depois assimiladas pelas demais emissoras.

Ao longo dos anos, outras novidades foram sendo inseridas no telejornal, como a participação de comentaristas especializados (1989) e a criação de novos quadros: previsão do tempo (1991), séries de reportagens (1996), videocharges (2002). Merece destaque ainda a maior participação do esporte dentro do JN - a partir de 1974, principalmente, por causa do fim do programa Dois Minutos com João Saldanha (MEMÓRIA GLOBO, 2004, p. 128) - e a criação de editorias especializadas (1985), medida que ajudou a organizar a produção do telejornal e a facilitar a seleção das notícias e o desenvolvimento das matérias. Inicialmente, as editorias eram divididas apenas em local, nacional e internacional e, posteriormente, em Geral, Política, Economia, Saúde, entre outras.

Ainda com relação às mudanças no formato do Jornal Nacional destacamos as alterações no horário e na duração do telejornal. Inicialmente, o noticiário ia ao ar às 19h45, posteriormente às 20h e, atualmente, é veiculado das 20h15 às 21h. Na grade de programação, ele está colocado entre duas telenovelas, no horário nobre da Rede Globo. A troca de horário se deve, entre outras variáveis, às mudanças de hábito na sociedade e o possível retardamento do horário de jantar do brasileiro, tendo o trânsito como um dos fatores responsáveis pelo público do telejornal chegar mais tarde em casa. Sobre a duração do telejornal, *Memória Globo* (2004, p. 33) descreve:

O Jornal Nacional, no início, tinha apenas 15 minutos de duração e era transmitido de segunda-feira a sábado. As edições eram divididas em três partes: local, nacional e internacional. As manchetes em geral, curtas e fortes eram lidas alternadamente por dois apresentadores de maneira rápida e ágil.

A ideia de colocar duas pessoas na bancada tem por objetivo dar mais dinamismo ao telejornal. Essa forma de veiculação das notícias com duplas se mantém desde a sua criação, assim como o fato dele ser transmitido ao vivo de segunda a sexta por apresentadores fixos e numa espécie de rodízio de apresentadores aos sábados. Por

vezes, o telejornal chegou a ser veiculado aos domingos, como aconteceu com a morte de Tancredo Neves, e também, durante um curto período, chegou a substituir o Jornal da Globo, recebendo o nome de Jornal Nacional 2ª Edição²³.

Atualmente, o telejornal triplicou seu tempo em relação às primeiras edições, tendo 45 minutos diários, divididos em 4 blocos, intercalados por *breaks* comerciais²⁴. Esses blocos têm tamanhos diferentes e procuram agrupar em si notícias semelhantes, seguindo sempre o esquema da mais dramática para a mais leve, motivo pelo qual a última matéria é chamada de “Boa Noite”, como vimos anteriormente. Nessa duração se condensa o maior número de notícias possíveis, como relata Bonner (2009, p. 22):

Uma edição do Jornal Nacional, em média, tem 33 minutos líquidos (um tempo que não inclui os intervalos, portanto). (...) E nesse tempo têm de caber mais ou menos 25 assuntos, de variadas maneiras: em reportagens apresentadas por seus autores (os repórteres); em entrevistas com pessoas comuns, com ritmos próprios de fala; em notas lidas pelos apresentadores e ilustradas por imagens; em notas curtas sem apoio de imagens; e em entradas ao vivo de repórteres.

Dessa forma, os profissionais fazem valer a máxima de “fazer caber o elefante na casinha de cachorro”²⁵, ou, em outras palavras, condensam e apresentam as principais notícias do Brasil e do mundo, de acordo com seus critérios de noticiabilidade (abrangência, gravidade das implicações, caráter histórico, peso do contexto, importância do todo e complexidade). Para isso, há um rigoroso controle do tempo. Antes, o tempo médio das matérias era 1min30seg, hoje, é de 1min45seg, podendo chegar até a 2min30seg, dependendo do grau de interesse e da relevância do assunto. Todas essas mudanças são mais conceituais. Em contrapartida, as novas tecnologias, – por exemplo, o VT que já existia desde 1961, o *teleprompter* introduzido em 1971 e a transmissão em cores a partir de 1973 –, fizeram com que a emissora adotasse novas “convenções narrativas”.

De fato, como já dissemos, os grandes marcos da evolução tecnológica do telejornal foram o videoteipe, o sistema de micro-ondas, a transmissão via satélite, a televisão em cores e, na atualidade, a TV digital. Mas há uma série de outras inovações, de menor vulto, mas de extraordinária importância, que foram contribuindo para o aprimoramento técnico da forma e da própria linguagem do telejornalismo ao longo de sua história. (BONNER, 2009, p. 98)

²³ Cf. <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-236931,00.html>

²⁴ Essa estrutura permeada por intervalos exige de seus apresentadores o uso constante de expressões que demarcam o tempo como “A seguir”, “No próximo bloco”, “Em instantes”.

²⁵ Expressão usada por Bonner durante o III Seminário “O jornalismo da Globo”, promovido pela Globo Universidade, de 1 a 4 de julho no Rio de Janeiro-RJ.

Além dessas mudanças conceituais no formato e as decorrentes do uso das novas tecnologias, a história do JN é marcada por várias outras mudanças desde editores, diretores e apresentadores, cada qual imprimindo suas marcas e um novo conceito de produção e de jornalismo ao telejornal; além de inovações dos cenários, vinhetas, logomarcas, entre outras mudanças, por meio das quais o telejornal foi ganhando forma, identidade e linguagem própria.

Sem dúvida, as mudanças mais perceptíveis aos olhos do público foram as do cenário, das vinhetas e dos próprios apresentadores. Inicialmente, as vinhetas de abertura traziam imagens de cenas documentais misturadas com as do telejornal e só anos depois passaram a utilizar a logomarca JN e a inserir o nome dos profissionais responsáveis. Um detalhe interessante é que, antes mesmo da TV ser vista em cores, ela já era produzida dessa forma, mas vista pelo público em preto e branco.



Figura 1



Figura 2

Imagens da vinheta de abertura do Jornal Nacional em 1969 e 1972.

Simultaneamente às inovações decorrentes do uso de efeitos especiais, as vinhetas sofreram modificações no tamanho, ora muito curtas, ora maiores, oscilando de 3 a 50 segundos. Com a chegada do *designer* Hans Donner à Rede Globo, em 1975, elas voltam a sofrer novas mudanças. Damos destaque para a vinheta de 1983, pois foi a primeira feita a partir de recursos da computação gráfica. Ao se referir a esse trabalho, Hans Donner diz que “Imagina, o telespectador em casa, vendo o globo, com os gomos, flutuando? E os “JNs” vindo em sua direção. Para mim, era como se fossem as notícias vindo de todas as partes do mundo. Esse era o conceito visual” (MEMÓRIA GLOBO, 2004, p. 96).



Figura 3

Logomarca do Jornal Nacional de 1983.

O *designer* defende a tese de que tanto a logomarca quanto o cenário do Jornal Nacional devem ser renovados de tempos em tempos, movidos sempre por um princípio: “o de ‘vestir’ o Jornal Nacional com uma roupagem que o torne diferente da linha de ‘shows’, que lhe dê um ar mais sóbrio” (SOUZA, 1984, p. 129). Entretanto, segundo Hans Donner:

No caso das letras, são as mesmas letras que encontrei: elas estão apenas atualizadas. Foram renovadas, mas não redesenhadas. Acho que, em jornal de televisão, as mudanças não devem ser tão frequentes quanto as que a gente faz na linha de show, por exemplo. Todas as modificações no Jornal Nacional sempre são adotadas com base em muito estudo, em muita reflexão. Há que ter cuidado para que o espectador não fique com impressão de estar vendo outro jornal e, portanto, outro canal. (SOUZA, 1984, p. 131-132)

Atualmente, a vinheta do telejornal é composta pelos “JNs” fluando, seguidos pelo movimento de grua da redação à bancada dos apresentadores, isto é, as imagens da logo, aos poucos, vão se fundindo com a do cenário de apresentação do Jornal Nacional, como mostra a figura a seguir:



Imagens da vinheta de abertura até os créditos finais sob a redação do telejornal.

Com relação ao cenário, ao longo dessas quatro décadas, o telejornal sofreu pelo menos dez alterações, com destaque para o atual cenário com redação ao fundo, um dos pioneiros do país. Essas alterações pretendiam modernizá-lo, dar a ele a cara da qualidade que o conteúdo oferece. Do cenário, chama-nos atenção o fundo em cor azul e

as logomarcas JN. Nos primeiros anos, “A logomarca era composta pelo JN ao lado do globo terrestre com seus hemisférios, símbolo da emissora. O cenário formado por um fundo azul com as letras do telejornal em amarelo” (MEMÓRIA GLOBO, 2004, p. 34). Nos anos seguintes, sai o símbolo do Globo e a logomarca passa a ser formada apenas pelas letras JN.

Duas dessas mudanças, a nosso ver, merecem destaque: a de 1989, que ganhou ares mais futuristas, e a de 2000, com o deslocamento do cenário do telejornal para dentro da redação. Na década de 1980, por meio do projeto de Hans Donner, o cenário ganhou mais amplitude e detalhes futurísticos com uma mesa de acrílico, onde ficavam os apresentadores, iluminada por uma luz neon vermelha. Seu objetivo, como relata Armando Nogueira,

Era aprofundar o cenário, colocar uma bancada em primeiro plano, e fazer uma concepção cenográfica, através da iluminação e de criptogramas, que desse a ideia de que nós tínhamos um jornalismo agora com mais peso, com mais densidade. (MEMÓRIA GLOBO, 2004, p. 188)

Mas, a principal mudança de cenário ocorreu no ano 2000, quando a emissora comemorou o aniversário de 35 anos, pois esta viria a se tornar uma marca do JN e uma referência copiada por outros telejornais. A ideia da redação ao fundo era mostrar que o telejornal é feito por muitos profissionais e que os computadores em cima da bancada não eram apenas para enfeite, pois os apresentadores continuavam trabalhando, mesmo quando o JN já estivesse no ar. Ao mesmo tempo, sendo intenção ou não dos idealizadores do projeto, os computadores acabaram por criar sentidos de modernidade tecnológica. *Memória Globo* (2004, p. 293) ressalta que

(...) essa nova concepção cenográfica do JN manteve o azul, que é sua marca registrada. A principal novidade em relação ao cenário anterior foram os logos do JN, que passaram a ser sustentados por um fio quase imperceptível, dando a ideia de flutuarem no ambiente. No cenário anterior, esses logos eram bidimensionais, aerografados no fundo.



Figura 5



Figura 6

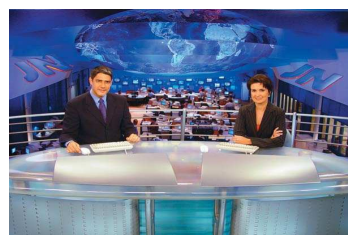


Figura 7

Cenário do JN em 1971, 1989 e 2000. Essas imagens evidenciam ainda as mudanças nas logomarcas.

Além das logomarcas suspensas, o novo cenário trazia ainda um painel do globo terrestre e várias telas de TV ao fundo. Vale destacar que hoje, além do Jornal Nacional e de outros telejornais de rede da própria Globo e de outras emissoras, boa parte dos telejornais locais já incorporou essa inovação. Ainda com relação à mudança de cenário, ressaltamos que em 1996 ela coincidiu com a troca dos apresentadores Cid Moreira e Sérgio Chapellin – marcas registradas do Jornal Nacional – por William Bonner e Lillian Witte Fibe, sem dúvida, a mudança mais significativa ao longo de toda a história do telejornal. Segundo *Memória Globo* (2004, p. 287-288),

O objetivo da mudança era colocar à frente do telejornal jornalistas profissionais, envolvidos com a produção das matérias. Buscava-se, assim, dar maior credibilidade às notícias e dinamizar as coberturas. (...) A troca dos apresentadores talvez tenha sido, em toda a história do JN, a inovação que o público mais sentiu, acostumado que estava com a voz grave de Cid Moreira desde a estreia do telejornal.

Essa credibilidade vinha do fato dos jornalistas também serem responsáveis pela produção e a apuração das notícias, e não apenas “ventrílocos” ou “locutores” – crítica que pairava sobre os antigos apresentadores, por não se envolverem na preparação do telejornal. A dinamização da cobertura se concretizou no deslocamento da apresentação do estúdio para cenários externos. Foi o que, posteriormente, possibilitou as coberturas especiais, como aconteceu com as copas do mundo, morte do papa João Paulo II, enchentes em Santa Catarina, entre tantas outras coberturas marcantes ancoradas direto do local onde os fatos estavam acontecendo.

Ao falar sobre essa substituição, o diretor da Central Globo de Jornalismo, Carlos Schroder, em entrevista ao *Memória Globo* (2004, p. 288), relembra: “Vendo retrospectivamente, parece que foi uma decisão fácil de tomar. Mas, não foi. Qualquer mudança no Jornal Nacional é muito complicada porque se trata do principal telejornal da casa e do país. E um dos principais programas da TV Globo”.



Figura 8

William Bonner e Lillian Witte Fibe substituíram Cid Moreira e Sergio Chapellin em 1996.

Fechando essa etapa de descrição das principais mudanças implementadas no Jornal Nacional, pretendemos no próximo item, dar mais ênfase às mudanças no formato que, por sua vez, ajudaram a construir a linguagem e a conferir uma identidade ao telejornal. Tourinho (2009, p. 125) afirma ainda que “A inovação – como vimos – dá-se na tecnologia, na linguagem, nos cenários, na apresentação e em vários outros aspectos, e também pode apresentar-se pela via da seleção do conteúdo”.

Em resumo, esses foram os principais fatos e mudanças que marcaram o Jornal Nacional ao longo dessas quatro décadas. Vale destacar que, apesar de todas essas inovações, o telejornal manteve uma coerência que nos permite reconhecê-lo ao assisti-lo em qualquer época. Isso se deve em boa parte ao formato e à linguagem construídos e consolidados pelo telejornal, por meio do Padrão Globo de Qualidade, como veremos a seguir.

3.2 • Construindo o formato e a linguagem do telejornal •

As mudanças por que passou o JN estão muito relacionadas ao fato da implantação do telejornal ter ocorrido simultaneamente à criação do **Padrão Globo de Qualidade**, motivo pelo qual é muito associado a ele. Esse padrão caracteriza-se tanto pela qualidade tecnológica como técnica (profissionais) e de produção, estética ou visual, linguística, da programação (fixação de uma grade e preocupação com o conteúdo) e, principalmente, pelo seu gerenciamento.

Esse modelo possibilita a produção de audiovisuais em larga escala, tendo por base a serialização e a repetição infinita, por meio das quais, “é possível produzir um número bastante elevado de programas diferentes, utilizando sempre os mesmos atores, os mesmos cenários, o mesmo figurino e uma única situação dramática.” (MACHADO, 2005, p.86).

É esse padrão que a emissora harmoniza e coloca no ar desde a década de 1970, mas, que, segundo Brittos e Bolaño (2005, p. 43), foi “o Jornal Nacional, primeiro programa da televisão brasileira em rede nacional, que inauguraria o padrão de televisão vigente até os dias de hoje”. Eles ressaltam que foi

(...) a partir do “final dos anos 1960 e início dos 1970, quando começam a surgir inovações que racionalizam e sofisticam o processo produtivo. Destacam-se a partir daí algumas transformações relacionadas à tecnologia, ao gerenciamento administrado, à qualificação dos profissionais, ao fortalecimento do setor das

telecomunicações no Brasil e também ao próprio modelo narrativo: aparecimento do videoteipe (...), câmaras cada vez mais leves (...), introdução da cor (...), maior investimento no treinamento e formação de pessoal para atuar “com qualidade” (...), processo de divisão do trabalho que cria departamentos próprios, responsáveis pelos figurinos (...), a transmissão da programação em rede nacional. (BRITTOS; BOLAÑO, 2005, p. 195)

Para os autores, o estabelecimento desse padrão proporcionou à emissora não só benefícios econômicos, ao diminuir os custos de produção, mas também a possibilidade de expandir a sua programação por todo o país e, com isso, aumentar sua capacidade de comercialização do espaço publicitário. No entanto, Borelli e Priolli (2000, p.63), embora ressaltem a importância do padrão como uma referência para a construção do formato e da linguagem do JN, o criticam:

O assim chamado padrão Globo de qualidade tem como contrapartida a pausterização do Jornal Nacional, que apesar das reformas cosméticas por que passou nos últimos tempos, continua engessado numa espécie de burrice congênita que ao longo dos anos foi se tornando consensual - algo como uma voz oficiosa do Brasil.

Todavia, essa discussão não é relevante aqui. Interessa-nos mais chegar ao formato e à linguagem do telejornal, tendo por base a pesquisa bibliográfica (citada anteriormente) e a pesquisa exploratória (que descrevemos a seguir) na qual assistimos aleatoriamente e analisamos algumas edições do telejornal em diferentes anos, procurando observar como os elementos da linguagem do audiovisual se articulam criando características comuns a todas as edições.

Para perceber como os elementos que compõem a linguagem audiovisual aparecem e se articulam na composição do Jornal Nacional e facilitar a interpretação dos vídeos que o atualizam, resolvemos examinar como eles se organizam no programa, criando as especificidades de seu formato. Para isso, dividimos o telejornal em partes: escalada, apresentação das notícias (que inclui aqui a passagem de bloco e a volta do bloco, chamada das matérias, notas secas e cobertas), as matérias em si, ao vivos, entrevistas, previsão do tempo e o encerramento ou “Boa Noite”. Em cada uma dessas partes, procuramos identificar a maneira como se organizam os elementos descritos anteriormente, com vistas a encontrar efeitos de sentidos.

Como o telejornal começa com a **escalada** para só posteriormente vir a vinheta e as chamadas das matérias, iniciamos a nossa análise por essa parte do telejornal. Quanto aos planos, na escalada, os apresentadores aparecem informando as principais

manchetes do dia, geralmente utilizando o Meio Plano, que nos permite ver apenas o busto de um deles enquadrado ao centro da tela, como mostram as imagens a seguir:



Planos durante a escalada apresentada por duplas de apresentadores.

Na edição, é feito um corte de uma câmera para outra, uma espécie de passagem da imagem de um apresentador para o outro num ritmo acelerado. Apesar de haver sensação de movimento, não é utilizado nenhum movimento de câmera ou de lente. Além disso, a iluminação é padrão, com predominância da cor azul, que compõe o próprio cenário. O único diferencial mesmo fica a cargo da inserção do *teaser*²⁶ com imagens das matérias durante a escalada.

Logo em seguida, entra a vinheta de **abertura** do telejornal, que, conforme já detalhamos, se dá mediante a fusão das logos com o deslocamento da imagem do fundo da redação até a bancada dos apresentadores por meio de um movimento de grua ininterrupto, ou seja, sem cortes. Ela começa com um plano fechado na logomarca presente na plataforma digital e vai abrindo até formar um Plano Geral que mostra toda a redação e, simultaneamente, vai subindo até fechar nos dois apresentadores. No que se refere a esse movimento e aos sentidos construídos por ele, Rosário (2006, p. 132) afirma:

A composição feita entre cenário e movimento de câmara, na abertura do *Jornal Nacional*, é o primeiro forte indicador dos sentidos de onipotência construídos para os apresentadores. É interessante lembrar que a câmara parte da redação e, em movimento de elevação, vai até o mezanino, onde se encontram “a postos” William Bonner e Fátima Bernardes. Sua posição espacial de superioridade indica também suas posições hierárquicas no programa.

Ressaltamos ainda com relação à abertura que, atualmente, a redação está parcialmente escura para que se sobressaia a iluminação da plataforma digital ao fundo onde aparece a logo do telejornal e que, neste movimento da grua, podemos perceber

²⁶ *Teaser* – é uma técnica utilizada na escalada e passagens de bloco com o objetivo de aumentar o interesse do público para a notícia. “Pequena chamada gravada pelo repórter sobre uma notícia, para ser colocada na escalada do telejornal, serve para atrair a atenção do telespectador. O *teaser* também pode ser só de imagem.” (BARBERO, 2002, p.198)

uma angulação tipo *plongée*, pois mostra a redação de uma posição superior, já que esta fica localizada embaixo de onde está a bancada e a própria câmera.

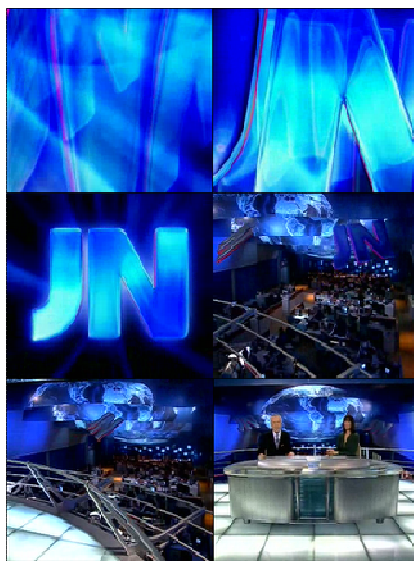


Figura 13

Vinheta do ano 2005, a imagem das logos se funde com a da redação.

Com exceção desse momento, durante todo o programa o ângulo permanece no mesmo plano dos apresentadores, oscilando apenas para o lado, ora mais à esquerda, ora mais à direita. Essa angulação é utilizada, geralmente, para a inserção de selos no espaço vazio ao lado do apresentador. Com relação ao enquadramento dos apresentadores, vale destacar ainda que ora se opta por centralizar a imagem dos dois apresentadores, ora só um está ao centro.

Da observação do Jornal Nacional constatamos que a forma de **apresentação das notícias** é pautada pela seriedade e credibilidade dos apresentadores e comentaristas, construídos pela expressão facial, gestos discretos, tom de voz, ênfase, entonação, entre outras características. Além disso, a apresentação está organizada em blocos com durações diferentes e em pirâmide invertida, da notícia mais importante ou mais impactante para a menos. Tanto a escalada como as passagens de bloco, em vez de apenas serem lidas, agora fazem uso de imagens dos acontecimentos para chamar a atenção do espectador e facilitar a compreensão das informações, por meio de recursos como o *teaser* e os selos, que ilustram os assuntos tratados, por exemplo, ao informar sobre a situação da dívida pública.

Na apresentação das notícias predominam, pelo menos, quatro tipos de planos: um Plano Médio que mostra da bancada para cima, enquadrando os dois apresentadores; um Plano Americano e um Meio Plano – do busto para cima – para enquadrar apenas

um apresentador e um Plano Geral que mostra toda a bancada e, inclusive, as logomarcas flutuantes e o painel com o globo terrestre que compõem o cenário. Segundo Bonner (2009, p. 106), é do Repórter Esso o mérito “de estabelecer a forma pela qual uma câmera deveria enquadrar o apresentador de telejornal: o Plano Americano que perdura até hoje”.



Figura 14



Figura 15



Figura 16

Imagens dos tipos de planos utilizados no telejornal, além do Meio Plano, já ilustrado.

Inicialmente, temos um Plano Médio enquadrando a dupla que se alterna na apresentação das notícias sem que haja movimento de câmera ou corte. Isso ocorre, principalmente, nas chamadas das matérias, depois da exibição das mesmas ao ler uma nota e ainda nas **passagens e início de bloco**, como mostra a Figura 15. Vale destacar que alguns inícios de bloco fazem uso ainda de um Plano Geral (Figura 16) e que as passagens de bloco, assim como na escalada, utilizam *teaser* com imagens da matéria. A esses planos está associada ainda uma ideia de proximidade ou distância, por meio do movimento de *zoom*. Ora mais distante nos planos gerais, ora mais próximo nos planos mais fechados nos apresentadores.

Quanto ao tipo de movimento de câmera na apresentação do Jornal Nacional, em geral, as três câmeras permanecem paradas, e o que dá a sensação de movimento é o corte de uma para outra. Por vezes, apenas na abertura, faz-se uso da grua, como já descrevemos. Quanto ao tipo de iluminação e as cores presentes no estúdio, podemos dizer que a iluminação é totalmente artificial, ora quente nas matérias de polícia e violência, ora fria para as matérias mais leves. Ao se referir às implicações dos reposicionamentos e mudanças no Jornal Nacional, Bonner (2009, p. 139) descreve que “(...) se o selo é o do papa – e não o de violência –, a luz que colorirá os fundos do cenário, atrás da Fátima, será azul – e não vermelha. O operador de luzes tem de ser informado”.

No telejornalismo, a cor e a iluminação natural só aparecem em gravações externas: nas matérias e ao vivo. Nesses casos, muitas vezes por causa da posição do Sol, utilizam-se rebatedores para equilibrar a luz ambiente com a que incide sobre o

repórter ou os entrevistados, para que estes não fiquem com o rosto escuro durante a gravação. Em caso de matérias à noite, além da iluminação ambiente das lâmpadas comuns, os cinegrafistas utilizam um equipamento de iluminação portátil chamado *Sun Gun*, que, acoplado à câmera, reproduz a luz solar e ainda outros tipos de equipamentos de acordo com a situação.

Quanto à **forma das notícias**, elas podem ser apresentadas por meio de notas, matérias, entrevistas no estúdio, participação dos repórteres ao vivo, pelos comentaristas, prestação de serviços e previsão do tempo. As **notas**, na sua grande maioria, costumam ser usadas intercalando as matérias e podem ser secas ou cobertas, classificadas assim pelo uso ou não de imagens enquanto o apresentador lê as informações.

Aqui, merecem destaque as notas de prestação de serviço, como cotação do dólar e situação das bolsas de valores lidas pelos apresentadores e auxiliadas por tabelas e gráficos. Ressaltamos que foi nesta área do telejornalismo que os efeitos especiais (selos com gráficos, tabelas e ilustrações) começaram a ser utilizados com o objetivo de facilitar a compreensão de informações com muitos dados, levando-se em conta os termos técnicos e a grande quantidade de números.

Com relação à estrutura das **matérias**, estas apresentam *offs* (textos escritos pelo repórter), sonoras (entrevistas) e passagens (informação dada pelo repórter) e usam efeitos visuais, sonoros e de narrativa, o que permite ao telespectador assimilar com mais facilidade a informação, além de enriquecer as matérias e valorizar o conteúdo (SOUZA, 2007). Entre esses recursos, podemos citar a reconstituição dos fatos, o uso de personagens para ilustrar os acontecimentos, mapas, cartelas, gráficos e, inclusive, algumas matérias abusam de sobe-sons e efeitos sonoros. Mas isso também acontece em VTs para outros programas que se diferenciam do Jornal Nacional pela forma como os critérios de noticiabilidade são utilizados na construção das notícias e pelas ethicidades e singularidades do próprio telejornal, como veremos no próximo item.



Figura 17



Figura 18



Figura 19

Exemplos de enquadramentos de repórteres e entrevistados.

Além disso, nas matérias, os planos, ângulos e enquadramentos são os mais variados. No entanto, os entrevistados, normalmente, são enquadrados ao centro e no Meio Plano (Figura 18). Por sua vez, o enquadramento e o tipo de planos utilizados para os repórteres variam de acordo com o local e o objetivo da passagem ou ao vivo. Ele pode estar ao centro ou ao lado para valorizar o cenário com algum objeto ou pessoa atrás dele. Ele pode ainda ser enquadrado num plano mais próximo (Figura 19) ou mais geral (Figura 17), pelo mesmo motivo. Quanto aos movimentos, quase todos os tipos são utilizados, com exceção do *travelling* e *dolly*, mais usados no cinema e em gravações especiais.

Em sua estrutura, o noticiário possui ainda a **participação de repórteres ao vivo, correspondentes internacionais e comentaristas especializados** nas mais variadas áreas, entre elas economia, política, esporte e cultura. Os repórteres e os comentaristas têm papel relevante no telejornal, uma vez que compartilham com os apresentadores a transmissão da informação.

Enquanto, os primeiros parecem operar como uma ponte entre a fonte, o apresentador e o público, o segundo conduz a forma de interpretar os fatos, e a sua participação serve para separar a informação da opinião. Um detalhe interessante é que os comentários dos apresentadores do JN, ao contrário de outros telejornais, ocorrem em forma de nota-pé ao final das matérias, o que deixa sempre a última palavra sobre o fato na “boca da emissora”. Segundo Borelli e Priolli (2000, p. 86),

A marca de impessoalidade dos apresentadores dos telejornais da Globo corroborava a meta de evitar erros ou opiniões que pudessem, de alguma forma, criar manchas nessa estética limpa. Se nas outras emissoras era comum o pedido de desculpas dos apresentadores diante dos eventuais erros, na Globo, após a consolidação de seu padrão de qualidade, qualquer erro causava constrangimento tanto para o apresentador quanto para o público.

Com relação aos elementos da linguagem audiovisual, na participação dos repórteres ao vivo e dos correspondentes, a câmera costuma estar parada no mesmo ângulo, o enquadramento centralizado e no Meio Plano (Figura 19), o que também acontece com a participação dos comentaristas seja direto do estúdio ou em externa. Ao descrever o formato do telejornal, Machado (2005, p. 103-104) se refere a esse tipo de enquadramento

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

A previsão do tempo é outro elemento que merece destaque no formato do telejornal. O **quadro JN Tempo** é apresentado diariamente desde 1991, por um comentarista especializado, tem em média 55 segundos de duração e costuma fazer uso de mapas, cartelas, entre outros recursos gráficos para ilustrar as informações. Esse formato foi implantado no Brasil, inicialmente, neste telejornal com a jornalista Sandra Anhemberg e, posteriormente, copiado por outros telejornais. Numa breve descrição do quadro JN Tempo, após a vinheta, a imagem começa com um plano geral mostrando o corpo inteiro da apresentadora e, posteriormente, vai fechando num movimento de *zoom* até enquadrá-la dos joelhos para cima. Quando esta se movimenta para mostrar a cartela com as temperaturas de quatro cidades brasileiras (Figura 22), o plano novamente se abre até quando há o corte, com o qual a imagem da cartela toma toda a tela.



Figura 20



Figura 21



Figura 22

Vinheta do quadro JN Tempo, apresentado por Flávia Freire e Rosana Jatobá.

Por fim, no **encerramento** do telejornal, predomina o Plano Médio com enquadramento dos dois apresentadores. Nesta parte que inclui o famoso “Boa Noite” e os créditos finais, atualmente, há um corte para a imagem da redação, sob a qual sobem os créditos, dando o sentido de que o jornal acabou, mas eles continuam trabalhando.



Figura 23



Figura 24

Imagens do encerramento do telejornal.

Por meio do exame dessas características do JN é possível identificar algumas das especificidades do programa na articulação de elementos do audiovisual. Primeiramente, percebemos que não se tem uma articulação qualquer, se por um lado esses mesmos elementos também compõem a linguagem de outros audiovisuais, por outro constituem uma composição aplicada dentro de um formato, de um gênero²⁷. Sendo assim, podemos dizer que o JN tem uma linguagem própria, mas é mais adequado dizer que dentro da linguagem da TV, ele organiza os elementos próprios desse meio de forma a dar a “cara” de informativo ao programa.

Esse formato, portanto, é composto não só pela articulação desses elementos, mas pela forma de apresentação da notícia, do texto e de recursos utilizados pelo repórter para facilitar a sua compreensão, o qual foi sendo moldado ao longo dos anos, por meio de inúmeras mudanças, embora todas tenham sido lentas, graduais e sem grandes rupturas. Além disso, fica claro que são essas combinações dos elementos que constituem o formato e o discurso do telejornal. Sobre a descrição da linguagem do Jornal Nacional que fizemos acima, Bonner (2009, p. 13) acrescenta:

Por ser um programa de televisão, procura apresentar esses temas com a linguagem apropriada ao veículo: com um texto claro, para ser compreendido ao ser ouvido uma única vez, ilustrado por imagens que despertem o interesse do público por eles – mesmo que não sejam temas de apelo popular imediato.

Eventualmente, como já dissemos antes, o telejornal realiza coberturas especiais (atípicas) e ainda séries de reportagens, conhecidas como o desmembramento de um assunto em matérias que vão ao ar em edições diferentes do telejornal, em geral, durante uma semana. O JN foi um dos primeiros a implementar essa novidade, em 1996. Hoje, existem programas jornalísticos que reúnem o máximo de informações sobre um tema em uma única edição. É o caso do Globo Repórter, Câmera Record, Profissão Repórter.

Assim, percebemos que muitos dos elementos que compõem o formato do Jornal Nacional são comuns também a outros programas de TV, em especial aos jornalísticos. Em decorrência disso, começamos a nos questionar o que então diferenciaria o Jornal Nacional dos outros telejornais, o que seria próprio dele e nos ajudaria a identificá-lo em outros tempos e espaços audiovisuais. Algumas das respostas encontradas descrevemos nos próximos itens quando identificamos e descrevemos as marcas que, por sua vez, ajudaram a compor as especificidades do Jornal Nacional.

²⁷ Neste trabalho, estamos evitando esse termo por acreditar que ele estabelece um contrato de leitura, ditando as formas de recepção do conteúdo midiático.

3.3 • Marcas do JN: da vinheta ao “Boa noite”! •

Neste item, procuramos descrever algumas marcas do telejornal que conseguimos identificar desde o levantamento bibliográfico até as análises das edições do Jornal Nacional e pontuamos somente as que cremos que já fazem parte da sua identidade e do imaginário do público. Antes, queremos esclarecer que o sentido que queremos dar ao termo marca não tem a ver com a publicidade, mas sim com elementos balizadores do programa, sinalizadores daquilo que lhe é característico e que, portanto, têm um valor indicativo de sentidos naturalizados no JN, como identidade, algo que caracteriza e diferencia.

Entre as marcas do Jornal Nacional, citamos inicialmente: a **vinheta**, composta pela música *The fuzz*²⁸ de Frank Devol, tema do filme *Happening* (1967). Ela é mantida desde as primeiras edições do telejornal, passando por algumas alterações, sem, no entanto, prejudicar a sua identificação pelo público. A sua batida, ritmo e som, assim como outros elementos, tornaram-se inconfundíveis ao longo dos anos. Destacamos que a vinheta é composta ainda por imagens e, no caso das vinhetas de abertura, no início, essas imagens iam desde fotos de acontecimentos marcantes na história do telejornal e do país à logomarca JN fluuando, conforme propôs Hans Donner.



Figura 25

Vinheta criada em homenagem aos 40 anos do JN.

Ao refletir sobre essa marca do telejornal, Machado (2005, p. 199) descreve a vinheta da seguinte forma:

A qualquer momento, na tela da televisão, letras tridimensionais e figuras geométricas ricamente recobertas de cores e texturas aparecem sobrevoando um espaço sem gravidade, num movimento vertiginoso, em geral sincronizadas a uma trilha musical, passam em seguida pelas mais rigorosas transformações gramaticais, formando textos e figuras de alta sugestão e condensação, até finalmente se fundirem no título de um programa ou num logo empresarial.

²⁸ Não foi a primeira vez que um telejornal utilizou essa música como vinheta. A primeira emissora teria sido a norte-americana KOOL-TV, posteriormente chamada KTSP e, agora, [KSAZ-TV](http://en.wikipedia.org/wiki/Frank_De_Vol). Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Frank_De_Vol

Por sua vez, Camargo (2005, p. 9-10) justifica a importância da vinheta como uma marca do telejornal ao afirmar:

Falando ainda em música, podemos trazer à baila a vinheta sonora de abertura de um telejornal, embora a vinheta em si possa ter uma configuração musical específica, sua função, neste caso, é nos convocar para entrar em conjunção com o jornal, avisando-nos que ele terá início. A vinheta estabelece um recorte temporal, marca o antes e o depois da programação, criando uma delimitação no tempo televisivo em que estaremos em presença de um tipo específico de produto. Isso o destaca dos demais programas e da publicidade que ocupa os outros momentos inscritos no mesmo canal.

A vinheta une música e imagens trabalhadas com efeitos especiais e marca tanto a abertura como os intervalos e o encerramento do telejornal, nestes últimos com duração menor. Dessa maneira, ela demarca não só a estrutura, organização do telejornal, mas também ajuda a construir hábitos como o horário do jantar, da reunião familiar em torno da televisão. Ou seja, a vinheta virou um demarcador de tempo. Ao ouvi-la configuramos referências mais gerais para alguns e mais particulares para outros. No caso do Jornal Nacional, ela já faz parte do imaginário dos brasileiros, principalmente, a trilha sonora como signos nos remetendo imediatamente ao telejornal.

Outro signo marcante do noticiário é a **logomarca**. A logo, como é mais conhecida, nasceu estática. Na TV, ela foi coreografada e ajuda a diferenciar o fluxo televisual e a grade de programação, aparecendo tanto na vinheta de abertura e passagens de bloco quanto compondo o cenário, nos créditos de repórteres, comentaristas e entrevistados, assim como nos créditos finais. Sobre esse elemento da linguagem televisual, Machado (2005, p.200) define:

Logo (forma abreviada de logotipo ou logomarca) é o nome que se dá em design gráfico a um grupo de letras, especialmente trabalhadas em termos de estilo, cor e textura, fundidas em uma única forma gráfica, associadas ou não a símbolos pictóricos ou mesmo a formas abstratas puras, com o objetivo explícito de representar uma instituição ou uma marca comercial. Corresponde mais ou menos à forma capitalista – industrial do antigo brasão.

Aplicando essa definição ao Jornal Nacional, a logo JN, inicialmente, era na cor branca, já que a TV ainda não era colorida, e só depois assumiu a cor prata e, posteriormente, o tom azul e o estilo futurístico, tridimensional.



Figura 26

“
 A evolução dos
 logotipos do Jornal
 Nacional no decorrer
 das décadas. Foi a
 primeira vez que um
 telejornal usou uma
 sigla para criar
 identidade visual.
 ”

Arte: Wander Veroni



Figura 27

Na figura anterior, evolução das logomarcas do JN e a nova logo, utilizada desde setembro de 2009.

Observamos que hoje essa logomarca é utilizada como referência para outros telejornais e programas, cujas logos apresentam muitas semelhanças. É o caso da logomarca do Jornal da Record (JR), Jornal da Globo (JG), entre outras. Um detalhe curioso é que essas são abreviaturas das primeiras letras do nome dos telejornais, em geral, são na cor azul, com exceção dos telejornais da manhã e da tarde, o que nos faz pensar que a cor azul tenha alguma relação com o período da noite.



Figura 28



Figura 29

Logomarcas dos principais telejornais do país. Ver mais no Anexo 4.

Ao observar as figuras acima, notamos que a logomarca do Jornal da Globo aparece por extenso, mas também utiliza a sigla JG, como mostram as imagens a seguir:



Figura 30



Figura 31

Só anos depois, o JG adotou o uso da logo abreviada e com a mesma fonte do JN.

No que se refere ao Jornal Nacional, vale ressaltar que a logomarca do telejornal aparece ainda na vinheta do **quadro JN Tempo** (Figura 20) e no **quadro JN 40 anos** (Figuras 32 e 33), criado por ocasião dos 40 anos do telejornal para falar de cada uma das emissoras e afiliadas da Globo e veicular as principais notícias enviadas por elas que foram ao ar no Jornal Nacional, fazendo assim uma atualização dele mesmo.



Figura 32



Figura 33

Por ser anterior ao aniversário do telejornal, a vinheta ainda não utiliza a nova logo.

A logomarca é utilizada, ainda, quando os apresentadores convidam o público para conferir mais detalhes sobre as notícias acessando o *site* do telejornal:



Figura 34

Cartela do JN é inserida com o endereço do telejornal na internet.

O JN aparece também nas **barras de créditos dos repórteres, comentaristas, entrevistados e até nos créditos finais**, o que faz com que as barras de créditos sejam apontadas aqui como marcas do telejornal, já que por meio do seu uso o telejornal é

formatado. No caso dos créditos finais, a logo JN aparece antes de começar a rolar os nomes e finaliza com o símbolo da Rede Globo.



Figura 35



Figura 36



Figura 37

Logomarca presente na barra de crédito do repórter, entrevistado e créditos finais.

Os **apresentadores do Jornal Nacional** também são marcas fortes do telejornal. Ao longo dos 40 anos do programa, passaram pela bancada do JN aproximadamente 20 jornalistas, os quais relacionamos numa tabela com o ano correspondente no Apêndice 1. No entanto, os que estiveram e estão por mais tempo à frente da bancada são, sem dúvida, os mais lembrados pelo público. Merecem destaque as duplas Cid Moreira e Sérgio Chapellin, William Bonner e Fátima Bernardes.



Figura 38



Figura 39



Figura 40

Apresentadores Cid Moreira, Sérgio Chapellin, William Bonner e Fátima Bernardes.

Os apresentadores deixam suas marcas de representação tanto pelas suas fisionomias como pelo tom de voz, figurinos, maquiagem, cabelo, gestos, entre outros elementos. Ao falar sobre essa marca, Bonner (2009, p. 46) justifica a pouca rotatividade na bancada, alegando que

De certa forma, é como se o Jornal Nacional e seus integrantes fizessem parte das famílias ao frequentar suas casas. Por isso, aqueles profissionais que levam a notícia têm de ser... familiares. Têm de ser conhecidos e reconhecidos pelo telespectador. Se fizéssemos um jornal com pessoas desconhecidas a cada dia, seria muito mais difícil, para o público, identificar-se com o JN como ocorreu nessas quatro décadas. (...) E a base dos profissionais do JN, o grupo que é familiar aos brasileiros, está lá todas as noites, a começar pelos âncoras, William Bonner e Fátima Bernardes.

Sendo assim, podemos dizer que alguns **repórteres e comentaristas** também são marcas do telejornal, como, por exemplo, os repórteres Ernesto Paglia (Figura 41) e Sandra Passarinho (Figura 42), há mais de 30 anos aparecendo no Jornal Nacional - motivo pelo qual foram homenageados nas comemorações dos 40 anos do telejornal sendo entrevistados no estúdio, como mostram as figuras a seguir.



Figura 41



Figura 42

Os repórteres Ernesto Paglia e Sandra Passarinho também são marcas do JN.

Sem dúvida, suas fisionomias já são conhecidas do público. No entanto, por não aparecerem com muita frequência no JN ou por aparecerem também em outros noticiários da Globo, eles acabam tendo suas identidades vinculadas de forma dispersa entre os telejornais e até nos demais programas da emissora, como o Globo Repórter. Para esclarecer essa questão, Bonner (2009, p. 43) declara:

Como você já deve ter notado, não existem “repórteres do Jornal Nacional”. Os repórteres são subordinados aos departamentos de jornalismo das emissoras locais, sejam elas TVs Globo ou afiliadas. O motivo disso é ao mesmo tempo de ordem editorial e de ordem prática.

Ainda com relação aos apresentadores de telejornais, vale destacar que os mesmos têm se configurado por ser uma dupla formada por um homem e uma mulher. O formato **casal de apresentadores**, apesar de ser um modelo já conhecido do telejornalismo brasileiro há alguns anos, se consagrou na bancada do Jornal Nacional. Inicialmente, numa tentativa com William Bonner e Lillian Witte Fibe em 1996, mas consolidado mesmo com a substituição desta por Fátima Bernardes em 1998.



Figura 43



Figura 44

William Bonner com Lillian Witte Fibe e depois com Fátima Bernardes que permanece até hoje.

Esse modelo foi copiado de telejornais europeus e norte-americanos, que posteriormente, no Brasil, deixou de ser uma marca exclusiva do JN, aparecendo em outros noticiários nacionais, regionais e locais. A grande peculiaridade disso em relação ao JN é o fato dos apresentadores serem casal na bancada e na vida real. William e Fátima representam ao mesmo tempo o profissionalismo e a harmonia da família brasileira. Neste sentido, quanto:

(...) aos signos utilizados pelos e para os apresentadores do Jornal Nacional, a interpretação mais categórica é óbvia, William e Fátima estão acima da redação, à frente do mundo e, metaforicamente, fatiaram o globo terrestre para conhecer tudo e informar ao telespectador. Essa onipotência e onisciência são complementadas com um toque de vanguarda e de futurismo perceptíveis no cenário. (...) Por outro lado, chamam atenção as similaridades físicas encontradas entre os apresentadores, construindo sentidos de simbiose – reforçados pelo conhecimento geral de que são casados. (ROSÁRIO, 2006, p. 132-133)

Complementando essa ideia, a autora enfatiza:

O casal perfeito também transparece no aspecto profissional, já que ambos buscam engendrar à sua imagem os sentidos de seriedade, competência e objetividade – indicados tanto na construção verbal da notícia como no tom de voz, na expressão facial, na postura e no figurino. (ROSÁRIO, 2003, p. 124)

Podemos citar como exemplo de casal de apresentadores dividindo a bancada Eliakim Araújo e Leila Cordeiro que apresentaram o Jornal da Globo e Carla Vilhena e Chico Pinheiro no SPTV 1ª Edição, ambos casados na vida real – como se estar na bancada não fosse vida real, mas um lugar de contar a vida real. Outros casais que não são casados, mas que apresentam telejornais são Celso Freitas e Ana Paula Padrão no Jornal da Record, Carlos Nascimento e Karyn Bravo à frente do SBT Brasil, Evaristo Costa e Sandra Anhemberg no Jornal Hoje e William Waack e Cristiane Pelajo no JG.

Casal de apresentadores do JG



Figura 45
(Leila Cordeiro e Eliakim Araújo)

Casal de apresentadores do SPTV



Figura 46
(Chico Pinheiro e Carla Vilhena)

Casal de apresentadores no JN



Figura 47

(Heraldo Pereira e Renata Vasconcelos)

Casal de apresentadores do JR



Figura 48

(Celso Freitas e Ana Paula Padrão)

Casal de apresentadores no JH



Figura 49

(Evaristo Costa e Sandra Anhemberg)

Casal de apresentadores no JG



Figura 50

(Cristiane Pelajo e William Waack)

Casal de apresentadores do Fala Brasil



Figura 51

(Luciana Liviero e Marcos Hummel)

Casal de apresentadores do SBT Brasil



Figura 52

(Carlos Nascimento e Karyn Bravo)

Casal de apresentadores no Globo Esporte



Figura 53

(Glenda Koslosvick e Tino Marcos)

Casal de apresentadores do Fantástico



Figura 54

(Patrícia Poeta e Zeca Camargo)

Alguns casais de apresentadores de telejornais e programas noticiosos, como Globo Esporte e Fantástico.

Outra marca forte do Jornal Nacional é o **cenário**, composto pela bancada prata em formato oval, pelo painel do mapa do mundo atrás dos apresentadores, predominantemente na cor azul, pelas logomarcas JN flutuantes, pela visão da redação ao fundo e as várias telas de TVs que permitem aos jornalistas acompanhar o que é transmitido simultaneamente nas principais TVs do mundo.



Figura 55

Figura 56

Figura 57

Imagens dos cenários do JN. Ver mais no Anexo 3.

Em 2009, o cenário sofreu novas reformulações, tendo ganhado um globo giratório e substituído as TVs por uma plataforma digital onde aparecem imagens durante a apresentação. Chamamos aqui a atenção para o formato do **cenário com redação ao fundo** (como mostram duas das figuras acima), sem dúvida uma das principais marcas e inovações do telejornal.

O novo formato é único no mundo e une dois tipos de cenário: apresenta a redação ao fundo e, simultaneamente, ilustra os assuntos com imagens gráficas atrás dos apresentadores. Todas as mudanças vieram acompanhadas de inovações tecnológicas. As ilustrações, por exemplo, são projetadas por um refletor. (MEMÓRIA GLOBO, 2004, p. 293)

Apesar de se dizer pioneiro, Tourinho (2009, p. 113) afirma que essa inovação não teria surgido no Jornal Nacional e sim sido incorporada posteriormente por ele, de onde se popularizou para o restante do país, como revela na seguinte colocação:

As mudanças de cenário são marcantes na imagem do telejornal junto ao público. Conforme Itanai Maria Mota Gomes (*apud* FERREIRA; MARTINO, 2007), uma importante inovação foi estabelecida pela TV Tupi, no Rede Nacional de Notícias, nos anos 1970. O cenário trazia os locutores em primeiro plano com uma sala de redação ao fundo.

Curiosamente, é o modelo atualmente utilizado por diversos telejornais nas mais diferentes redes de televisão.

Outros elementos que se tornaram marcas do JN são as ilustrações e efeitos especiais, das quais destacamos os **selos**. Ao descrever essa marca, Mello e Souza (1984, p. 130) afirmam:

Hoje em dia, quando um dos locutores do Jornal Nacional lê a abertura de determinada matéria, no cenário ao fundo aparece uma pequena ilustração que ajuda o espectador a “entrar, imediatamente, no clima dramático ou pitoresco dessa matéria”. (...) O “selo” é uma informação paralela, um estímulo necessário.

Esse recurso despontou primeiramente no telejornalismo da Globo, em especial no Jornal Nacional, e acabou por se transformar também em uma marca deste telejornal, hoje presente na maioria dos noticiários. Em geral, eles aparecem com imagens, mapas, fotos ou poucas palavras, como mostram as figuras 58 a 61.



Figura 58



Figura 59



Figura 60



Figura 61

Selos criados especialmente para o Jornal Nacional.

Por fim, e não menos importante, o **“Boa noite”** é, sem dúvida, uma das principais marcas do JN, presente sempre no início e no encerramento de cada edição ao longo de todos esses anos do noticiário. Essa marca foi herdada de telejornais internacionais e, posteriormente, passou a ser atualizada em noticiários noturnos tanto nacionais quanto regionais e locais. Conforme Camargo (2005, p. 10),

A saudação do apresentador é a marca que nos convoca para estar em relação com ele e instaura um processo de atualização do discurso sobre os acontecimentos, fatos e eventos selecionados para compor o informativo destinado a nos qualificar enquanto sujeitos de um saber que se construirá no período delimitado pelo próprio jornal.

A marca se consagrou na voz do apresentador Cid Moreira (1969-1996), mais de 27 anos à frente da bancada. A trajetória do apresentador e alguns dos seus inúmeros “Boa noite” são contados no livro – que não poderia ter nome melhor – escrito pela jornalista e esposa do apresentador, Fátima Sampaio.

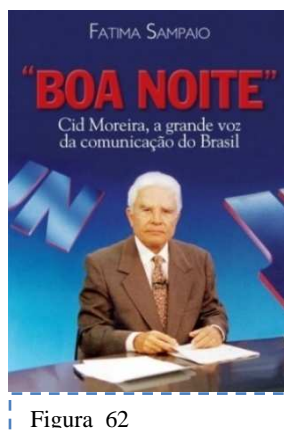


Figura 62

Cid Moreira deu voz e consagrou o “Boa noite” como uma das principais marcas do JN.

Em toda a história do telejornal, muito raramente o “Boa noite” deixou de ser dado. Mas isso aconteceu e sua falta foi notada. Como relata *Memória Globo* (2004, p. 153), por ocasião da morte de duas equipes da Rede Globo em acidentes sucessivos, “(...) o experiente Cid Moreira, acostumado a ler notícias de tantas guerras e tragédias, se engasgou com as palavras, fez pausas maiores que as habituais e, no fim do programa, deixou de dar o boa noite”.

Outro exemplo disso também aconteceu com as mortes do poeta Carlos Drummond de Andrade e do dono das Organizações Globo, Roberto Marinho, em que tanto no começo quanto no final do noticiário não foi feita a saudação. Emocionado, William Bonner mal conseguiu terminar de ler a carta feita pelos filhos do dono da emissora. Sobre a morte do poeta, *Memória Globo* (2005, p. 151) enfatiza:

Uma das coberturas mais marcantes da editoria foi a morte de Carlos Drummond de Andrade, em 17 de agosto de 1987. Considerado um dos maiores poetas brasileiros, Drummond morreu aos 84 anos, de insuficiência respiratória, em consequência de um infarto. A notícia sobre a sua morte ocupou os dois últimos blocos do Jornal Nacional e, no final da edição, o telejornal lhe prestou uma homenagem, quebrando uma de suas mais fortes convenções: em lugar do habitual “boa noite”, Cid Moreira encerrou o telejornal de pé, declamando o poema “José”, enquanto a imagem ampliada do rosto de Drummond aparecia no fundo da tela.

Como mostra a afirmação anterior, pouquíssimas vezes o telejornal deixou de dar o “Boa noite”. De acordo com Souza (1984, p. 144), “Este e outros momentos de lirismo contribuíram para que o ‘Boa noite’ viesse a ser, como o desejava Armando Nogueira, uma característica do Jornal Nacional, algo capaz de conferir-lhe, ainda que por alguns instantes, uma perene dimensão artística”.

Tourinho (2009, p. 117) também se refere ao “Boa noite” como uma marca do Jornal Nacional, no entanto, reforça que ele não é só uma saudação, mas um estilo de apresentar a notícia que encerra com a matéria mais leve.

Para o Jornal Nacional, o “Boa Noite” deixou de ser apenas um cumprimento amistoso com o público para se tornar uma marca. Armando Nogueira, ex-diretor geral da Central Globo de Jornalismo, foi o responsável pela decisão de se encerrar o telejornal com uma matéria mais leve, lírica e agradável. A ideia era diferenciar o jornal da imagem do Repórter Esso, mais circunspecto e pesado.

A ideia vingou e ainda hoje exige dos editores uma escolha criteriosa de uma matéria ou imagem para encerrar o telejornal. Segundo Souza (1984, p. 78-79), “O esquema idealizado por Armando Nogueira aperfeiçoou-se no correr do tempo, e hoje é uma das mais importantes “marcas” do “Jornal Nacional”.

Enfim, procuramos apontar aqui os principais traços identitários do Jornal Nacional consolidados ao longo dos anos e que já fazem parte do imaginário do público. Como falamos anteriormente, essas marcas são elementos que ajudam a compor as virtualidades e as ethicidades do Jornal Nacional e, a partir delas torna-se possível identificar suas atualizações.

3.4 • Identificando as virtualidades e ethicidades do Jornal Nacional •

Identificar as marcas do Jornal Nacional nos levou ainda a analisar quais as características que permitem, ao ver um programa de TV, dizer que ele é um telejornal ou não e, mais do que isso, a dizer que aquele programa é o Jornal Nacional. Começamos, portanto, desconstruindo cada elemento que compõe o telejornal: a bancada, os apresentadores, a logomarca, as barras de créditos, o cenário com a logomarca ao fundo e, assim, fomos analisando vinheta, abertura, escalada, ao vivo, matérias, previsão do tempo, entre outros elementos presentes em um telejornal.

Nessa análise, talvez, o formato do cenário com redação ao fundo seja o que chegue mais perto dessa definição, uma vez que uma redação com pessoas trabalhando é um conceito muito atrelado à notícia, em especial ao telejornalismo. No entanto, essa inovação é recente, de meados do ano 2000. Como era possível identificar um telejornal antes?

Embora seja bastante óbvio, percebemos que esses elementos sozinhos não produzem um telejornal e que é a articulação deles na produção das notícias que nos dá a ver o formato do Jornal Nacional. Além da combinação desses elementos, é necessária uma equipe de profissionais qualificados que dominem técnicas específicas e a linguagem própria do meio televisivo e do telejornalismo, sem esquecer a veiculação na TV com formas de notícias e de apresentação próprias.

Pensando no que nos faz identificar um telejornal e dizer que esse programa da TV é o Jornal Nacional, chegamos a dois conceitos defendidos por Kilpp (2006): **molduras**, segundo a qual estas são quadros de experiência, territórios de significação e **ethicidades** que são devires, subjetividades, constructos, compostos de molduras que habitam os mundos televisivos produzindo sentidos identitários fluidos e múltiplos. Seriam como marcas, características, singularidades, virtualidades que se atualizam na TV de diferentes maneiras, recebendo o nome de ethicidades televisivas. Na TV, as molduras sólidas são:

(...) o canal, a emissora, o gênero, o programa, as demais unidades autônomas (como as vinhetas e os *brakes* comerciais), a programação (em grade e em fluxo), a TV como mídia, e as moldurações intrínsecas aos panoramas (o ecrã, ou telinha; ou quadro-limite, nos termos de Aumont). (KILPP, 2006, p. 2)

Muitas dessas molduras e ethicidades, presentes nos panoramas televisivos, são perceptíveis, mas nem todas visíveis, como a grade de programação, por exemplo. A programação (quer seja virtualmente enquanto grade, quer se atualizando no fluxo de um mesmo canal ou de diferentes canais no caso do *zapping*) seria a principal moldura da TV. Além disso, as molduras dão sentidos aos seres televisivos. Produzidos pela mídia e dentro delas, esses sentidos podem ser compreensíveis ou não. No caso das emissoras de TV, a Rede Globo, sem dúvida, possui um grande número de molduras sólidas; entre as quais podemos acrescentar a estética *clean* e o Padrão Globo de Qualidade. Segundo Kilpp (2003, p.2),

Quanto à sua “beleza”, quero lembrar que a TV Globo é a única emissora brasileira que *pensou* eticamente na estética televisiva, e que engendrou um padrão e o impôs a toda a programação da rede como identidade. O que ela chama de padrão de qualidade técnica, e que é condição para tudo que veicula, prefiro chamar de sua estética *clean*, asséptica, clássica, bonita.

Ao ler essa afirmação, procuramos perceber quais são as molduras e ethicidades do Jornal Nacional que o diferenciam, por exemplo, do Jornal da Record e do Jornal Hoje. A primeira delas, sem dúvida, é a moldura do meio de comunicação, é saber que se trata de um programa televisivo e não de um filme. A segunda é saber que ele passa em um determinado canal (12 em Porto Alegre), em uma dada emissora (RBS, afiliada da Globo no RS). Outra moldura é que, dentre os vários gêneros televisuais, ele é um telejornal e ainda um programa noticioso ou jornalístico, cujo nome é Jornal Nacional.

Os apresentadores, comentaristas, repórteres também são molduras dos programas, chamados de *personas*²⁹ televisivas. Neste caso, as mais conhecidas são os apresentadores Cid Moreira, Sérgio Chapellin, Fátima Bernardes e William Bonner. Poderíamos citar ainda como molduras o horário da noite, dentro de uma grade de programação, entre duas telenovelas e as marcas do telejornal, como a vinheta e a logomarca, sobre as quais falamos anteriormente. Nessa via, um detalhe interessante é que as molduras ao mesmo tempo em que diferenciam os audiovisuais e mostram as operações que acontecem entre canais, emissoras, gêneros, programas, *personas*, etc, também aplanam as dimensões das audiovisualidades e a hierarquia dos elementos audiovisuais.

Após identificarmos as marcas e, por conseguinte, algumas das virtualidades e ethicidades do Jornal Nacional, iremos investigar como elas se articulam para atualizar o JN no audiovisual brasileiro. Antes, porém, precisamos fazer uma nova parada e seguir viagem por outros caminhos que nos levem a aprofundar conceitos-chaves, tais como virtual, atual e os movimentos de atualização e virtualização, que contribuem para entender melhor as audiovisualidades. É isso que faremos no próximo capítulo.

²⁹ *Personas* – a expressão se refere àqueles personagens de si mesmos que aparecem nas telinhas da TV. Incluem atores, apresentadores, jornalistas, entre outras figuras marcantes nas mídias.



“(...) a audiovisualidade é expressa por movimentos de atualização e virtualização que compõem um universo de potencialidades não redutíveis às lógicas propriamente midiáticas que têm caracterizado os estudos sobre o audiovisual”.³⁰

(Alexandre Silva)

4

• O CAMINHO DA ATUALIZAÇÃO •

Tendo em vista a proposta desse trabalho – estudar as atualizações do Jornal Nacional em outros audiovisuais – este capítulo é fundamental para o entendimento do que são as atualizações, como elas ocorrem e como chegar a elas. Antes, todavia, teremos que trilhar caminhos que passam por novos conceitos para só depois de entender esse movimento, identificar e sistematizar as atualizações.

Ao observar os movimentos de atualização enquanto analisávamos os vídeos, percebemos que esses audiovisuais possuíam formas e modos próprios, por isso resolvemos voltar e teorizar aqui sobre eles. No que se refere à forma, tivemos por base as três dimensões das audiovisualidades, por meio das quais sistematizamos as atualizações em técnicas, discursivas e culturais. Já com relação ao modo de atualização, apontamos que o audiovisual se atualiza por meio de citação direta, citação indireta e apropriação, como descrevemos nos próximos itens.

4.1 • Entendendo os movimentos de atualização e virtualização •

Para entender os movimentos citados acima, antes se faz necessário compreender alguns conceitos que, embora sejam bastante complexos, nos permitem

³⁰ SILVA, 2009, p. 99.

aprofundar tais movimentos. Quando fala sobre nossa forma de perceber e entender o mundo, Bergson (2006) diz que todas as coisas possuem dois modos: um de ser (virtual), cujo tempo é o passado e um de agir (atual) que corresponde ao tempo presente. Portanto, uma que foi e outra que é, pois essa se constituiu e se materializou. Essas reflexões do autor se aprofundam, assim, nos conceitos de virtual e atual.

De alguma forma, esses conceitos nos fazem lembrar a concepção de Platão sobre as coisas, segundo a qual o homem está em contato permanente com dois tipos de realidade: o mundo das ideias ou das aparências - que representa uma dimensão ampla dos pensamentos e sentidos - e o mundo sensível ou concreto tal qual o conhecemos. Por meio do seu pensamento, podemos apreender ainda que todas as coisas partem de uma mesma ideia, o que muda é a sua natureza e que o conhecimento não vem das coisas, mas do além das coisas. Apesar das semelhanças com o mundo das ideias de Platão, o **virtual**, segundo Bergson (2006), embora seja efêmero, abstrato e inapreensível, não é algo imaginário, ele produz efeitos (atuais), à medida que se encontra ao redor de cada objeto, como uma névoa, reagindo sobre ele e o modificando, mas também o transcendendo.

Como podemos perceber, esse conceito de virtual difere muito do virtual comumente designado na *web* como uma realidade paralela, criada por meio da quebra do paradigma da representação do real para o da reprodução ou simulação de uma realidade não existente sem referência no real e imaterial. Para diferenciar esses dois conceitos, Sodré (2002) chama o virtual da *web* de dimensão ou realidade virtual e diz que uma de suas principais características é a sensa o de presença semelhante ao mundo real.

Mais não é esse o virtual que nos interessa nesse estudo e, sim, esse anterior, que no âmbito dessa pesquisa se refere a uma dimensão abstrata que compreende o audiovisual como um todo, isto é, os meios audiovisuais bem como tudo o que já foi produzido e veiculado neles, os elementos que o compõe, move, transmuta e transcende e, que nessa via, o problematiza. O virtual designa, assim, uma qualidade, ou melhor, uma **virtualidade** refletida em potencialidades, possibilidades, tendências e, ainda, uma dimensão do ser. Na visão de Levy (1996, p. 16), “o virtual constitui a entidade: as virtualidades inerentes a um ser, sua problemática, o n  de tensões, de coer es e de projetos que o animam, as questões que o movem, são uma parte essencial de sua determina o”.

Explicando de outro modo, o virtual seria uma zona de problematização em torno de algo atualizável, um lugar de incertezas e indeterminações. O autor vê ainda o virtual como uma “não presença”, pois na medida em que algo se virtualiza, conseqüentemente, se desterritorializa. Logo, virtualidades e atualidades são apenas duas maneiras de ser diferentes.

Se o virtual existe apenas em potência, o **atual** é algo constituído, é aquilo que nos permite perceber alguma coisa porque saiu da dimensão do virtual e, por um movimento de atualização, tomou forma, tornando-se atual. Falando sobre esse conceito, Alliez (1996, p.51) diz que “o atual é o complemento ou o produto, o objeto da atualização, mas esta não tem por sujeito senão o virtual. A atualização pertence ao virtual. A atualização do virtual é a singularidade, ao passo que o próprio atual é a individualidade constituída.”

Em essência, segundo o pensamento desses autores, o virtual vai além do que se atualiza, isto é, do atual, mas ao mesmo tempo um não existe sem o outro, já que, como dissemos antes, todo atual está sempre rodeado por uma névoa de imagens virtuais numa espécie de plano de imanência. Nesse plano, atual e virtual vivem numa constante inter-relação que nos remete sempre um ao outro, operando uma perpétua troca entre o objeto atual e sua imagem virtual que se intercambiam e se tornam indiscerníveis. Vale lembrar também que todo virtual é imerso em outras nuvens de virtuais mais gerais e mais abstratas do que ele próprio.

Tentando facilitar a compreensão de virtual e atual e diferenciá-los, Marcondes Filho (2004, p. 206), afirma que o “virtual e o atual não são o mesmo que a língua e a fala ou competência e performance, pois toda enunciação é coletiva e não há sujeito individual produtor da performance do falar.” Essa observação nos faz lembrar as críticas que Bergson faz às relações dicotômicas, pois segundo o autor existe uma potência, uma multiplicidade de múltiplos em uma mesma coisa e, dessa maneira, ele nos convida a ver o atual e o virtual não como opostos, mas de forma que um esteja contido no outro, ou seja, as atualizações ao mesmo tempo em que modificam o sistema, contêm ainda o virtual que continua a durar, como potência. Em resumo, o atual se difere do virtual por dar origem a algo novo.

Nessa perspectiva, podemos encontrar vias de ligação entre os conceitos de virtual e atual e a proposta dessa pesquisa. Entendemos que há, portanto, um audiovisual virtual e que é a partir dele que se configuram os movimentos de atualização e, conseqüentemente, de constituição de produtos audiovisuais. Tomando

mais especificamente o foco da investigação, podemos cogitar que existe um âmbito virtual audiovisual que abarca o telejornalismo e o Jornal Nacional e ainda uma virtualidade do Jornal Nacional que ao diferenciar-se de si produz um conjunto de audiovisualidades diferentes, o JN propriamente dito e nos mais diversos formatos e espaços midiáticos. Em outras palavras, há um mesmo virtual Jornal Nacional para todos os que se atualizam.

O que buscamos encontrar e debater por meio desse estudo são, justamente, os movimentos de atualização do virtual JN em diversos audiovisuais e os de virtualização que surgem à medida que problematizamos os atuais. Por outras palavras, buscamos compreender como o Jornal Nacional se atualiza em outros produtos audiovisuais, configurando algo novo. Esse novo, segundo Parente (1999, p.24),

(...) é o que escapa à representação do mundo, como dado, como cópia. O novo significa a emergência da imaginação no mundo da razão, e, conseqüentemente, num mundo que se libertou dos modelos disciplinares da verdade.

Esse pensamento tem sua origem em Bergson (2006), segundo o qual, o novo é o que se atualiza. A partir disso, o autor nos faz lembrar que é justamente na **duração** que reside a diferença entre atual e virtual, já que um reside no passado (o virtual) e o outro no presente (o atual). Na duração, um está sempre querendo fazer passar o presente e o outro conservar o passado e, nesse plano de imanência, ambos se misturam de tal forma até se tornarem indiscerníveis. Dessa forma, o autor vê a duração como uma qualidade do tempo, como algo que dura.

A definição de **tempo**, para Bergson (2006), não tem a ver com o tempo cronológico – esse dos calendários e relógios – mas é uma multiplicidade de múltiplos, uma qualidade, algo único, imensurável, inapreensível em que passado-presente-futuro coexistem. Esse tempo é a duração. Sem falar que um dos aspectos mais relevantes no pensamento do autor é o fato dele entender o tempo como indivisível, como um permanentemente contínuo que, justamente quando é dividido e conseqüentemente espacializado, se torna atual, o que nos leva a conectar a duração ao conceito de virtual.

Com base nesse pensamento, logo compreendemos que se a duração é movimento ininterrupto, ela não pode ser medida porque é fluxo contínuo. Contudo, para estudar o audiovisual, é preciso interromper e recortar esse fluxo, congelar o tempo, fixar as imagens e atualizar o virtual. De outro modo, “É como se o movimento

dependesse da duração e a duração do seu movimento”. (SILVA; PELLENZ, 2006, p. 222).

Esse movimento que vai do virtual ao atual recebe o nome de **atualização**. Tendo por base o pensamento de Bergson (2006) e Deleuze (2000), esse movimento de atualização – e não processo como poderíamos querer chamar – significa não só o deslocamento do corpo entre dois pontos (virtual – atual), mas pode ser entendido ainda como circulação, imobilidade, mudança de estado, de natureza ou qualidade, algo que possui uma temporalidade irreduzível, enfim uma passagem de uma dimensão a uma forma material que, ainda assim, coexistem no plano de imanência. A atualização é compreendida também como “a solução de um problema, uma solução que não estava contida previamente no enunciado. A atualização é criação, invenção de uma forma a partir de uma configuração dinâmica de forças e finalidades”. (LEVY, 1996. p.16)

O movimento de atualização se aproxima, assim, ao de diferenciação proposto por Deleuze (2000), segundo o qual, a filosofia da diferença parte do pressuposto e da vontade de não procurar semelhanças entre as coisas, mas de descobrir o novo. Deleuze entende ainda a diferenciação como igual à criação e **acontecimento**³¹. Definimos acontecimento como a passagem do virtual para um atual (atualização), o que, segundo Bergson, é um movimento ininterrupto, por isso está sempre no gerúndio, ou seja, acontecendo. Logo, a atualização só se caracteriza como uma atualização se produz acontecimento.

Por outro lado, o movimento de **virtualização** consiste na passagem de um atual ao virtual, de uma solução a um (novo) problema. Essa passagem à problemática consiste em questionar o objeto, sondar o que ele pode vir a ser, o que, por sua vez, põe em risco a sua identidade. Conforme Levy (1996, p.17), a virtualização “desloca o centro de gravidade ontológico do objeto considerado”. Para que isso aconteça é preciso, portanto, “descobrir uma questão geral à qual ela se relaciona e fazer mutar a entidade em direção a essa interrogação”. (LEVY, 1996. p.18)

Dessa forma, os dois movimentos viveriam numa espécie de jogo não cíclico, aonde “a atualização ia de um problema a uma solução. A virtualização passa de uma solução dada a um (outro) problema”. (LEVY, 1996. p.18) Entre as características da virtualização estariam a desterritorialização do objeto e, por meio disso, a produção de novos olhares sobre o mesmo. E ainda a irreversibilidade, a indeterminação, a invenção,

³¹ Esse termo não é usado aqui com o mesmo sentido do jornalismo, onde os acontecimentos são transformados em notícias.

o desprendimento do aqui e agora e que esse movimento é um dos principais vetores de criação de realidade. Para tanto, existe sempre um atual como referência, ponto de partida, que ao passar por esse movimento de virtualização acaba por mudar a sua forma de ser, dando origem a algo novo. É aí que se dá a criação.

Um ponto interessante é que um mesmo virtual pode dar origem a vários atuais ou atualizações, sendo assim a própria diferença. Pensando na nossa pesquisa, o Jornal Nacional é esse virtual que se atualiza em outros produtos audiovisuais (atuais) - que produz tanto o telejornal como outras atualizações dele - e, são nesses produtos, aonde esses dois conceitos se encontram. Ao ler o que acabamos de dizer, percebemos que a questão não é identificar as noções do objeto, mas produzir e buscar as problematizações que irão se formar quando analisarmos o *corpus*, a saber, o que podemos pensar, refletir e questionar a partir do que observarmos.

De outro modo, para verificar esse “novo”, isto é, as atualizações do Jornal Nacional, é preciso observar com atenção o movimento audiovisual que vai do virtual ao atual e como esse novo ganha existência. Para levá-lo à zona de problematização (virtualização) é preciso ter apreendido os aspectos relevantes da atualização. Por meio desse movimento poderá se observar qual é a criação/diferenciação presente em cada uma das atualizações e, assim, capturar novos significados.

Em resumo, esse conjunto de conceitos busca embasar o presente estudo pela perspectiva das **audiovisualidades**. Segundo Silva (2009, p. 99), “(...) a audiovisualidade é expressa por movimentos de atualização e virtualização que compõem um universo de potencialidades não redutíveis às lógicas propriamente midiáticas que têm caracterizado os estudos sobre o audiovisual”. Ao descrever sobre esses movimentos no audiovisual, o autor ressalta que

Entre o virtual e o que se atualiza como efeito de audiovisualidade o que há é uma força criativa capaz de se atualizar de maneira imprevista. Entre os dois, portanto, há uma passagem pelo possível, cujas regras, entretanto, não são as mais abstratas: sempre há um resíduo de virtualidade – a audiovisualidade – que continua a produzir criativamente novidades. (SILVA, 2009, p. 83)

Com base nos conceitos das audiovisualidades aqui apresentados procuramos estudar os movimentos de atualização do JN a partir de uma metodologia analítica que envolve o exame dos recursos teóricos, bem como os procedimentos da cartografia e desconstrução. Essa metodologia exigiu que fossem testados muitos modos de organizar

os dados coletados e interpretados – os quais são apresentados nos próximos itens e aplicados no Capítulo 7.

Nesse processo de testagem e de interpretação foi possível presumir que os movimentos de atualizações do JN em outros audiovisuais poderiam se organizar por dois percursos. Um deles que se constitui na interação com as dimensões das audiovisualidades – técnica, discursiva e cultural – e outro percurso que se configura pelo modo como as referências do JN são trazidas. O primeiro percurso tenta indicar a forma articuladora da atualização tendo como pontos de referência as três dimensões. Nesse caminho, a tendência é a interligação de todas as dimensões num mesmo audiovisual, mas pode haver a prevalência de uma delas. O segundo percurso tenta identificar os modos utilizados para que as marcas do virtual façam-se visíveis no atual.

Dessa maneira, diante da variedade de possibilidades de formas e modos de atualização, resolvemos agrupar as tendências predominantes desses dois itens em três grandes categorias: no que se refere às formas em atualizações técnicas, discursivas e culturais e ao modo de atualização em citação direta, citação indireta e apropriação. Entendemos que, assim, concebemos uma maneira de abordar teoricamente e empiricamente os dados analíticos coletados na pesquisa, cujas definições apresentamos a seguir.

4.2 • Formas de atualização •

Dizemos “formas” em geral e no plural, porque, no audiovisual, as atualizações podem assumir, pelo menos, três possibilidades já que estamos levando em consideração as três dimensões das audiovisualidades – técnica, discursiva e cultural – uma vez que segundo Kilpp (2007), todos os audiovisuais possuem essas três dimensões. A primeira dimensão encontra e analisa audiovisuais em contextos não reconhecidamente audiovisuais, por meio de características próprias do audiovisual encontradas em outros meios e suportes. Os audiovisuais atualizados nessa via se realizam na **dimensão técnica**.

A segunda dimensão entende o audiovisual como um campo contemporâneo de convergência de formatos, suportes e tecnologias – resguardadas as especificidades de cada meio. Essa dimensão do audiovisual é resultado dos estudos da cultura em potencial e, por isso, refere-se a uma **dimensão cultural** do audiovisual. Por sua vez, a

terceira dimensão é a **dimensão discursiva** e busca, essencialmente, reconhecer as linguagens, suas configurações, usos e apropriações em cada meio de comunicação.

Nas pesquisas, geralmente, se privilegia uma dessas dimensões. No entanto, vale destacar que as três dimensões são importantes e dialogam entre si. É relevante observar ainda que muitas vezes as fronteiras entre elas se sobrepõem ao ponto de se tornarem indiscerníveis. A seguir, procuramos descrever mais detalhadamente cada uma dessas formas de atualização e encontrar caminhos para compreender como as três dimensões das audiovisualidades se articulam à proposta de pesquisa.

4.2.1 · Formas ou dimensões técnicas, discursivas e culturais ·

Tendo em mente que o audiovisual se expressa por meio de imagens e sons obedecendo a regras e técnicas próprias, a atualização em que se destaca a técnica, como o próprio nome já diz, faz referência àqueles atuais que se assemelham a outros pelo uso de determinadas técnicas e é importante ressaltar que o conceito de técnica que usamos na comunicação é bem diferente do usado pelos engenheiros, arquitetos e outros profissionais.

A técnica é entendida como estratégia, conhecimentos operacionais, exercícios, habilidades, ações organizadas, modos de fazer que facilitem a prática, a realização ou produção de algo. Contudo, em geral, ela acaba ficando em segundo plano no âmbito das pesquisas, já que os comunicadores, em sua grande maioria, preferem estudar as linguagens e os efeitos que as diversas mídias podem produzir.

Em contrapartida, a técnica é importante porque leva a rotinização dos procedimentos para a execução de um trabalho e, possuir o saber da técnica leva, entre outras coisas, ao profissionalismo. Bonner (2009, p.37; 40) afirma que “O profissionalismo – visto como método de controle de trabalho – consiste em dominar as técnicas da escrita, mas também no domínio de saber quem contatar e que perguntas fazer. Ou seja: possuir o saber de procedimento”. Esse saber de procedimento, nada mais é do que a técnica, quer dizer, “a rotina de procedimentos que irá garantir a realização de seu trabalho dentro dos prazos e condições disponíveis”.

Por outro lado, ignorar a técnica é ignorar a natureza do meio, o ambiente em que ela ocorre. E é justamente por isso que o conhecimento da técnica é necessário tanto para quem pesquisa e trabalha com ela quanto para quem vai consumir o produto, isto é, se apropriar dos sentidos produzidos pelos meios de comunicação. Um detalhe

interessante é que, muitas vezes, as técnicas são criadas e utilizadas sem saber quais os sentidos que podem gerar.

Além disso, já observamos que não dá para isolar a técnica das outras dimensões e que ela nunca vai estar vinculada ao acaso, a improvisação, pois busca sempre um resultado. Sem falar que a dimensão técnica é sempre conectiva, pois liga pessoas e os fins aos meios e, no audiovisual, elas são necessárias, entre outras coisas, para juntar sons e imagens. Em vista do potencial que a técnica possui, é o seu uso que diferencia um profissional de um amador e os efeitos produzidos por determinados audiovisuais. Com relação a isso, Kilpp e Fischer (2008, p.2) relatam que

No atual estágio da técnica, o audiovisual espalhou-se de tal modo pelas mídias que seus usos e apropriações por profissionais e amadores saíram do controle exclusivo das grandes empresas de comunicação. Criaram-se importantes nichos que vêm sendo disputados acirradamente por diferentes setores relacionados à produção, distribuição e disposição de recursos para consumo e realização audiovisual, nos quais ainda perduram, porém, as referências tradicionais, analógicas e as narrativas textuais anteriores ao hipertexto.

Dessa forma, as técnicas inventam modelos, modos de olhar e produzir o objeto. Assim, para entender as atualizações técnicas, cremos que um dos primeiros passos seja diferenciar técnica de tecnologia – embora elas sejam muito confundidas – até porque não se fala em dimensão tecnológica e sim, técnica. Nela, tanto a forma como o conteúdo são indissociáveis, estão dentro dessa dimensão. Se pensar o aspecto da técnica que se liga à tecnologia, no caso dos audiovisuais, elas são desenvolvidas a partir do surgimento de novos aparelhos – como o *TP*, *videotape*, câmeras portáteis, entre outras – e, ainda, de procedimentos que visam facilitar a produção.

Como exemplos de técnicas na comunicação, em especial no jornalismo, existem as técnicas de redação ou de linguagem: *lead*, pirâmide invertida; as técnicas de apresentação dos telejornais: leitura dos *scripts*, uso do *TP*, uso dos selos atrás dos apresentadores, enquadramentos; as técnicas de apresentação das notícias fazendo uso de efeitos visuais, sonoros e de narrativa; as técnicas de produção da notícia: ronda, formas de apuração, relação com as fontes, marcação de entrevistas; as técnicas de entrevistas, o uso de novas ferramentas nas redações como *MSN*, locação de espaços, planejamento da cobertura dos eventos, entre outras técnicas que variam de acordo com o meio e o objetivo.

No entanto, no exame desse tipo de atualização nos audiovisuais, devemos observar, principalmente, as técnicas que fazem parte da natureza dos audiovisuais, a começar pelos usos dos enquadramentos, planos, tipos de edição, cortes, ângulos, movimentos de câmera, sonorização e ainda outras técnicas referentes aos modos de formatar e as estéticas do telejornal. Esse exame deve buscar compreender quais movimentos foram feitos na atualização, para em seguida ajudar a compreender que sentidos eles trazem, que marcas ficam mais evidentes. É por esse caminho que pretendemos seguir no Capítulo 7 na sistematização do *corpus*.

Com relação às audiovisualidades, é preciso olhar para as atualizações e ver quais técnicas as regem para, assim, poder identificar o novo. Também é preciso perceber como elas afetam os modos como construímos os sentidos dos audiovisuais. Nisso tudo, torna-se interessante perceber ainda que já no ato de criação, de planejamento, se pensa a técnica. Pensar a **dimensão técnica** e identificar seus efeitos sobre os discursos audiovisuais é, sem dúvida, um dos maiores desafios dos estudiosos das audiovisualidades.

A técnica engloba tanto as tecnologias – pois é específica e manifesta-se no uso de cada aparelho, máquina ou equipamento – como os procedimentos, instrumentos, ferramentas, etc. Nela, o código é pressuposto. Para Flusser (2007), o código é extremamente necessário para que haja comunicação, pois é o elemento que permite o deciframento dos signos e tem a intenção de permitir a construção e a compreensão das mensagens, sendo, portanto, um recurso do qual a linguagem se utiliza para se constituir e organizar.

Contudo, o código só se constitui na **dimensão discursiva** e não apenas da linguagem como poderíamos querer chamar, pois entendemos que “a linguagem não diz o que diz, e a de que o dizer não se limita à fala; que a linguagem diz mais, muito mais do que acredita dizer, e que muitas coisas falam ainda que não sejam linguagem”. (MARTIN-BARBERO, 2004, p.68) De outro modo, o discurso engloba a linguagem e é mais do que uma forma de transmissão da informação, é também um espaço social onde se fundamentam hierarquias e autoridades.

Para Martín-Barbero (2004), o discurso é um lugar de lutas e acontecimento de poder e, conseqüentemente, de dominação já que todo discurso é carregado de ideologia. Estudar as regras do discurso é estudar as regras e relações de poder, de luta e controle, por meio da produção de sentidos. No caso do audiovisual, uma atualização em que se destaca o discurso refere-se aos sentidos, formatos e linguagem do

audiovisual, buscando entender como os elementos e as técnicas se articulam para produzir significados e formar um discurso.

Ao contrário da atualização técnica que se preocupa mais com a forma, essa atualização se volta para o conteúdo, a saber, o discurso e como os sentidos vão se orquestrando. Aqui, é preciso lançar mão da ideia de que “É esse outro discurso que trabalha qualquer matéria significativa visual ou sonora, e cuja análise consiste em descobrir as operações por meio das quais se constitui e realiza o controle.” (MARTIN-BARBERO, 2004, p.66)

O autor afirma também que não se pode reduzir o discurso às relações de significação, de língua, de estrutura ou ainda a ideias, representações e à própria linguagem e, que para entendê-lo, é preciso conhecer suas condições de produção, circulação e consumo, isto é, o discurso só pode ser entendido dentro da cultura, pois são os “conflitos históricos que os engendram e os carregam de sentido.” (MARTIN-BARBERO, 2004, p.67)

Vale destacar que o ser humano pensa e se comunica por meio das linguagens, sejam elas imagéticas, sonoras, linguísticas, não verbais, formalizadas ou não. A linguagem é considerada elemento fundamental na interação entre os humanos, o que faz dela, em essência, um ato social. Se o código se estabelece em sociedade, com base na afirmação de Martín-Barbero, ousamos prever que a dimensão cultural tem relevância na sua conformação.

A linguagem é o modo privilegiado de comunicação da sociedade. É o próprio fundamento das relações sociais. Talvez esteja na própria origem das sociedades. Os indivíduos de um determinado grupo social comunicam-se pela parte comum de seus respectivos códigos. (VANOYE, 1987. p.197)

Nesse sentido, Duarte (2000), em *Considerações sobre a produção midiática*, diz que os conteúdos dos textos midiáticos expressam-se por meio de diferentes técnicas e linguagens que compõem a combinação de elementos diversos.

De um lado tem-se a plástica da imagem – estilo de cenário, vestuário, maquiagem, iluminação, enquadramento e, mesmo, modos de interpretação. De outro, cortes em cenas, planos, justaposição de cenas em momento, montagens e edição. Há ainda os elementos sonoros – o verbal, o musical e as mixagens, decorrentes do processo de edição. Todos esses elementos estruturam-se em função do modo de contar a narrativa. (DUARTE, 2000)

As formas como esses elementos se articulam em relação aos seus diferentes objetivos e as técnicas empregadas considerando um determinado contexto cultural dão origem a uma atualização discursiva. No caso da linguagem audiovisual – como apresentamos no item 2.2 deste trabalho – a imagem em movimento é um dos principais elementos, contudo, não se pode desconsiderar a sonoridade. Ao mesmo tempo, a imagem e a sonoridade fazem parte da **dimensão cultural**, isto é, seus sentidos são produzidos e codificados socialmente. De acordo com Camargo (2005, p.3) para entendermos uma imagem

(...) precisamos também saber com que fim foram geradas. Há momentos em que a imagem é ornamental, outros em que é dialética e instrucional, em outros ainda, expressiva. De um modo geral não podemos associar as imagens apenas à arte, mas também à didática, à documentação e à informação, que é o presente caso.

Sobre a afirmação de Camargo é preciso considerar que, no modo como os produtos audiovisuais são veiculados, postos em circulação e fragmentados, nem sempre é fácil saber com que fins tais imagens foram geradas. Independente do seu objetivo é importante frisar aqui que a combinação de som e imagem em movimento vai organizar um sentido e no seu conjunto compor um discurso. Chamamos atenção para o fato de que os discursos adquirem significações no âmbito das gramáticas e, sobretudo, das culturas no caso do audiovisual.

Por isso, é pressuposto, nessa pesquisa, que não se pode entender um discurso e tampouco os movimentos de atualização no audiovisual sem entender as técnicas e a cultura que se articulam à linguagem. A saber, é a linguagem que controla e dá sentido à técnica à medida que organiza o discurso e tanto a técnica quanto a linguagem fazem parte da cultura. Sobre o conceito de cultura, o filósofo francês Dominique Wolton (1996, p. 181) relata que

A palavra cultura é uma das mais difíceis de definir, porque ela é polissêmica e há muito tempo certas tradições filosóficas, sociológicas e antropológicas opõem-se ao assunto. Tradicionalmente, reconhecemos dois sentidos. Um sentido amplo que engloba os valores, as representações, os símbolos comuns partilhados por um povo: é a palavra alemã *Kultur*, próxima da ideia de civilização. Um outro sentido, mais estrito, é dado pela palavra alemã *Bildung*, que designa os conhecimentos e saberes identificados como culturais.

De acordo com o pensamento de Wolton (1996, p.190), a cultura pode ser entendida como formas de representação de mundo, como criação artística e intelectual,

como desenvolvimento e transmissão material de saberes, como um bem para todos, que infelizmente tem no acesso a ela “uma das barreiras mais insuperáveis”. E a mídia vem tendo papel importante para que essas barreiras sejam rompidas e as obras circulem.

Nessa mesma linha de raciocínio, Pires (1981, p.44) define a cultura como uma “colcha de retalhos” e que ela seria sinônima ainda de organização humana, já que obrigaria os homens a se organizar para realizar objetivos, representar o mundo e explicar suas experiências e suas vivências. A depender dos contextos, das épocas, das regiões geográficas, das técnicas usuais e do tipo de agrupamento humano, a cultura vai conformar diferentes representações e, assim, diferentes significações. E é essa organização que faz com que as culturas difiram entre si. Em todo caso, podemos dizer ainda que a cultura está associada à técnica, mas manifesta-se por meio das linguagens.

Tendo em mente as várias definições para este conceito, neste trabalho, definimos cultura como o mais amplo contexto do comportamento humano de um determinado tempo e espaço, pois engloba as práticas e as ações sociais que permeiam e identificam uma sociedade, tais como pinturas, esculturas, danças, músicas e teatro. Traços da cultura que podem se manifestar tanto a nível local (brasilidade) como mundial (globalidade). Um outro eixo da definição de cultura seria o que diz respeito à história e à memória, já que é por meio delas que se formam e disseminam as crenças, os valores, as tradições, os conhecimentos, as regras morais, as experiências e os comportamentos sociais, sendo assim um fator de unidade de um grupo social.

Portanto, uma atualização audiovisual em que os aspectos culturais se sobressaem implica necessariamente a formação de um discurso com sentidos ligados às questões e temas relevantes à sociedade, no que se refere, por exemplo, à religião, à política, à economia, à saúde. Nela, entra uma interpretação mais ampla com sentidos construídos socialmente, compreendendo ainda as atualizações das várias manifestações artísticas e os valores e tradições passadas de geração em geração.

Como base nessa afirmação, percebemos que a atualização cultural está ainda muito ligada ao conceito de memória tanto a histórica – que é linear, cronológica, quantitativa e sequencial - quanto ao conceito definido por Bergson (2006), a partir do qual ela pode conectar-se com a duração e, portanto, ao qualitativo, estando presente num passado que coexiste com o presente, “onde ora se busca no passado imagens em semelhança ora no presente os devires em seu mais alto grau”. (SILVA; PELLENZ, 2006, p. 219).

A propósito, uma atualização cultural que envolve a memória é aquela que nos remete às lembranças do passado recente ou distante para compreender algo do presente. No caso do audiovisual, a partir dos elementos armazenados na memória é possível interpretar as imagens e os sons, fazendo uso também de referências do mundo. A cultura é o que nos possibilita o retorno ao passado para produzir o novo.

Podemos afirmar ainda que dentro desse conceito mais amplo de cultura está inserido numa escala menor a cultura audiovisual e, dentro dela, a cultura televisiva e jornalística. O conhecimento dessas culturas é imprescindível para identificar e compreender as atualizações do Jornal Nacional haja vista suas particularidades como, por exemplo, a concorrência que as atravessa.

É importante pontuar que o Jornal Nacional produz uma memória-hábito tão fortemente enraizada que se não for desnaturalizada, continuaremos eternos colonos, deslumbrados e reproduzindo seu modelo, impedindo que se faça outro tipo de telejornalismo e outra relação com a notícia. É preciso ver o JN aqui como uma **operação cultural** importante para a realidade brasileira que vai se realizar em diversos lugares. Entretanto, corremos o risco de vê-lo como um sistema fechado, a partir do qual se constitui o mundo da cultura televisiva jornalística e do qual deriva um conjunto grande de coisas.

Para identificar tais atualizações, procuramos compreender, por um lado, os produtos audiovisuais que trazem marcas do JN na sua relação com a cultura brasileira e global e, por outro lado, sobre as relações criadas entre a cultura audiovisual e o JN. Dizendo de outro modo, é preciso entender como são retratadas as pessoas do Brasil (por meio dos discursos que são pronunciados e das técnicas que são utilizadas para mostrá-las); os traços de brasilidade; enfim, que Brasil está sendo retratado e que Jornal Nacional está sendo significado, entre outras questões.

Por fim, quanto às relações entre as dimensões e as atualizações é importante enfatizar que, num mesmo fragmento de audiovisual, elas se interligam e que é bastante provável que os recursos de cada dimensão não se façam visíveis da mesma forma, assim, é possível que ora se destaquem pontos da técnica, ora do discurso e ora da cultura.

De outro modo, podemos dizer que certamente essas dimensões são sobrepostas e, na realidade, são indistintas, mas no plano da análise é necessário distingui-las. A partir da compreensão dos movimentos de atualização que vão do JN aos vídeos selecionados para o *corpus*, conseguimos ainda sistematizar as modalidades que

surgem, as formas de realização das atualizações, os recursos usados e os significados constituídos.

4.3 • Modos de atualização •

Quando falamos em modo, estamos nos referindo não só a maneira como algo dá forma a uma expressão, mas a uma configuração que oferece sentidos às atualizações audiovisuais. No entanto, para chegar a esse fim há inter-relações fundamentais que estão ligadas ao formato, ao suporte, às técnicas, ao meio em que está inserido, sem falar da ordem da linguagem e da cultura. Os modos de atualização, todavia, constituem o segundo percurso que concebemos para organizar teórica e empiricamente os dados coletados. Ao observar as atualizações, percebemos que o virtual JN se atualizava de três modos: citação direta, citação indireta e apropriação, como explicaremos a seguir.

4.3.1 • Citação direta, citação indireta e apropriação •

No âmbito daquilo que pudemos identificar, o modo de atualizar um objeto audiovisual passa, essencialmente, por três categorias, que foram nomeadas aqui considerando suas características mais evidentes. Se partirmos de um virtual JN que se atualiza em um audiovisual, entendemos que esse movimento dá origem a algo novo, configurando um audiovisual outro e, que as atualizações audiovisuais do JN podem se dá de forma direta e indireta por meio de uma citação ou por apropriação à medida que evidenciam ou não elementos do virtual que lhe serviram de referência.

A **citação** é o recurso por meio do qual se pode referir a outro texto direta ou indiretamente. No caso do audiovisual, segundo Sarlo (1997, p.93), essa é uma das principais características da TV.

A televisão vive da citação mais por preguiça intelectual do que por qualquer outra coisa. Devora seus discursos, digere-os e volta a apresentá-los com ligeiras alterações por meio da distância paródica, mas não tão alterados, como que a fim de dificultar o seu reconhecimento e assim produzir um instante de sentidos indeterminados.

De acordo com a autora, esse meio de comunicação procura não transformar muito o objeto para que o público reconheça rapidamente o elemento citado e perceba seu estilo cômico, ou crítico, ou de entretenimento, ou de espetáculo. É evidente que se

as mudanças fossem muito grandes colocariam em risco as possibilidades de decodificação das mensagens. Por outro lado, “Para decifrá-lo, é preciso conhecer o discurso citado e reconhecê-lo em seu novo contexto. Ambas as operações devem ser imediatas porque uma citação ou uma paródia explicada, como uma piada explicada, perdem todo o sentido”. (SARLO, 1997. p. 93)

Isso significa simplesmente que o público da TV está habituado a repetição dos formatos e dos discursos, acabando por completar os sentidos de uma citação instantaneamente, o que segundo a autora,

Ao fazê-lo, eles participam de um prazer baseado no laço cultural que os une com o meio: a televisão os reconhece como especialistas em televisão e assim lhes proporciona esses momentos, nos quais o saber dos espectadores é indispensável para completar um sentido (quando é preciso saber que se trata de um programa concorrente, ou quando se entrevista uma celebridade tomando como suposto que o público já conhece tudo o que ela faz na televisão). (SARLO, 1997. p. 92)

É de se notar, entretanto, que a citação pressupõe o reconhecimento do público do que está sendo citado e, acaba, muitas vezes, sendo confundida com a **autorreferência** – outra característica própria da TV que tem por objetivo falar dela mesma, revelar os modos *operandi*, os bastidores da sua produção. Entre os modos de citação comum na TV destacamos a paródia e a bricolagem. Ao descrever sobre essas formas de atualização, Rosário (2003, p.76) destaca que

Além da velocidade, a televisão vale-se muito da citação, da intertextualidade e da bricolagem para compor seus discursos, recorrendo, inclusive, a textos diversos com as mais variadas procedências. Nessa transposição de sentidos de uma mensagem a outra, de um meio a outro, de um enunciatário a outro, são carregadas marcas de discursos antecedentes que se adaptam e se engendram ao domínio televisivo, de acordo com as necessidades da produção. Tais transmutações, entretanto, não se configuram necessariamente pela originalidade, mas, muito mais, pela capacidade de adequação e conformação ao universo televisivo, articulando-se, inclusive, aos formatos que o compõem.

No que se refere à paródia, Sarlo (1997. p. 93) ressalta que ela trabalha com sentidos conhecidos, submetendo-os a “operações deformadoras (caricatura, exagero, repetição)” e estabelece uma proximidade entre a paródia e o que é parodiado que a permite ser reconhecida imediatamente. Essa é uma característica típica do Programa Casseta & Planeta que procura sempre utilizar os programas da casa (leia-se Rede Globo) como referência para o seu humor. Eles usam, por exemplo, nomes como “Com

a minha na Índia” para se referir à novela Caminho nas Índias, Cassetácio para se referir ao Fantástico, entre outros. Esse processo é descrito pela autora da seguinte maneira,

A culminância da citação é a paródia, hoje usada como recurso fundamental da comicidade televisiva: programas inteiros, todos os dias, parodiam outros programas, seus títulos, o penteado de seus protagonistas, os jeitos de falar, os tiques dos atores, repetem suas repetições. (SARLO, 1997. p. 92)

Em resumo, esse tipo de citação representa um acréscimo de sentido e, para entendê-la, se faz necessário conhecer o que está sendo parodiado, assim como acontece com a bricolagem, que, por sua vez, corresponde “a união de vários elementos para formação de um único e individualizado. Um exemplo são as culturas do novo mundo: a bricolagem de várias culturas (norte-americana, europeia, asiática...) para a formação de uma própria e identitária”.³²

Nessa mesma linha, segundo Genette *apud* Santiago (1978), a bricolagem remete ainda a uma “crítica literária, adaptação, análise crítica de um objeto, nova visão do fato”. Se pudéssemos resumir em uma palavra, esse modo de atualização que propõe uma nova disposição interna das partes, diríamos adaptação. Essa capacidade de adaptação do discurso muitas vezes está relacionada ao tipo de citação indireta às quais são acrescentadas laminações, isto é, sobreposições de sentidos sobre um mesmo texto, o que tem por objetivo “consolidar os seus conteúdos e torná-los mais reais, perfazendo a significação desse texto-mensagem”. (ROSÁRIO, 2003. p. 94) Sobre essas sobreposições de sentidos nos audiovisuais, Silva (2009, p.91), relata que

Em uma perspectiva pós-midiática, centrada no sentido que forma os signos em um movimento ascendente ou que é o expresso dele em um movimento descendente em relação ao plano de imanência, a comunicação – fortemente circunscrita ao império das mídias – encontra uma linha parcial de fuga: ao mesmo tempo em que estabelece um acordo político com as linguagens para que possa fazer proliferar a cadeia de signos e os audiovisuais, permanece exterior, enquanto objeto dinâmico e audiovisualidade, essa mesma cadeia, determinando, sempre e cada vez mais, a criação de novos signos.

Essas laminações podem constituir linhas de fuga³³ e serem entendidas como modos de significar que nos permitem olhar o objeto de outros modos, produzir novos sentidos. Esse processo de significação, isto é, de produção dos sentidos se diferencia de

³² Cf. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Bricolagem>

³³ São linhas de raciocínio pelas quais podemos fugir e chegar a outros raciocínios. Esse é um dos conceitos utilizados no rizoma, detalhado no item 5.1.1.

acordo com o objetivo do produto, as técnicas utilizadas, os discursos articulados e a relações culturais, pois fazem uso de certas regras para produzi-los.

Diante de tantos modos de citação, nesse trabalho, por analogia, resolvemos utilizar a definição de citação que conhecemos na área acadêmica, onde numa produção textual é entendida como a "Menção de uma informação extraída de outra fonte". (ABNT, 2002). É uma transcrição literal ou não do texto que serve para embasar uma ideia, ilustrar um raciocínio e ao mesmo tempo fazer alusão a algo ou alguém. Desse modo, as citações podem ser construídas de forma direta ou indireta. Considerando esses fundamentos das citações textuais, podemos organizar as citações no âmbito das atualizações audiovisuais.

Da mesma forma como na citação direta em textos impressos, no audiovisual – embora bem diferente da linguagem acadêmica, sendo bem mais aberta e sem tantas regras – também se cita diretamente um programa ou um filme ao reproduzir imagens e sons destes na íntegra ou mesmo editadas em outros audiovisuais, trazendo essas informações em forma de legenda ou mesmo compondo a narrativa. Isso acontece quando as imagens citadas aparecem dentro das imagens produzidas, por exemplo, no cenário, sejam num quadro ou numa tela de TV.

Assim, as **citações diretas** são aquelas nas quais se recorta uma parte de um audiovisual – que já foi revirtualizado – para usá-lo tal qual na composição de um atual. Isto é, ocorre uma transposição/reprodução na íntegra ou não de um determinado enunciado. Não é uma simples repetição, mas uma representação tendo em vista relações estabelecidas com o contexto em que foi inserida e os demais elementos combinados na sua composição. Em resumo, referimo-nos a uma modo de enunciação que se utiliza de um enunciado já produzido, a saber, já atualizado para produzir outro.

As **citações indiretas**, por sua vez, são aquelas nas quais expomos o pensamento do autor – produto audiovisual no caso deste trabalho – como se o traduzisse com as nossas próprias palavras – produção no caso deste estudo. Trata-se de uma transformação do texto original mantendo elementos referênciais que permitem reconhecê-lo. De outro modo, nas citações indiretas se relata o conteúdo como que parafraseando o original.

Quanto a esse tipo de citação construída nas atualizações dos audiovisuais percebemos que não há uma grande preocupação em manter o conteúdo original, as vezes restam apenas algumas representações ou vagas referências. Nesse caso, fica

evidente que retirar o enunciado original do seu respectivo contexto pode alterar o seu significado e intencionalidade.

Em alguns casos, existe ainda a citação da citação que é quando não se teve acesso ao texto original. Nos textos impressos aparece seguida da palavra *apud* que quer dizer conforme. Nos audiovisuais é como se uma pessoa reproduzisse no seu filme o olhar que um autor tem de outro ou elementos do estilo ou formato de outro autor ou programa. Esse tipo de citação é bem mais sutil, motivo pelo qual não nos detemos a ela. Logo, no que se refere ao audiovisual, as citações ocorrem quando o audiovisual atualizado faz referência(s) a outro (s) audiovisual (is), considerando entre os elementos indicadores das citações, os discursos, as linguagens, os formatos e as técnicas empregados pelo audiovisual original.

Já a **apropriação** ocorre quando o sujeito tenta captar a ideia do autor e/ou do texto original e incorpora essa ideia ao seu modo de pensar e de produzir, apoderando-se integralmente ou de parte da obra e de seus elementos, formatos e discursos para produzir outra obra. É exatamente isso que Martín-Barbero (2004, p. 18) afirma sobre a apropriação ao dizer que ela se define:

(...) pelo direito e capacidade de fazer nossos os modelos e as teorias, venham de onde venham, geográfica e ideologicamente. Isso implica não só a tarefa de ligar, mas também a mais arriscada e fecunda de redesenhar os modelos para que caibam nossas diferentes realidades, com a conseqüente e inapelável necessidade de fazer leituras oblíquas desses modelos, leituras “fora de lugar”, a partir de um lugar diferente daquele no qual foram escritos.

Assim como na apropriação literária, no audiovisual, a apropriação pode ser tanto de técnicas como de estilos narrativos, formatos, linguagens e discursos transmitidos por outras artes, outros produtos midiáticos, outros textos audiovisuais. Embora, a prática seja antiga, o uso do termo apropriação é recente, mais precisamente,

(...) posterior às rupturas modernistas, quando a arte não buscou mais *o novo* e não se ocupou mais em negar o passado, mas vislumbrou a possibilidade de transitar pelo passado e presente de forma mais solta. A apropriação passou a se apresentar, então, como um conceito importante para a reflexão sobre as práticas artísticas do século XX que atualizam fragmentos de nossa memória artística-cultural. Tal prática revisa as significações já atribuídas às obras da história da arte e conferem uma maior complexidade aos discursos da arte contemporânea.³⁴

³⁴ Cf. http://www.casthalia.com.br/a_mansao/preste_atencao/apropriacao.htm

Em contrapartida, o uso desse conceito de apropriação para a atualização de audiovisuais remonta, ainda, ao efeito de apoderar-se de signos, marcas, traços, conteúdos de um virtual e aplicá-los direta ou indiretamente na produção de outra obra audiovisual. Nesse movimento podem haver transformações a partir da ideia original, mutações sobre os discursos, as técnicas, as linguagens aplicadas, o que nos faz lembrar que os processos de apropriação e criação são da ordem dos movimentos de cultura.

A ideia de apropriação parte do princípio de que a cultura (especificamente, as imagens produzidas ao longo dos séculos nas artes plásticas, na literatura e, mais recentemente, no cinema) nos pertence e constroem constantemente nosso imaginário. Ao invés de negar o passado para afirmar uma suposta originalidade, o artista contemporâneo não receia em criar a partir de fragmentos de nossa memória artístico-cultural.³⁵

Por causa disso, Santiago (1978, p. 198) lembra a “Necessidade ainda de explicar o que, dentro da modernidade, se convencionou chamar “texto de apropriação”, ou seja, texto que, para a sua leitura exemplar, nos remete a outro (s) texto (s), texto que deixa ver em sua transparência outros textos”. No nosso caso, identificaremos como se dão as apropriações nas atualizações do Jornal Nacional que embora tragam consigo referências diretas ou indiretas desse programa – o que os torna, muitas vezes, indiscerníveis – ainda trazem consigo sentidos e elementos que de alguma forma transmutam o original.

Em resumo, o nosso interesse é saber de que forma essas atualizações do JN acontecem, que lógicas, caminhos e recursos são utilizados para atualizar os novos audiovisuais. Ao estudar o modo de atualização do JN queremos observar se usam citações e/ou apropriações de sons – vozes dos apresentadores, dos repórteres, trilha musical – de imagens – logotípias, personagens, cenários, selos, entre outros – bem como dos sentidos produzidos pela articulação dos mesmos. Dessa forma, buscamos ainda compreender que efeitos de sentidos têm esses usos.

O primeiro passo para isso será identificar essas atualizações, selecionar algumas para compor o *corpus* e, posteriormente, analisá-las quanto à forma e ao modo de atualização que realizam. Compreender esses processos de transformação do virtual em atuais – no nosso caso, aqueles que ocorrem a partir do Jornal Nacional – não nos parece ser tarefa fácil e exigem maiores conhecimentos no âmbito dos métodos e

³⁵ Cf. http://www.casthalia.com.br/a_mansao/preste_atencao/apropriacao.htm

procedimentos que utilizaremos para adentrar o objeto de estudo. Por isso, a seguir, nos propomos a apresentá-los, juntamente com o percurso metodológico que pretendemos percorrer para alcançar os objetivos estabelecidos.



“As coisas parecem tão simples quando se fala delas, mas, na verdade, dão um trabalhão danado para serem efetivamente incorporadas.”

(Cid Moreira)³⁶

5

• PERCURSO METODOLÓGICO •

Nesse capítulo, apresentamos as formas escolhidas para adentrar na investigação do objeto dessa pesquisa. O rizoma, a cartografia e a desconstrução configuram-se como percursos que podem derivar para procedimentos de pesquisa de relevância na comunicação, contudo, pelo fato de não serem tão usuais na área, trazem consigo algumas dificuldades de aplicação, que cremos poderem ser superadas diante da relevância deste estudo. Tais metodologias foram escolhidas em inter-relação com os estudos desenvolvidos pelo Grupo de Pesquisa em Audiovisualidades (GPAV) e os direcionamentos que foram sendo dados ao objeto empírico.

Vale destacar ainda que esses métodos se aplicam às pesquisas que têm como objeto as audiovisualidades, por considerarem em sua gênese a importância de estudar os objetos em seus fluxos, ou seja, na processualidade, além de apresentarem potencial criador que propõe não só novos olhares para os objetos de pesquisa, como também conhecimentos por meio da diferenciação, como veremos a seguir. Antes, no entanto, optamos por dividir este capítulo em duas partes por achar que, assim, seremos mais claros.

Inicialmente, apresentamos os aspectos teóricos das metodologias escolhidas, explorando seus conceitos básicos, como devem ser utilizados, quais os seus objetivos e

³⁶ MOREIRA, 2010, p.153.

como eles se relacionam. Num segundo momento, relatamos o nosso percurso metodológico, isto é, como rizoma, cartografia e desconstrução serão aplicadas ao objeto de estudo, destacando, inclusive, as tentativas que deram certo e as que não deram, por acreditar que esse é o curso natural de toda pesquisa.

5.1 • Aproximação do método e procedimentos •

Neste item, lançamo-nos ao desafio de apresentar teoricamente e de forma resumida o método e os procedimentos que nos serviram de base para este trabalho. Destacamos, aqui, a dificuldade para definir qual metodologia utilizar, cuja solução exigiu o conhecimento de outros métodos aplicados pelo GPAv como a dissecação das molduras, a semiótica e a tradução intersemiótica, tendo ao final dessa aproximação, escolhido o rizoma, a cartografia e a desconstrução para estudar as atualizações do JN.

5.1.1 • Rizoma: Construindo teias de informação e significados •

O rizoma é um caminho que nos convida a pensar o objeto de pesquisa como um todo, por meio de suas multiplicidades e infinitas inter-relações. Essa nova forma de adentrar os objetos de estudo tem sua origem com os filósofos Deleuze e Guattari, em obras como *Mil platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*, e, nas pesquisas de comunicação encontra correspondência, principalmente, nos estudos de Marcondes Filho.

Para entender o rizoma, segundo seus criadores Deleuze e Guattari (1995), é preciso levar em conta pelo menos seis características ou princípios, como eles preferem chamar: conexão, heterogeneidade, multiplicidade, ruptura a-significante, cartografia e decalcomania. É preciso ter conhecimento ainda de alguns conceitos fundantes como o de rede, linhas de fuga, platôs, mapas e agenciamentos maquínicos.

O primeiro princípio apontado pelos autores é o da **conexão**. Ele tem a ver com os modos de agenciamentos, segundo os quais “qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 15). Para entender essas conexões, os filósofos usam como exemplo nosso sistema nervoso e as conexões entre os neurônios, que não possuem uma ordem ou linearidade, ao contrário, um ponto faz múltiplas conexões possibilitando aos estímulos seguir caminhos diversos. Desse modo, é possível pensar que o rizoma como método se propõe a ligar múltiplos

pontos sem uma ordem aparente, mas busca, prioritariamente, encontrar na reflexão e na recomposição dos percursos as conexões que configuram e dão a ver o objeto.

Ao explicar o princípio da conexão, Deleuze e Guattari o colocam junto com o da **heterogeneidade**. De acordo com esses autores, esse segundo princípio é o responsável por gerar descentramentos e, ao analisar como ele ocorre na linguagem, eles afirmam que, “ao contrário, um método de tipo rizoma é obrigado a analisar a linguagem efetuando um descentramento sobre outras dimensões e outros registros” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 16). Entendamos, portanto, que esses descentramentos são os que nos levam a questionar pensamentos hegemônicos, tirá-los do centro e nesse processo gerar novos conhecimentos. E essa é a base do pensamento da desconstrução, como veremos no item 5.1.3

O terceiro princípio, por sua vez, é um dos principais: o das **multiplicidades**, por meio do qual se nega uma estrutura central, arborescente – como se houvesse uma árvore e do seu tronco pudesse seguir todos os raciocínios –, e acredita-se que essa estrutura tem múltiplas raízes, bem como múltiplas entradas e múltiplas saídas. Esse princípio desconstrói as ideias de uno, de centro, de pensamento dialético e dá a ver as múltiplas possibilidades, daí o rizoma ser compreendido por muitos como a multiplicidade de múltiplos. Esse princípio é relevante para buscar, nas conexões encontradas, os vários pontos de articulação da problemática, as tantas possibilidades de configuração, articulação e apresentação do objeto de estudo.

Conforme Marcondes Filho (2004), essas multiplicidades são definidas pelo ambiente exterior, pelas linhas de fuga, que mudam de natureza e se conectam em outras multiplicidades, possibilitando-nos ainda, segundo Deleuze e Guattari (1995) atravessar os dualismos e as binariedades que constituem o pensamento e a pesquisa moderna. Em resumo, por meio desse princípio, saímos de questões que nos levariam a respostas dualistas – do tipo sim ou não, isso ou aquilo – e nos abrimos para a multiplicidade de respostas possíveis, resultado das múltiplas combinações que podemos fazer.

Antes de passar ao quarto princípio, é relevante observar que um dos pensamentos-chaves desse método é que um rizoma não tem começo nem fim, ele está sempre em movimento, portanto, no meio. Além disso, se deve destacar que, ao fazermos um rizoma, a única certeza que temos é a do ponto de partida. Depois de feita essa escolha, vagamos pelo meio como se estivéssemos perdidos, mas é nesse processo

que nos encontramos, pois, como diz Benjamin, para conhecer uma cidade é preciso perder-se nela, vagar por suas inúmeras ruas e avenidas.

Para tentar exemplificar essas múltiplas conexões e criar uma imagem do que é o rizoma, Deleuze e Guattari (1995) lançam mão do conceito de rede, o qual muitas vezes acaba sendo confundido com o do próprio rizoma, já que a rede também é múltipla, formada de linhas e não de formas espaciais e fechadas. Os autores utilizam como exemplo as redes de neurônios, e ousamos citar também as de computadores, pois da forma que estão interconectadas não sabemos onde começam e onde terminam. Para Martín-Barbero (2004, p.36-37), as redes põem “em circulação ao mesmo tempo fluxos de informação que são movimentos de integração à globalidade tecnoeconômica, mas também o tecido dum novo tipo de espaço reticulado que transforma e ativa os sentidos do comunicar”.

Analisando mais a fundo a imagem da rede com suas várias interligações, percebemos que não teríamos um começo e um fim, tudo seria meio. E é justamente no meio onde estão os platôs – pontos de contínuas intensidades e maior visualização nos planos de consistência das multiplicidades. Logo, um rizoma é feito de platôs e, esses, metaforicamente, corresponderiam às suas partes mais densas.

Por analogia, Martín-Barbero (2004) compara o rizoma a um arquipélago onde os platôs corresponderiam às ilhas múltiplas e diversas que se interconectam. O conceito de arquipélago é entendido por ele como o lugar de diálogos e confrontação entre as múltiplas terras-ilhas que os entrelaçam. No entanto, Deleuze e Guattari (1995, p.33) chamam de platô

(...) toda multiplicidade conectável com outras hastes subterrâneas superficiais de maneira a formar e estender um rizoma. (...) Cada platô pode ser lido em qualquer posição e posto em relação com qualquer outro.

Essa afirmação nos leva ao quarto princípio, que diz respeito à **ruptura a-significante**, segundo o qual um rizoma pode ser rompido em qualquer parte e retomado a partir de uma ou outra de suas linhas. Para compreender esse princípio, os autores dizem ainda:

Todo rizoma compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído etc.; mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar. Há ruptura no rizoma cada vez que linhas segmentares explodem numa linha de fuga, mas a linha de fuga faz

parte do rizoma. Estas linhas não param de se remeter uma às outras. É por isto que não se pode contar com um dualismo ou uma dicotomia, nem mesmo sob a forma rudimentar do bom e do mau. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 18)

Com base no que lemos acima, podemos dizer que todo rizoma se compõe de linhas e de seus movimentos e que as rupturas a-significantes estão conectadas às linhas de fuga. De acordo com Deleuze e Guattari (1995), existem quatro tipos de linhas: duras, abstratas, flexíveis e de fuga. Estas últimas são, sem dúvida, as que mais interessam ao rizoma, pois são elas que permitem ao pesquisador sair do óbvio e encontrar novos conhecimentos por meio de novos caminhos. As linhas de fuga são, portanto, linhas imperceptíveis, que se caracterizam pelas conexões imprevisíveis, que por sua vez provocam as rupturas necessárias à criação, mas que, contraditoriamente, são também lugar de retorno. Segundo Marcondes Filho (2004, p. 151),

As linhas de fuga, que atravessam as territorialidades, dão provas da presença nelas do imperceptível, do inencontrável (da desterritorialização) e de sua intervenção efetiva (reterritorialização). O rizoma possui linhas de segmentariedade que o estratificam, fixam (territorializam), organizam, fecham, dão-lhe um significado. Mas possui também as linhas de ruptura (desterritorialização) pelas quais pode fugir.

Definindo de outra maneira, essas linhas de fuga ou múltiplos caminhos rompem com o pensamento dialético e, para compreender o rizoma, seria necessário capturar e entender essas linhas de fuga do pensamento, já que elas nos levam de um platô a outros e, assim, nos ajudam a reconstruir os sentidos. Logo, cabe aos pesquisadores achar as linhas de fuga, segui-las e decifrá-las, pois isso é fundamental para se produzir conhecimento, para se chegar ao novo. Entre as dicas para aplicar esse método, Deleuze e Guattari (1995, p. 20) dizem que é preciso

(...) seguir sempre o rizoma por ruptura, alongar, prolongar, revezar a linha de fuga, fazê-la variar, até produzir a linha mais abstrata e a mais tortuosa, com n dimensões, com direções rompidas. (...) Escrever, fazer rizoma, aumentar seu território por desterritorialização, estender a linha de fuga até o ponto em que ela cubra todo o plano de consistência em uma máquina abstrata.

Por fim, conforme esses autores, o rizoma possui ainda os princípios da **cartografia** e da **decalcomania**. Eles trazem os dois termos para diferenciar o que o rizoma faz e trata de elaborar um mapa e não um decalque, isto é, algo que remete

sempre à mesma coisa. O mapa tem, portanto, como característica a dinamicidade, o fluxo e o movimento.

O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói. Ele contribui para a conexão dos campos, para o desbloqueio dos corpos sem órgãos, para sua abertura máxima sobre um plano de consistência. Ele faz parte do rizoma. O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 22)

Por meio dessa citação, fica claro que a cartografia se opõe à decalcomania e que, em vez de fazer decalques, o rizoma cria mapas dinâmicos. Dessa forma, entendemos para os fins dessa pesquisa que ele se caracterizaria como método e a cartografia como um procedimento metodológico, pois um organiza as ideias e o outro cria um mapa dos dados coletados. Assim, com base no pensamento de Deleuze e Guattari (1995), por meio do rizoma, a cartografia e o decalque convivem juntos nas urdiduras das ervas.

E essa é a proposta primordial da teoria da multiplicidade: romper o estratificado, obviamente perceptível para que seja possível encontrar os devires, isto é, tudo o que pode vir a ser, como virtualidades em potência, e as multiplicidades que são ramos que ligam a outras ervas, que ligam a outras durações. Ao tentar resumir todos esses princípios e conceitos, Aguiar (2008, p. 242) destaca:

O rizoma, diferentemente das árvores ou raízes, é capaz de conectar um ponto a qualquer outro ponto e de qualquer natureza. Um rizoma, para Deleuze (1995), é formado de platôs, que são as regiões de multiplicidades e intensidades conectáveis pelo meio. Por isso, uma das principais características da cartografia é a reflexão das intensidades do objeto de estudo que são percebidas pelo sujeito. Assim, é importante que o cartógrafo mostre todos os desdobramentos que foram realizados na análise, todos os passos que foram dados, que tenha em mente que o meio, na cartografia, é o que explica os cursos escolhidos em uma pesquisa.

Nessa via, é possível pensar que cada pesquisa que se pauta pelo método do rizoma vai se propor a construir um modo de pensar que considere as multiplicidades e leve em conta os descentramentos, mas que esteja atento a diversidade de conexões possíveis. Nessa perspectiva, o rizoma encaminha para o desenho de um mapa, sempre diferente, buscando delinear nele seus platôs, suas linhas de fuga, a fim de descobrir os

processos de configuração e de sentidos que se potencializam em relação ao objeto. Aproximando esse método das audiovisuais, Kirst *apud* Fischer (2008, p. 234) afirma que é por esse caminho que o rizoma permeia as audiovisuais, considerando o múltiplo, o heterogêneo, o lugar que não é fixo, mas as mobilidades, como revela a citação a seguir:

Se pela lógica da produção determinados gêneros e formatos são confinados a determinadas articulações (comerciais, novelas, telejornais, filmes de ação, *games*), a perspectiva de buscar as diferenças de natureza permite identificar no fluxo como um todo aquilo que é problematizado. Isso sem que esteja confinado a determinadas peças.

Tentando aproximar do nosso trabalho, pensar o rizoma significou se emaranhar nas tramas de programas, filmes, vídeos que atualizam o Jornal Nacional, sem, portanto, colocar este no centro, sem fazer dele um decalque. O segundo desafio concerne à organização das ligações entre as várias formas e modos de atualizações, os quais constituíram uma teia de informações e significados referentes à essas categorias analisadas e que se revelaram cada vez mais interdependentes.

Nesse aspecto, foi relevante identificar as linhas de fuga do JN que se atualizavam em outros produtos audiovisuais para, assim, compreender as configurações de técnicas, discurso e formatos nesse processo. Contudo, para abandonar a ideia do tronco era necessário desconstruir todo o pensamento central e os conceitos desenvolvidos até então, mas esse procedimento será detalhado mais à frente, ao falarmos da desconstrução; antes, no entanto, optamos por nos aprofundar na cartografia.

5.1.2 · Cartografia: representações de continentes, territórios, cidades e objetos de pesquisa ·

Neste item, procuramos esclarecer o que é a cartografia, por meio de alguns direcionamentos como: em que consiste esse procedimento, como se desenvolve o trabalho do cartógrafo, isto é, o ato de cartografar; além de problematizarmos a questão da subjetividade e o rigor científico que lhe cabe e destacarmos alguns dos conceitos fundamentais para sua compreensão. De antemão, vale destacar como já afirmamos no item anterior, a cartografia é um princípio do rizoma.

De arte de traçar mapas, aos poucos a cartografia virou ciência, um modo de representar superfícies e interpretar dados. Herdada originariamente da geografia, por meio da qual é possível criar mapas e descrever os relevos das paisagens naturais – método que também era privilégio dos historiadores e matemáticos –, só há pouco tempo (leia-se décadas) a cartografia começou a ser utilizada pelas ciências humanas e sociais. Há menos tempo ainda, nas Ciências da Comunicação, por isso o fato de ser tão pouco conhecida nessa área, como relata Rosário (2008, p. 206):

A cartografia é um procedimento/metodologia/método que tem sido usado nas últimas décadas nas ciências sociais e humanas, tendo se destacado, no Brasil, na área da psicanálise e educação. Começou a adentrar a comunicação há poucos anos, sendo foco de interesse dos pesquisadores que buscam novos caminhos, não pela novidade, mas pela possibilidade de construir uma percepção diferenciada sobre os objetos do campo. Entre os autores que se destacam no estudo da cartografia estão os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari pelo viés do rizoma; também Suely Rolnik, da psicanálise e, numa perspectiva comunicacional, Jesús Martín-Barbero e Nestor García Canclini. É possível, todavia, encontrar potências da cartografia nas obras de Benjamin e de Bergson.

Complementando esse pensamento, Kirst *et al* (2003, p. 92), ressaltam:

A cartografia vem sendo apresentada e problematizada contemporaneamente – num movimento de resgate da dimensão subjetiva da criação e produção de conhecimento – por autores como Gilles Deleuze, Michel Serres, Feliz Guattari, Suely Rolnik e Pierre Levy no que se convencionou chamar de “pensamento da diferença” ou “filosofia da multiplicidade”. Estes, por sua vez, são inegavelmente influenciados pela produção de Nietzsche.

Todos esses autores propõem um novo olhar para seus objetos de pesquisa, sendo a **subjetividade** um dos elementos que permeiam esse olhar, mas que deve ser tomado com cuidado na área de comunicação. Vale destacar que nesse olhar se manifestam potencialidades e diferentes caminhos possíveis para a ciência. A cartografia, portanto, ajuda a mapear essas construções, a organizá-las, segundo lógicas, sentidos e significados. Por meio dessas leituras se pressupõe que o trabalho do cartógrafo é, em grande parte, fruto da sua subjetividade, das suas percepções e sensações, o que, segundo Rolnik (1989), não desvaloriza o seu trabalho.

No âmbito das pesquisas em Comunicação, em especial Rosário (2008, p. 211) diz que optar pela cartografia “pressupõe, antes de tudo, o desejo de realizar a investigação científica por um prisma diferenciado do sistema clássico/tradicional;

implica assumir a presença da subjetividade na investigação sem ignorar a cientificidade”. Ao ler esta última frase batemos numa crítica muito comum a esse procedimento: o do **rigor científico**, uma vez que a ciência tradicional, ao contrário da cartografia, vem negando a subjetividade ao longo dos anos. Por trazer no mapa elaborado as suas sensações e impressões vividas durante a pesquisa, o cartógrafo é acusado de usar a subjetividade. E realmente há subjetividade na cartografia, assim como em outros procedimentos metodológicos.

A questão não é negar a subjetividade, mas admiti-la como parte da pesquisa – com os devidos limites, sem perder de vista a objetividade. No entanto, é difícil afirmar com toda a certeza que nas áreas humanas e sociais pelo tipo de investigação a que elas se propõem, a pesquisa seja desenvolvida livre de qualquer subjetividade. Mesmo em relação às ciências exatas não se pode afirmar isso. Ao contrário, o rigor do método tem sido desenvolvido pela ciência, o que pode torná-lo

(...) paralisante, restringindo a criatividade e a própria reflexão do investigador. A complexidade humana e a complexidade dos fenômenos implicam que se considere cada sujeito e/ou fenômeno como unidade distinta. (...) Reproduzir os usos propostos pelos modelos leva, quase todas as vezes, a resultados muito similares e sem valor científico autêntico. Nessa via, a pesquisa passa a ser uma linha de montagem e de produção em série que invalida seu caráter de indagação, especulação, exploração e criação. (ROSÁRIO, 2008, p. 199)

De acordo com esse pensamento fica claro que o método, quando pautado apenas no rigor e na cientificidade modernas, ignora as especificidades de cada objeto. Por esse motivo, a cartografia não pretende funcionar como uma fórmula pronta, muito menos ser conclusiva. Segundo a sua filosofia, não existe um método fixo, único e que possa ser repetido e usado sempre da mesma maneira. Cada objeto pode ser observado de “n” maneiras. Cabe ao pesquisador encontrar o melhor caminho para responder aos questionamentos iniciais. Além disso, cada objeto traz consigo a forma de ser estudado e, por serem dinâmicos e percebidos diferentemente de pessoa para pessoa, a cartografia não tem validade universal, mas potencial.

Outro ponto interessante é que a cartografia não pretende ser o objeto de estudo em si, mas apenas uma de suas possíveis representações que se vale não só das percepções do cartógrafo, mas de uma gama de critérios que lhe conferem o rigor científico, como relatam Kirst *et al* (2003, p. 97):

Assim, a cartografia é uma semelhança produzida e não “a semelhança”, é uma extrema continuidade, um enlaçamento. Por isso, para que a cartografia crie consistência, deve-se evitar um mal-entendido: pensa-se que cartografias são produzidas com percepções e sensações, lembranças ou arquivos, viagens e fantasmas. Mas, para que se possa ter certa estabilidade na pesquisa cartográfica, certos cuidados devem ser observados – como a coerência conceitual, a força argumentativa, o sentido de utilidade dentro da comunidade científica e a produção de diferença; enfim, o rigor científico.

Dessa afirmação percebemos que o rigor científico é imprescindível a cartografia, mas se insistíssemos em aplicar os mesmos métodos, ou seja, fórmulas prontas ao nosso objeto ocorreria o risco de limitar a nossa reflexão e, principalmente, a nossa capacidade de tirar dele informações novas, que ainda não são conhecidas porque não se deixou que elas viessem à tona. Só assim estaríamos de fato construindo conhecimento e propondo algo novo. Num sentido mais amplo e caricaturado, vemos aqui o que Martín-Barbero (2004) chama de olho gordo que insensibiliza e direciona o olhar.

Outro ponto interessante que queremos pontuar na cartografia é que, ao contrário de outros procedimentos, nela valoriza-se o **relato de todo o percurso**, incluindo, inclusive, as experiências que não deram certo. Contar o que deu errado nesse processo de adentrar o objeto também é relevante e permite aos demais pesquisadores percorrerem outros caminhos ou verem neste percurso relatado novas possibilidades de adentrá-lo.

Dessa maneira, a cartografia propõe uma ruptura com as tradições metodológicas, em que, em vez de ignorar os restos e “pôr o lixo para baixo do tapete”, como diz Rosário (2008), o procedimento faz uma espécie de reciclagem desse material, o que, segundo Kastrup (2007), faz dela um método de criação. Ao descrever o altíssimo potencial criador desse procedimento, Rosário (2008, p. 206) relata:

A cartografia pode ser considerada uma dessas atualizações ou desdobramentos criativos. Ela se desprende dos mitos da ciência em vários aspectos, entre os quais: não se declara neutra, pelo contrário, é parte do objeto; procura tensionamentos, subjetivações e afecções; não toma distanciamentos, mas se aproxima do que vai ser estudado, refletindo-se nele; não se constrói sobre modelos metodológicos prontos, mas sobre a trajetória do pesquisador; não propõe a busca da verdade, e sim um caminhar, um ponto de vista sobre o mundo, procurando conhecimentos, suas versões e sua expressividade.

O resultado ou produto da cartografia é um mapa de todo esse processo percorrido pelo pesquisador no contato com o objeto, pois segundo Martín-Barbero (2004, p.20), “Além de traçar mapas sobre o que é encontrado no território, o cartógrafo fez, também, seu próprio caminho ao andar”. De acordo com o autor (2004, p.12), esse exercício artesão de cartografia se dá em várias direções, compreendendo diversas lógicas e temporalidades e recuperando “as singularidades diversas dos objetos”, posteriormente, expressada “textualmente, ou melhor, textilmente: em pregas e des-pregas, reveses, intertextos e intervalos.”

Rolnik (1998) vai ao encontro da afirmação anterior, ao dizer que o mapa elaborado pelo cartógrafo retrata o que foi, isto é, o passado, enquanto a cartografia analisa os fluxos, os processos, os movimentos, à procura sempre de novos devires. Para esse exercício, Martín-Barbero (2004) ressalta que é preciso ter consciência de que os mapas reduzem e deformam os objetos, ao mesmo tempo em que nos impedem de nos aventurarmos por ele de forma livre – uma vez que traçam caminhos já conhecidos e extremamente visitados – e, assim, de mapear novos circuitos e trajetos invisíveis.

Tendo em vista isso, ele alerta que é preciso ultrapassar o velho modo de cartografar e vislumbrar novos modos de fazer mapas, não a partir do pensamento dominante, mas das margens e das brechas, o que nos faz ver que a desconstrução é um elemento inerente a este procedimento.

São pelos desvios que se começa a jornada, pelas linhas mal/bem traçadas do desejo que se realiza a cartografia, potencializando vidas em territórios complexos e heterogêneos de forças que se imiscuem umas às outras num constante jogo de poder e afeto característicos de qualquer grupo composto por sujeitos. (MAIRESSE, 2003, p.271)

Para tanto, Martín-Barbero (2004) aponta como saída o que chamou de mapa noturno, por meio do qual se vai explorando zonas de realidade, nas quais só podemos avançar apalpando, questionando e re-situando “o estudo dos meios desde a investigação das matrizes culturais, dos espaços sociais e das operações comunicacionais dos diferentes atores do processo”. (MARTIN-BARBERO, 2004, p.17)

Fazendo uso do pensamento de autores como Martín-Barbero (2004) e Benjamin (1989) e refletindo um pouco mais sobre esse termo, ousamos dizer que a cartografia corresponde às viagens e representações de continentes, arquipélagos, cidades e objetos de pesquisa e que cartografar é percorrer o terreno da pesquisa, relatando os altos e

baixos do relevo, descrevendo a paisagem para, por fim, traçar um **mapa** do percurso por onde passamos. Ainda se referindo ao trabalho do cartógrafo, Rosário (2008, p. 216) ressalta:

A tarefa de cartografar é divertida, porém não é simplista. A observação, a análise e as vivências com o objeto exigem registros e organização – mesmo que seja pelo caos – que permitam coletivizar o conhecimento. (...) São recursos importantes a curiosidade, a inventividade e a sustentação teórica: capitais para levar na viagem.

Já Kirst *et al* (2003, p. 91) preferem chamar o ato de cartografar de tempestade e justificam dizendo que assim é possível escolher rotas, encontrar passagens especiais. “Dentro do oceano da produção de conhecimento, cartografar é desenhar, tramar movimentações em acoplamentos entre mar e navegador, compondo multiplicidades e diferenciações”.

Outra questão fundamental à cartografia é a do **tempo**, e uma das principais referências no estudo desse tema é Martín-Barbero (2004). No livro *O ofício do cartógrafo*, ele se descreve como um cartógrafo mestiço, por ser capaz de considerar o tempo e suas inter-relações em suas pesquisas. Segundo o autor, ao cartografar, as demarcações de tempo e terreno não estão claras, por isso é preciso ficar atento ao objeto, tendo o cuidado de não congelar, não matar nele o tempo e o movimento. “É sempre o mapa de um determinado momento, e sob determinada ótica (o tempo e a visão do pesquisador). Não se trata de um mapa idêntico ao terreno, e sim o que Martín-Barbero chama de mapa noturno.” (FISCHER, 2008, p. 222)

Entretanto, como percebemos do que foi descrito anteriormente, o trabalho do cartógrafo não é nada fácil, pois como lembra Mairesse (2003, p.271) “a viagem que se inicia com o “método cartográfico” é muito mais árdua e cheia de encruzilhadas”. A todo o momento, o pesquisador precisa procurar pistas e seguir os rastros do objeto e, por meio das suas percepções, descrever, discutir e, sobretudo, coletivizar a sua experiência. Sua missão é cheia de desafios, a começar pela escolha do momento certo de pousar a atenção e pela própria composição do mapa. Trazendo esse pensamento para as pesquisas em comunicação, em especial nas pesquisas com audiovisuais, Kilpp (2008, p. 8) relata:

A cartografia implica transitar inicialmente de maneira aleatória por audiovisuais de tevê, de cinema e de internet, buscando neles marcas e traços de certas configurações audiovisuais. Ao perambular, o

pesquisador deve estar pautado por suas intuições, sem levar em conta hegemonias ou destaques, mas, sim os devires.

Vale lembrar que o pesquisador cartografa as audiovisualidades e não os audiovisuais já que o objeto de estudo é uma virtualidade que se atualiza nesses meios. No caso desta pesquisa, a cartografia consiste, portanto, numa observação da programação televisiva, dos filmes e dos conteúdos da internet no seu contínuo desenrolar no tempo, pois é justamente nele que podemos ser afetados e perceber suas audiovisualidades. Em determinados momentos dessa observação foi necessário fazer um pouso, registrar as imagens para um estudo mais aprofundado, tendo em vista que elas revelavam elementos importantes para a própria pesquisa. Eventualmente, no decorrer dela, podem surgir questionamentos como, por exemplo, se estou aplicando esses métodos corretamente. Mas isso é da ordem do indiscernível.

Em resumo, o que parece relevante em todas essas colocações acerca da cartografia é que, em vez de moldar os objetos, é preciso transcender o molde e perceber o formato do próprio objeto. Além disso, não há uma preocupação em definir conclusivamente as coisas, pois isso resultaria em fechar o sentido. Ousamos dizer ainda que a cartografia, assim como os outros métodos e procedimentos escolhidos, traz em si um projeto político e, em termos gerais, ela se pauta pelo rizoma e tem constantemente a desconstrução como movimento necessário. Por isso, descreveremos mais detalhadamente este último procedimento a seguir.

5.1.3 · Pensando a desconstrução como o jogo do dentro e do fora ·

Tentar definir ou simplesmente apresentar a desconstrução como um procedimento é um tanto audacioso, uma vez que o próprio Derrida defendia a indecidibilidade dos significados. Ao mesmo tempo, usar a desconstrução como um meio para estudar os vídeos selecionados igualmente é audacioso, tendo em vista que esse é um método muito pouco usado na área da Comunicação e ainda não existe um consenso quanto a ele, motivo pelo qual, neste trabalho vamos usá-lo como um procedimento.

Assim, a proposta que desenvolvemos aqui se aproxima de uma experimentação metodológica que busca encontrar nos meandros da desconstrução algumas respostas para os problemas de pesquisa, sem com isso nos comprometermos com a amplitude e a complexidade da proposta de Derrida. Ousamos tentar algumas incursões nessa área,

visando aproximações possíveis. No entanto, queremos deixar claro que o uso da desconstrução se insere nessa pesquisa como um ensaio sobre esse procedimento.

Também não é nosso objetivo definir conceitos exatos de desconstrução, fechando suas possibilidades de entendimentos e usos, o que seria por demais limitador, engessador. Até porque a desconstrução não estuda o ser (é), a identidade das coisas, e sim o ente³⁷ – o ser em movimento – e isso geraria uma busca impossível dos sentidos, tendo em vista que a origem do ser é algo inacessível³⁸. Mas, mesmo não querendo definir, acabamos nos aproximando bastante dessa armadilha, sobretudo ao usar a desconstrução em conexão com a cartografia. Com relação a esses procedimentos, Fischer (2008, p. 228) nos conta:

A desconstrução pode ser considerada inerente à cartografia, uma vez que através dela o objeto adquire dinâmica, é colocado ou percebido em movimento e como capaz de remeter tanto para o que está instituído como para novas leituras, devires-outros que lhe são inerentes.

Segundo a autora, a desconstrução remete ainda à ideia de desordem nos termos de Bergson (2005), para quem corresponderia a uma negação ou ausência de ordem, o que já traz implicitamente a presença de uma ordem. É o caso, portanto, de propor uma nova ordem a partir do que já existe. No caso dessa pesquisa, trata-se de buscar o caos e as interconexões rizomáticas que são próprias do objeto de estudo, tentando dar-lhe algum tipo de organização.

Fazendo uma breve apresentação, podemos dizer que o pensamento que move a desconstrução foi abstraído das obras do filósofo francês de origem argelina Jacques Derrida, segundo o qual a origem desse termo vem da palavra francesa *différence* e esse ato não é oposto à construção, muito menos sinônimo de destruição. Pelo contrário, a desconstrução busca a invenção, a criação de algo novo, mediante um processo de **inversão das lógicas centrais e periféricas**, numa espécie de jogo sucessivo que leva ao que Derrida chama de **indiscernibilidade**³⁹. Ela realiza uma espécie de leitura que

³⁷ Ente – gerúndio do verbo ser, ser em movimento, caráter transitório, incaptável, fugaz do ser.

³⁸ No livro *O escavador de silêncios*, Marcondes Filho (2004) explica que a origem, ou seja, o ponto de partida inicial do ser é algo inacessível. Segundo o autor, “Jamais damos conta da coisa, a ‘presença pura’, a proximidade absoluta do pensamento é uma ficção e o sentido (único, determinado), algo impossível. (...) Não obstante, essa busca é interminável porque a desconstrução que empreende Derrida reconhece-se como “busca impossível” dos dados de sentido, que se remetem eternamente de texto em texto, sem qualquer esperança de solução (MARCONDES, 2004, p. 226-227).

³⁹ Esse termo é entendido aqui como algo que não se consegue discernir, um lugar de multiplicidade do ser, de cobertura total das multiplicidades. Lugar de fazer os paradoxos emergirem e, conseqüentemente, de criação.

descentraliza, desestrutura textos e pensamentos dominantes deixando vir à tona pensamentos minoritários que num jogo sucessivo de inversão se misturam ao ponto de não mais conseguir distingui-los.

Para Marcondes Filho (2004), por sua vez, esse é um método de reconstrução dos sentidos. Para explicar isso, o autor trouxe como referência a ideia implícita de que não significa somente construir uma nova ordem (desterritorialização), esse procedimento daria origem assim a um “novo”, sendo que essa atualização corresponderia a uma reterritorialização do que já existe, isto é, teríamos aí uma diferença de natureza. Marcondes Filho (2004) ressalta ainda que é preciso muita atenção para perceber além do que já está dado. É preciso produzir estranhamentos, outros olhares, ver fora do fluxo, distrair, desestruturar.

Esticando essa linha, ousamos dizer que a desconstrução é o jogo de formas, ou melhor, o jogo do dentro e do fora na construção dos sentidos. Em resumo, a desconstrução não é apenas uma inversão de ordens. Ela propõe uma nova ordem a partir desse **jogo livre** entre os sentidos hegemônicos e minoritários, tornando-os indiscerníveis.

Por meio desse método, o autor questiona posições e sentidos, propõe um jogo formal de diferenças, no qual se rompe o perverso círculo que leva sempre de um pensamento (centro) a outro e desconstrói o processo de significação tendo, dessa forma, o compromisso com a criação. Martín-Barbero (2004, p.41) ao pensar nesse jogo afirma que “Tudo isso é para desorganizar as “máquinas binárias” e potencializar as forças de des-centramento que habitam as margens”.

Em compensação, Derrida opera sobre as **binariedades** apresentadas pelo texto para numa inversão de lugares, valores e sentidos, encontrar aquilo que ainda não foi visibilizado. Powell (2007, p. 155) afirma que desconstruir algo não implica apenas considerar central o elemento marginal, que levaria à indecidibilidade. Para desconstruir é preciso ir além do empate dos opostos binários, é preciso entrar no jogo das diferenças. Em outras palavras, significa capturar o movimento. Nessa via, torna-se relevante encontrar no *corpus* aquilo que não foi visibilizado por meio da inversão de lugares, valores e sentidos, não considerando apenas as binariedades, mas esse jogo das diferenças.

Contudo, o próprio Derrida se questiona por que a desconstrução haveria interessado a tanta gente, já que da maneira como é usada tem sempre um significado altamente instável e quase vazio. Por outro lado, ele ressalta o papel inovador e

considera a desconstrução como mais que um método⁴⁰. Para o filósofo francês, ela seria acima de tudo um movimento político e, ao se referir a isso, o autor diz que esse método é desestruturador, por derrubar hierarquias e promover um jogo de inversão das lógicas hegemônicas e minoritárias até chegar a uma indiscernibilidade.

Powell (2007) observa, inclusive, que, assim como Nietzsche, Derrida tem consciência do aprisionamento que causam determinadas perspectivas, e é por esse motivo que ambos se dedicaram à prática de subverter a própria perspectiva.

O método da desconstrução tem uma importante função na descoberta e na revelação de elementos que, ficam por força de um sistema hegemônico, sufocados sob um elemento dominante. (...) A revelação permite que se conte a história de outra forma, do ponto de vista do oprimido, descortinando o real significado dos textos. A desconstrução nesse sentido não deve ser separada da problemática político-institucional que a envolve. (LEGLER, VIEIRA e FACHIN, 2002, p. 90)

Por causa disso, conforme Derrida (In: LACLAU *et al*, 2005), a questão que gira mais frequentemente ao redor da desconstrução é a da argumentação, até porque entre outras coisas, é necessário justificar bem a nova forma de pensar que se propõe. Entretanto, a origem desse pensamento, segundo Rorty (In: LACLAU *et al* 2005), remonta ao naturalismo darwiniano, por meio do qual os pragmáticos começaram a desconfiar das grandes oposições binárias da metafísica ocidental e a questionar certos dogmatismos filosóficos. Desde então, pensadores como Derrida começaram a pôr em cheque pensamentos que antes eram tidos como hegemônicos, por meio de um jogo de cujas oposições, se permitiam vir à luz outros olhares e pensamentos, em geral, minoritários, e ainda modificar alguns desses pensamentos dominantes.

Santiago (1978), no entanto, descreve um tipo de análise que muito se assemelha à desconstrução, a partir de três conceitos: desmontagem, arranjo e simulacro, cujo objetivo final é reconstituir um objeto de modo que nesse ato se revelem as regras de funcionamento e as que constituíram o objeto. Já para Marcondes Filho (2004), a desconstrução funciona como um modo de ir além, por meio do qual se transcende o plano da expressão. Conforme o autor,

O procedimento, assim, busca colocar-se em posição externa relativamente à época logocêntrica, vê-lo de fora. Assim se opera a

⁴⁰ Vale lembrar que, embora Derrida considere a desconstrução como um método, neste trabalho estamos fazendo uma adaptação da sua proposta, usando-a como um procedimento metodológico.

desconstrução da totalidade: abrindo-se a questão, saindo-se fora do enclausuramento, abalando-se o sistema de oposições. (MARCONDES FILHO, 2004, p. 244)

Em outro momento, ao explicar como funciona esse método, Marcondes Filho (2004, p. 195) fala que o propósito da desconstrução é desdobrar “aquilo que foi enrolado, envolvido”, e isso só acontece quando o pesquisador consegue desmontar o “arcabouço formado pelos arranjos coletivos da enunciação”. Assim, não basta somente desvelar o signo, mas é preciso conhecer o movimento. Essa seria, então, a potencialidade criativa da desconstrução. Fischer (2008) associa o uso da desconstrução ao da cartografia e explica o uso desse método pela sua perspectiva.

Na cartografia, a organização do problema e do objeto, assim como o traçado do percurso metodológico da pesquisa, são inspirados pela vertigem/desconstrução de determinadas noções. (...) Contudo, no decorrer do percurso, o que era considerado de um modo pode indicar agora o seu oposto, percebemos superposições que antes pareciam não existir, e também distinções onde antes parecia haver unidade. Sentimos a mudança, a velocidade, a fluidez, e, por que não admitir, uma certa perda de sentido. (FISCHER, 1008, p. 228-229)

Com base na afirmação anterior, percebemos que a desconstrução significa desmontagem, decomposição, reordenamento, ou seja, representa uma nova construção, em uma nova ordem. A desconstrução seria, portanto, um método de leitura, análise e interpretação, segundo o qual se desconstrói um texto ou produto audiovisual para atualizá-lo, dando origem a algo novo. E, de acordo com o postulado de Derrida (1999), “qualquer conceito, palavra ou significado léxico é passível de desconstrução”.

Assim, ao lermos um texto, estamos sempre o desconstruindo, lendo com base na nossa bagagem cultural, fazendo associações que não estão previstas nele, mas que nós fazemos uso para facilitar a interpretação. Isso não quer dizer que ao ler um texto estamos sempre procurando ir contra o pensamento do autor, mas sim que podemos trazer à tona elementos minoritários ou ainda realizar uma desmontagem, uma decomposição ou um reordenamento. Kilpp (2008, p. 8) revela:

Desconstrução é um termo cunhado por Derrida e como método procura chegar aos elementos minoritários do objeto, valendo-se de linhas de fuga contidas nas teorizações sobre ele. Ao assim desarticular as teorias hegemônicas sobre o objeto, experimenta-o como novo e o reinventa desde outras perspectivas.

Ao se referir a esse método no texto *Notas sobre a desconstrução do popular*, Stuart Hall (2003) afirma que a desconstrução provoca uma ruptura profunda, descontinuidades e mudanças qualitativas. Entretanto, para Lengler, Vieira e Fachin (2002, p. 86),

Fazem-se exercícios de desconstrução para revelar significados. Assim como Woody Allen, em *Desconstruindo Harry*, exercita, desconstrói, desvenda facetas ocultas e não percebidas dos personagens, os pós-modernos também exercitam a desconstrução de conceitos – e, no caso deste artigo, o de segmentação de mercado –, permitindo descobrir facetas ocultas e não percebidas. (...) A desconstrução como forma de “leitura”, analisa as particularidades de um texto julgando de forma crítica seus significados.

Essa necessidade de se ter um **centro**⁴¹, um pensamento dominante, é antiga e, segundo Derrida, teria como objetivo criar uma sensação de estabilidade, eliminando o caos. Assim, podemos dizer que a desconstrução se propõe a romper com isso, buscando desestabilizar os sentidos hegemônicos e deixar vir à tona novos sentidos e interpretações. Esses novos sentidos emergem a partir da produção de certos **descentramentos**, o que faz com que esse método aproxime-se do rizoma.

Nesse processo, cremos que o conceito de **rastros**⁴² nos será muito útil para entender como funciona esse procedimento. Segundo Marcondes Filho (2004, p. 231), “rastros são indícios, é o que permanece de algo passado ou faz reconhecer que algo ou alguém existe. Em si, não são uma presença, mas o simulacro da presença que se desloca, reenvia, não tendo propriamente lugar, é puro apagamento”. Assim, em tudo temos rastros.

São os rastros que possibilitam fazer a diferença e perceber a evolução de um objeto. É com base no passado, nessa espacialização do tempo, do objeto que se conduz à origem da memória. Portanto, pensar o rastro é pensar o objeto de estudo de forma universal, não o separando do todo, compreendê-lo como múltiplo. O rastro não está

⁴¹ Segundo Marcondes Filho (2004, p. 307), “O centro cuida para que o princípio organizacional mantenha o jogo das estruturas sob controle. (...) É um centro situado fora que age por dentro. Obtém assim com esse centro metafísico uma certeza tranquilizante. (...) Esses pensadores imaginam o centro ou o significado transcendental não mais como uma presença estável, tranquilizante, fora do sistema, mas dentro dele, signo entre signos”.

⁴² Rastros como diferença, essência do ser em movimento que contém ao mesmo tempo o passado e o presente. Segundo Marcondes Filho (2004), “O rastro remete à memória, rastro puro é a diferença, diz Derrida em *Gramatologia*. Ele é condição para a realização da plenitude sensível, audível, visual. É anterior a tudo que se chama signo. Embora não exista, embora não seja jamais um ente-presente fora de toda plenitude, sua possibilidade é anterior – de direito – a tudo que se chama signo. (...) O pensador francês fala também do rastro, pista de antigas ocorrências, que ‘apaga-se apresentando-se, silencia-se ressoando’ ” (MARCONDES FILHO, 2004, p. 236- 305).

presente só na memória do que já ocorreu (passado), mas também leva para o futuro. Encontrá-lo é ligar o objeto a todas as outras durações possíveis, permitindo assim novas desconstruções. No caso desta pesquisa, significa identificar os rastros do Jornal Nacional e ligar as suas atualizações em outros audiovisuais.

Derrida afirma que é no jogo de inversão, a saber, na produção de descentramentos que encontramos os rastros, cujos caminhos nos levam ao meio, local pleno de multiplicidades, singularidades e, conseqüentemente, não identidades. É o espaço do ente, isto é, do ser em movimento. É aí que está a essência da desconstrução. Além disso, segundo Powell (2007), esse jogo de inversão dos binários é o básico; é preciso, contudo, ir além, procurar entender o movimento e buscar os rastros. E nem de longe isso significa que seja algo simples.

Pelo contrário, esse procedimento é muito complexo e exige profundo conhecimento do objeto e das lógicas que o regem. Em outras palavras, esse procedimento busca a diferenciação e possui um infinito potencial de criação ao mesmo tempo em que parte da proposição de uma nova ordem e, conseqüentemente, novos sentidos.

Vale destacar que o ato de desconstruir não acaba, ele deve ser constantemente refeito, gerando novas descobertas a cada inversão e que a desconstrução não está somente no objeto, mas também no próprio ato do pesquisador. Nas pesquisas em comunicação e como um todo, geralmente, o pesquisador parte com um pensamento, uma hipótese, algo que o direciona e que, ao longo da pesquisa, também pode ser desconstruído.

No presente trabalho, a proposta metodológica da desconstrução visa, justamente, identificar essas inversões de lógicas sobre os vídeos selecionados que trazem atualizações do Jornal Nacional, tentando, assim, encontrar a diferença, o novo em termos de audiovisualidades. O que parece ser relevante nesta pesquisa é considerar a desconstrução como instrumento para nos aprofundarmos nos platôs encontrados durante a cartografia, isto é, para auxiliar no exame das atualizações do JN em outros audiovisuais. A seguir, falaremos um pouco mais sobre a aplicação destes métodos e procedimentos no nosso trabalho, relatando o percurso que pretendemos trilhar.

5.2 • Percurso metodológico: traçando o mapa da investigação •

Levando em conta que o principal objetivo dessa pesquisa é verificar onde e como

ocorrem as atualizações do Jornal Nacional no audiovisual brasileiro, inicialmente, realizamos uma ampla revisão da literatura por acreditar que esse primeiro passo nos ajudaria na definição do problema. Entre os itens estudados estão o audiovisual, os conceitos de audiovisualidades, atual e virtual, os movimentos de atualização e virtualização, as novas metodologias utilizadas e, inclusive, o próprio Jornal Nacional.

Com base nesse referencial teórico, partimos para uma maior aproximação do objeto desse estudo e diante do volume excessivo de atualizações encontradas nos três meios (televisão, cinema e internet), selecionamos para compor o *corpus*⁴³ deste trabalho somente as atualizações que levaram em consideração questões próprias do Jornal Nacional, de seu formato, técnicas e discurso.

A escolha do *corpus* teve como critério ainda a diversidade de atualizações do JN nos três meios e o equilíbrio entre o número de vídeos de cada mídia, cabendo à pesquisadora identificar neles as diversidades. Ao escolhermos um vídeo, o que queremos é que ele sintetize a essência de muitos outros vídeos que formam o tipo de atualização em questão. A ideia aqui é compor o *corpus* como uma pequena demonstração da variedade de atualizações.

Não podemos esquecer que, antes de mergulhar no audiovisual brasileiro em busca de atualizações do Jornal Nacional, o processo de cartografar começou com a identificação das marcas e das virtualidades do JN, elementos preponderantes para sua identificação, tendo iniciado pela televisão. Na **TV**, optamos por cartografar somente as atualizações nas cinco principais emissoras de TV aberta do país: Globo, SBT, Band, Record e RedeTV.

Procuramos assistir à programação desses canais em horários aleatórios, tentando identificar atualizações do JN não só nos programas, mas nos *promos* e nas outras unidades autônomas da TV. Para tanto, acreditamos que a gravação da programação completa dessas emissoras não era necessária, tendo em vista que, como estamos em busca de atualizações, ao identificá-las na TV podemos tentar localizá-las nos tempos e espaços da internet, onde muitas também se reterritorializam depois de serem transmitidas na televisão.

Na **internet**, pelas primeiras análises já pudemos perceber que este é, sem dúvida, o veículo de comunicação com o maior número de atualizações do JN, justamente por ser neste meio onde, atualmente, as outras mídias têm disponibilizado

⁴³ O *corpus* completo desta pesquisa está disponibilizado em CD.

suas produções. Pelo grande volume de atualizações, recortamos nossa cartografia na internet aos *sites* YouTube, Globo.com e Orkut.

No **YouTube**, além de colocar o nome Jornal Nacional no espaço para buscas, entendemos que ao colocar palavras como telejornal, jornal, JN, Globo, entre outras, seria possível identificar e cartografar outras atualizações. Vale destacar que, desses primeiros *flayers* por esse audiovisual observamos que muitos desses vídeos do Jornal Nacional postados no *site* não têm nada a ver com o título. Daí, a necessidade de, assim como no rizoma, seguir o fluxo se quisermos encontrar novos platôs, já que um *link* nos leva a outros *links* que, por sua vez, nos leva a outros e, assim, sucessivamente.

No *site* **Globo.com** foi relevante fazer a cartografia por ser nele onde atualmente as matérias são depositadas depois de irem ao ar. O procedimento de coleta de atualizações nesse *site* se deu da mesma forma que na TV e no YouTube, ou seja, aleatoriamente, não só na página do próprio telejornal, como nas páginas do restante da programação. Aqui, a procura por atualizações exigiu a assinatura do *site*, e acabamos por direcionar o foco da nossa cartografia nele ao *link* Arquivo JN, na página do Jornal Nacional, pois se propõe a resgatar as principais notícias veiculadas pelo telejornal ao longo dos seus 40 anos.

No **Orkut**, como procedimento metodológico, optamos por fazer parte da comunidade oficial do JN e de outras relacionadas ao telejornal, como, por exemplo, dos apresentadores Fátima Bernardes e William Bonner. Na comunidade do JN, participamos dos debates, enquetes e, inclusive, criamos um fórum de discussão específico para os temas que estamos tratando.

Nos primeiros contatos com este audiovisual, observamos que em vários fóruns os participantes postam vídeos sobre matérias polêmicas, erros de gravação ao vivo, imagens do cenário e dos apresentadores, entre outros temas referentes ao telejornal. A participação dos internautas na sugestão de casos e *links* dessas atualizações, embora tenha sido pequena, foi de grande importância para esta pesquisa, como demonstramos no item 6.1.2.1.

Já no **cinema**, cartografar as atualizações se revelou um desafio prazeroso. Inicialmente, tivemos os seguintes questionamentos: Como faríamos para identificá-las? Seria preciso assistir a muitos filmes brasileiros? Para facilitar a nossa busca de casos no cinema, levamos a discussão para congressos⁴⁴, conversas em sala de aula⁴⁵ e com

⁴⁴ GT Audiovisualidades no VIII Regiocom em Pelotas (2008).

⁴⁵ Disciplinas do Mestrado em Processos Midiáticos da Unisinos e nas reuniões do GPAv.

profissionais da área. Tal procedimento nos rendeu algumas pistas e até alguns platôs, bastantes relevantes. Mais do que quantidade de indicações, queremos aqui observar como o JN aparece nos filmes, seja dando notícia como parte da narrativa, meramente compondo a cena e o cenário, interagindo com a ficção, entre outras possibilidades, e que sentidos partem do seu uso.

Em resumo, nesta primeira parte da cartografia, procuramos identificar os platôs, as linhas de fuga, as desterritorializações e, posteriormente, construir esse mapa identificando onde essas atualizações acontecem em cada um desses audiovisuais, permitindo-nos ter um panorama mais geral das atualizações do JN no audiovisual, bem como variedade de representações no *corpus*, o qual foi composto por 22 vídeos e cujo procedimento de seleção detalhamos no Capítulo 6.

No entanto, deve ficar claro que esses vídeos não são os platôs da nossa cartografia, pois daí seria apenas uma pesquisa exploratória. A cartografia é bem mais do que isso, como explicamos anteriormente. Mesmo assim, eles são importantes porque os platôs só foram descobertos com o exame dos vídeos e se constituíram na relação entre o que se destaca e o que se apaga, não por mídia, mas por estéticas, técnicas, discursos, formatos, cultura.

A proposta de utilizar a desconstrução como um procedimento complementar e intrínseco à cartografia se constitui justamente nessa via que busca, no exame das oposições, descobrir as novas potências geradas pelos vídeos que compõem o *corpus* e, com isso, verificar se o pensamento hegemônico pode ser modificado⁴⁶, gerando assim novos sentidos.

Não queremos aqui desconstruir as atualizações, mas perceber como elas desconstroem o Jornal Nacional, quais os elementos da linguagem do audiovisual que utilizam e, em especial, quais marcas e virtualidades do Jornal Nacional estão presentes nelas, assim como os novos sentidos e interpretações que surgem dos seus usos e apropriações. Vale lembrar que as atualizações já são – de alguma forma – desconstruções do objeto que dão origem a algo novo na medida em que reterritorializam o JN.

Sendo assim, acreditamos que nosso primeiro passo seria identificar o que é central e o que é periférico nas atualizações do Jornal Nacional, qual o pensamento

⁴⁶ Isso foi feito no livro *Gramatologia* (1973), onde o autor desconstrói o pensamento de Saussure – o qual afirma a relevância da fala sobre a escrita/escritura. Nessa obra, Derrida aplica esse exercício que ele chamou de desconstrução à linguagem.

dominante, que sentidos são enfatizados e minorados e como eles se revelam nos vídeos, isto é, identificar nesses vídeos como eles invertem esses binários e que novos sentidos (em especial, os minoritários) trazem à tona. O segundo passo seria identificar os rastros do telejornal, os movimentos audiovisuais e jornalísticos presentes nesses vídeos.

Aqui, percebemos que as análises mais interessantes partiriam de vídeos em que esse jogo livre não nos permitisse mais identificar claramente o que é e o que não é JN, ou seja, chegar à sua indiscernibilidade, mas também considerar as reterritorializações de sentidos que esses vídeos provocam. Além disso, acreditamos que só chegaremos mais profundamente a um entendimento do nosso objeto quando construirmos as relações entre as várias atualizações, identificando quais as marcas e virtualidade do JN comuns nesses vídeos e como essas semelhanças reorganizam para produzir os sentidos desterritorializados e reterritorializados.

Após o exercício de desconstrução das atualizações, realizada no item 6.2, percebemos que elas possuíam formas e modos de atualização próprios do audiovisual, motivo pelo qual antes de seguir nas análises, resolvemos teorizar sobre isso. Essas formas e modalidades recorrentes ficaram mais evidentes à medida que entrávamos em contato com os vídeos, por isso, resolvemos organizar os resultados dessa maneira.

Recapitulando, as formas de atualização têm por base as três dimensões das audiovisualidades: técnica, discursiva e cultural. Todos os audiovisuais possuem essas três dimensões, embora, tenhamos observado que ora se destaque mais a técnica, ora a linguagem, ora a cultura. No entanto, entendemos que o que vai se revelar na cartografia são as conexões entre essas dimensões e essa interligação é que cria o mapa do objeto.

Os modos de atualização, por sua vez, têm a ver com a maneira como as virtualidades do Jornal Nacional foram utilizadas: citação direta, citação indireta e apropriação. Assim como nas formas de atualização, num mesmo vídeo podemos encontrar evidências desses três modos, embora prevaleçam uma ou duas dessas modalidades. Ambos, tanto as formas como os modos, estão definidos no Capítulo 4 e aplicados no Capítulo 7 deste trabalho onde, com base nessas informações, traçamos o mapa das atualizações do Jornal Nacional no audiovisual brasileiro.

Em resumo, acreditamos que, assim como nos procedimentos de cartografia e desconstrução, o método rizoma nos ajudará não só a interpretar e traduzir o objeto, mas também a perceber as relações existentes entre as mídias e a elaborar um mapa dessas atualizações. Esse é o percurso metodológico que propomos como mapa da

investigação, sem descartar as multiplicidades e a possibilidade de trilhar outros caminhos, pois, como já é consenso entre os pesquisadores, em cada uma dessas metodologias é preciso se deixar afetar pelo objeto, elaborar esquemas de informações e seguir o fluxo. No próximo capítulo, pretendemos seguir adiante, por meio de uma maior aproximação dos audiovisuais TV, cinema e internet, já que é neles que iremos identificar as atualizações.



“A tarefa de cartografar é divertida, porém não é simplista. A observação, a análise e as vivências com o objeto exigem registros e organização – mesmo que seja pelo caos – que permitam coletivizar o conhecimento.”⁴⁷

(Nísia Rosário)

6

• ATUALIZAÇÕES DO JN NO AUDIOVISUAL BRASILEIRO •

Nos próximos itens, nos propomos a relatar como fizemos para identificar as atualizações do Jornal Nacional no audiovisual brasileiro, assim como justificar a escolha de alguns desses vídeos encontrados para compor o *corpus* desse trabalho. Mais uma vez, lembramos que antes de realizar “as buscas” foi preciso identificar as marcas e as ethicidades do Jornal Nacional – as quais vieram a se tornar equipamentos imprescindíveis nas viagens que fizemos em cada meio audiovisual – e ainda treinar o olhar para que elas não passassem sem serem percebidas.

Essas virtualidades serviram de referência para identificar as atualizações do JN e, dentre elas, os platôs presentes no plano de imanência audiovisual. Apesar de saber que as virtualidades do Jornal Nacional transcendem ao programa e às mídias, e que, portanto, o tipo de meio em que o audiovisual é veiculado não é o elemento mais importante para esse trabalho, inicialmente, resolvemos separar os vídeos em televisão, cinema e internet. Esse procedimento nos permitiu identificar componentes importantes e características que são peculiares às atualizações na TV, no cinema e na internet, bem como os primeiros platôs da nossa cartografia.

Depois de selecionado o *corpus*, procuramos desconstruir essas atualizações

⁴⁷ ROSÁRIO, 2008, p. 216.

para perceber nelas quais os elementos e sentidos centrais e minoritários presentes e de que forma eles aparecem e se dá o jogo de inversão. A desconstrução nos permitiu ainda identificar quais os elementos e marcas mais comuns nas atualizações do JN, além dos novos sentidos gerados por eles, que por vezes o reforçam e legitimam e, em outras, o criticam e ironizam. Na sequência, procuramos analisar as semelhanças entre as atualizações em cada audiovisual, o que nos permitiu abstrair do meio específico para as audiovisuais e reunir material suficiente para fazer o rizoma, isto é, traçar o mapa das atualizações, desenhado ao final desta caminhada no Capítulo 7.

6.1 • Identificando os platôs •

Identificar os platôs significou encontrar e examinar os pontos de intensidade dos audiovisuais em que os elementos transcendem o óbvio e se tornam visíveis nas técnicas, nos discursos e nos devires de cultura. Assim, os platôs – elementos importantes da cartografia – foram sendo descobertos à medida que entrávamos em contato com as atualizações, isto é, à medida que analisávamos os vídeos, ora quando nos detínhamos nos elementos que faziam conexão com as virtualidades e que caracterizam o audiovisual e o próprio Jornal Nacional, ora quando observávamos as formas e os modos de atualização.

Esses platôs ficam mais intensos ou perceptíveis quando trazem as marcas do telejornal, territorializando-o seja nas inovações do cenário e da vinheta, seja na aproximação do público, através da saudação com o “Boa noite”, na seriedade para apresentar e narrar as notícias, na estética *clean* e moderna do cenário, no estilo de roupa dos apresentadores, gestos suaves, tom de voz firme, entre outros.

Em contrapartida, as atualizações também são relevantes quando adotam linhas de fuga e desterritorializações que, por sua vez, nos levam a outros platôs. Em outras palavras, ao seguir os movimentos dos vídeos, encontramos linhas de fuga, que nos permitiram também encontrar novos platôs, bem como desterritorializações que estavam conectadas às atualizações do Jornal Nacional. Esse procedimento nos permitiu, ao final, realizar um mapa dinâmico, descrevendo o local, o contexto, o caminho, a forma que o movimento acontece, entre outros detalhes.

Com base nessa afirmação, reforçamos que a cartografia – procedimento descrito no item 5.1.2 – não se limita só a encontrar vídeos, pois caso fosse, poderíamos chamá-la de pesquisa exploratória. Contudo, ela dedica-se a mais do que isso: a

encontrar e examinar platôs, territorializações, linhas de fuga e segui-las até encontrar outras desterritorializações. Por exemplo, se pensássemos o vídeo em seu suporte como platô, teríamos apenas três constelações⁴⁸: a da TV, a do cinema e a da internet. Por vezes, optamos por partir destes três níveis para achar o que se destaca e se esconde em cada um deles e, assim, fazer surgir novos platôs. Não queríamos analisar os movimentos de atualização em função da mídia em que foi veiculado, mas considerar as dimensões das audiovisualidades – técnica, discursiva e cultural, descritas no Capítulo 4.

No entanto, o caminho que trilhamos, inevitavelmente, nos fazia passar pelas três mídias, pois era através delas que se manifestavam as audiovisualidades. Tendo em vista isso, optamos por organizar as nossas andanças primeiramente em cada meio e, só depois, observar como esses movimentos se interligam no audiovisual como um todo e, assim, que novos platôs surgem no rizoma. A partir desse processo acreditamos que, posteriormente, será possível construir um mapa desse percurso.

Todavia, algumas questões precisaram ser resolvidas para melhor organizar a reflexão metodológica e, conseqüentemente, alguns caminhos precisaram ser escolhidos em detrimento de outros. Para isso, antes de iniciar nossa viagem cartográfica e identificar os platôs, precisamos verificar se estávamos com todo o equipamento necessário.

Até aqui arrumamos as malas, com todo o referencial teórico e os métodos que julgamos serem suficientes para penetrar no objeto de estudo. Aprofundamos os conceitos, encontramos pistas, isto é, marcas que nos ajudam a identificar as atualizações, treinamos o olhar entrando em contato com os audiovisuais e traçamos um mapa para a investigação, uma espécie de guia que no decorrer da pesquisa poderia mudar o percurso ou não. Enfim, estávamos prontos para dar o próximo passo, isto é, iniciar a viagem pelos audiovisuais.

Na seqüência, como aprendemos no rizoma que todo objeto tem múltiplas entradas e múltiplas saídas, era preciso escolher por onde começar a cartografia. Fazendo uma analogia com viagens – pois é assim que estamos definindo essa “aventura-pesquisa” – as entradas e saídas corresponderiam, no caso do audiovisual, a *zappear* na TV, navegar na internet e imergir no cinema, pelos tantos vídeos disponíveis nessas mídias. Vale lembrar que a escolha dessa entrada precedia ainda a escolha do

⁴⁸ Esse conceito encontra-se definido em Benjamin (2004), onde por analogia o autor explica que “as ideias se relacionam com as coisas, assim como as **constelações** com as estrelas.” Por meio dessa afirmação, neste estudo, constelação é entendida ainda como um conjunto de conhecimentos e características específicas que estão associadas e diferenciam estes meios.

método e dos equipamentos certos para fazer a viagem. Nos audiovisuais, isso significou que não dava para explorar os vários meios da mesma maneira, pois cada um deles tem suas peculiaridades, apesar de todos serem pontos de chegada e de partida.

Superadas essas questões, e uma vez iniciada a viagem, sabíamos que ela teria vários rumos, pois ao contrário das excursões que são programadas, esta “aventura-pesquisa” não tem um roteiro certo. Dessa forma, nós desbravamos os terrenos sem guia e vamos seguindo trilhas e percursos conforme vão se apresentando e se tornando relevantes.

Se o percurso não é previamente definido, a única certeza que o pesquisador tem ao iniciar a cartografia é a busca das trilhas e movimentos que levem a saber mais sobre o seu objeto de pesquisa. Na realidade, ele pode escolher por onde vai começar, mas não sabe o rumo nem como a pesquisa vai acabar. E é aí que reside à importância do mapa traçado pelo pesquisador – que será único para cada cartógrafo. Vale lembrar que o mapa deve trazer tanto o caminho que foi sendo trilhado quanto os equipamentos e métodos usados em cada parada.

No nosso caso, como foi pela TV que nos demos conta desses fenômenos de atualizações do JN em outros audiovisuais, resolvemos começar a nossa cartografia por esse meio. Em alguns momentos, fizemos paradas e interrompemos a viagem em um meio para seguir em outro até porque, como já dissemos, não separamos nossas análises por mídias, mas nas virtualidades do JN presente nelas.

Pelo contrário, na maioria das vezes, penetramos em vários meios ao mesmo tempo. Fomos seguindo o fluxo. As paradas para centrar mais a atenção equivaliam aos platôs da pesquisa e variavam de acordo com o tempo e a atenção que dedicamos a cada uma delas. Essas paradas foram necessárias para que os platôs nos permitissem os *insights*, quer dizer, acontecimentos que produzem conhecimentos e informações.

Nos próximos itens, nos propomos a descrever os primeiros passos da cartografia e, ao longo dessa descrição, vamos colocando os critérios utilizados na seleção do *corpus*. Destacamos que o *corpus* completo deste trabalho está disponível em anexo num CD. Ao todo selecionamos 22 das mais de 150 atualizações identificadas nos primeiros contatos com o objeto que ocorreram antes da banca de qualificação.

6.1.1 · Zappeando na TV ·

Como já foi dito anteriormente, iniciamos a primeira etapa da cartografia pela TV, por ser nela onde o Jornal Nacional é exibido. Levamos em conta aqui, seu ano de

criação (1969) quando ainda não existia a internet e a produção do cinema brasileiro era baixa se comparada aos dias de hoje, quando existem mais recursos, editais de financiamento e produtoras especializadas nisso. Vale destacar que a aplicação deste procedimento neste meio, ocorreu mediante o uso do controle remoto, o qual nos proporcionou o *zapping* na TV.

Esse fenômeno da Indústria cultural é uma das especificidades dessa mídia, que, em poucas palavras, significa a passagem de um canal a outro sucessivamente, numa espécie de encadeamento e superposição das imagens, sons e sentidos. Segundo Sarlo (1997, p. 59), “o *zapping* nos permite ler como se todas as imagens/frases estivessem unidas por um “e”, um “ou”, ou um “nem”, ou simplesmente separadas por pontos”. O grande perigo dessa deriva é que ela nos leva a armadilha de ao trocar de canal perder tudo o que passa nos outros canais e, assim, acabamos por ordenar o objeto empírico pelo caos. O *zapping* constrói, então, o meu objeto empírico por essas operações sejam elas conscientes ou não e nos levam ao final a questionar que outros aspectos sutis podem ter ficado para trás.

Para não divagarmos tanto pelas ondas eletrônicas da televisão, delimitamos nosso *zapping* às cinco principais emissoras de TV: Globo, SBT, Record, Band e RedeTV. Escolher entre qual delas começar foi relativamente fácil já que é na Rede Globo que o JN ganha forma há mais de 40 anos. Para iniciar o passeio, precisávamos, evidentemente, nos familiarizar com o telejornal, isto é, conhecer sua linguagem, formato, principais marcas e virtualidades e, assim, fazer alguns registros, que norteariam nossa viagem – esse primeiro percurso foi descrito no Capítulo 3. Para isso, além de um levantamento de dados bibliográfico, foi essencial assistir ao noticiário, tanto num primeiro momento como durante toda a pesquisa.

Assim, ao identificarmos suas marcas e virtualidades nos sentimos mais seguros para identificá-las em cada nova atualização em outros produtos audiovisuais. Na Rede Globo, começamos assistindo a programação em horários variados. Terça à noite, quinta de manhã, domingo à tarde. Esse exercício nos ajudou a treinar o olhar e estar bem aquecidos antes de trilharmos novos caminhos por outras emissoras e meios de comunicação, bem como identificar inúmeras atualizações.

Como bons “turistas-pesquisadores”, tomamos nota em nosso bloquinho, vagamos pelas mídias e gravamos tantas atualizações quantas foram possíveis, isto é, fizemos registros, identificamos o terreno, admiramos a paisagem, encontramos alguns sentidos, observamos suas características e cercamos cada atualização com um leque de

perguntas. Isso nos permitiu observar que além do horário a que estamos habituados, o Jornal Nacional se atualizou ainda em diversos programas da Rede Globo como Casseta & Planeta, Programa do Jô, Domingão do Faustão, Fantástico, Força Tarefa, Vídeo Show, entre tantos outros.

Inclusive, em algumas telenovelas, como foi o caso de Rei do Gado (Rede Globo, 1996) e De Corpo e Alma (Rede Globo, 1992), onde cenas do referido telejornal foram utilizadas, reforçando a fragilidade das fronteiras entre esses gêneros, como cita Rezende (2000). No caso das novelas, infelizmente, apesar das nossas tentativas, por considerar esse material relevante para a análise, o registro desses audiovisuais foi encontrado apenas no livro do referido autor, por isso não fazem parte do nosso *corpus*. Contudo, foram identificadas ainda atualizações do JN em *promos* e outras unidades autônomas da TV Globo, como nas vinhetas do final de ano da emissora e, até em outras emissoras, como no vídeo institucional da Record ao rebater as críticas de qualidade na TV.

Na emissora sede do Jornal Nacional, observamos que a maioria das atualizações faz referência ao JN como importante fonte de resgate de momentos históricos tanto do país quanto do próprio telejornal – a exemplo da entrevista de Lilian Witte Fibe no Programa do Jô ao falar sobre a cobertura do Plano Collor e acontecimentos que marcaram a história do programa, por meio de erros de gravação e outras situações inusitadas.

As atualizações referem-se a ele ainda como uma marca do Padrão de Qualidade da emissora e do próprio telejornalismo, que aparecem em audiovisuais como o quadro Sexo Oposto do Fantástico, onde percebemos uma referência direta ao telejornalismo e indireta ao Jornal Nacional, já que este é o principal telejornal da emissora onde o vídeo se atualiza.

Nos canais “concorrentes” – expressão muito utilizada no vídeo institucional da Record para se referir à emissora global – o Jornal Nacional aparece das mais variadas formas, ora sendo satirizado no Programa do Ratinho (SBT), que faz uso de vários elementos como vinheta, logomarca e apresentadores para propor uma paródia do programa; ora sendo notícia e reprisado no Pânico na TV (RedeTV) pelo inusitado da dança do siri⁴⁹ num ao vivo do telejornal; ora sendo referência ao formato para o Jornal

⁴⁹ Essa dança foi criada e ficou famosa através do programa Pânico na TV. Consiste em se deslocar de um lado para o outro como um siri. Esse conhecimento é necessário para entender esse tipo de citação e os sentidos produzidos por ela.

da Record, principalmente, pela logomarca JR em tons azuis, presença de um casal de apresentadores, uso da bancada com redação ao fundo – formato utilizado primeiramente no Jornal Nacional; ora se apropriando e utilizando de seu cenário, apresentadores e outros elementos para construir novos discursos, como no caso da vinheta do final de ano; entre outras formas.

Para analisar as formas e os modos de atualizações nesse meio, escolhemos como *corpus* seis vídeos, por ver neles marcas relevantes. São eles: Jornal Rational (SBT), Pânico na TV – dança do siri (Rede TV), Jô Soares entrevista Lilian Witte Fibe (Globo), RECORD: A caminho da liderança (Record), Sexo Oposto (Globo) e Vinheta final de ano Fátima e William (Globo), como mostram as figuras a seguir.



Figura 63



Figura 64



Figura 65

Fragmentos dos vídeos analisados: Jornal Rational, Pânico na TV e Entrevista Lilian no Jô Soares.



Figura 66

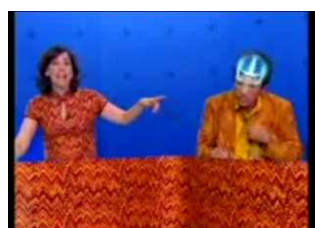


Figura 67



Figura 68

Fragmentos dos vídeos analisados: Jornal da Record, Sexo Oposto, Vinheta final de ano.

Em síntese, até aqui tínhamos escolhido por onde entrar no território ou plano de imanência audiovisual – a saber, pelas atualizações do Jornal Nacional na TV – e selecionado alguns platôs nesse meio, mas a pergunta que vinha em seguida era óbvia: E agora, por aonde vamos? Diante de tantas possibilidades, era difícil escolher. O medo logo passou, porque, mal nos questionamos, já éramos levados para novos caminhos pelas linhas de intensidade e pelas linhas de fuga. As atualizações do JN presentes no quadro Jornal Rational – um dos que primeiro nos afetou – logo remeteram às presentes em outros programas, filmes e *sites*. E, após *zappear* bastante pelas ondas eletrônicas da TV, resolvemos mudar de rumo, ou melhor, de meio, partindo do princípio de ruptura a-significante. Era hora de navegar na internet.

6.1.2 · Navegando na Internet ·

Como já foi possível perceber, as virtualidades do Jornal Nacional o atualizaram durante todos esses anos não só na Rede Globo, mas serviram também de referência para inúmeras produções audiovisuais em outros canais e meios de comunicação. Na internet, o acesso a algumas dessas atualizações se mostrou mais acessível. Motivo pelo qual, a coleta de dados foi direcionada para esse meio e a investigação delimitada aos *sites* Orkut, YouTube e Globo.com. Escolhemos esses *sites* por tratarem de focos diferentes já que um é de relacionamentos, outro de buscas e outro de notícias.

A experiência de cartografar as atualizações na TV, de certa forma, nos preparou para o desafio que seria fazer isso na internet. Ao navegar pela rede – isto é, entrar em *sites*, clicar em *links* e, assim, ir vagando pelos conteúdos disponíveis nesse meio, em especial, os audiovisuais – nos deparamos com um volume e uma diversidade de atualizações imensa, o que se tornou um fator de grande dificuldade para a escolha dos vídeos que comporiam o *corpus*.

Dos acessos e contatos com esses *sites*, observamos que o Jornal Nacional se atualiza, através de **nomes** de legendas, *links*, colunas e quadros; de **imagens paradas** (fotos, ilustrações, montagens, entre outras)⁵⁰ e de **imagens em movimento** (vídeos) – nas quais pousamos nossa atenção. Vale ressaltar que entre os procedimentos comuns à cartografia nos *sites* pesquisados, optamos por, após a identificação das atualizações, copiarmos seu *link* - endereço *online* – para, *a posteriori*, converter o vídeo e salvá-lo no computador para novas aproximações. Com o olhar já treinado, procuramos ver, nos vídeos, a atualização de um conjunto de virtualidades do JN e do telejornal e, assim, capturar os platôs da nossa análise. A seguir, também resolvemos separar e descrever como foi esse processo de seleção em cada *site*.

6.1.2.1 · Orkut ·

O Orkut é um *site* de relacionamentos, ou melhor, uma ferramenta da *web* 2.0 que permite uma maior interação entre as pessoas formando redes de contatos – compatível com a ideia do rizoma. Ele é acessado em sua grande maioria por jovens e são eles quem criam e movimentam as comunidades com o objetivo de construir a sua identidade. Participar de uma comunidade é afirmar algo sobre sua personalidade, seus gostos, preferências, interesses, entre outras coisas.

⁵⁰ Ver exemplos dessas imagens nos Anexos 2 a 8.

Se, atualmente, a vida também ganha existência na rede, com o Jornal Nacional não poderia ser diferente. O que antes acontecia somente com pessoas, hoje acontece com clubes de futebol, partidos políticos, filmes, programas de TV, entre outros. Por causa disso, no Orkut, optamos por participar de comunidades específicas para quem gosta (ou não) do telejornal e dos seus apresentadores. Nelas, encontramos *links* para outras comunidades e ainda vídeos sobre e do Jornal Nacional, alguns dos quais vieram a compor o nosso *corpus*.

Os vídeos sobre o JN são os que fazem referência a ele, seja com edições que o citam de forma direta, indireta ou por apropriação. Por outro lado, os vídeos do Jornal Nacional são os que trazem imagens na íntegra do telejornal que foram ao ar na TV, mas, posteriormente, se desterritorializaram e reterritorializaram nesse meio. Ao navegar por essas comunidades, percebemos que algumas recebem o título de oficiais - levando, inclusive, a logomarca do telejornal sobre a do *site*, o que também acontece com outros programas, como mostra a Figura 69. E é justamente nessa comunidade oficial do Jornal Nacional no Orkut que fixamos nossa atenção.



Figura 69



Figura 70

Página da comunidade do Jornal Nacional no Orkut e *Buddypoke* criado por internautas.

Nessa comunidade, o JN se atualiza em debates, fóruns, enquetes, nas logomarcas JN em tom azulado, em fotos e nos *links* dos vídeos sobre e do telejornal, que geralmente nos remetem às páginas do Globo.com ou do YouTube. Aqui, queremos destacar o que está descrito na página inicial dessa comunidade:

O Jornal Nacional fez, em 1º de setembro de 2009, 40 anos de muita história, liderança e credibilidade. O telejornal de maior credibilidade do Brasil comemorou com mudanças e tornou-se jovem. (...) Este espaço é um fórum de debates sobre o mais importante e mais tradicional telejornal do Brasil. Não admitiremos ofensas nem propagandas.⁵¹

⁵¹ Cf. <http://www.orkut.com.br/Main#Community?cmm=6718670>

Logo abaixo do texto, é possível encontrar ainda, um *link* para a [Nova Vinheta padrão do JN](#), outro para o vídeo Institucional [JN 40 ANOS](#) e outro ainda que permite o acesso a uma montagem feita com todas as vinhetas do telejornal, através do [link +JN](#). Continuando nossa cartografia nesse *site*, observamos que a maioria dos fóruns de discussão diz respeito aos apresentadores e à reformulação do telejornal. Como exemplo, destacamos: “Em 1º/09/2009 o JN faz 40 anos. Você acha que ele vai passar por uma reformulação?” e “Quem você escalaria para o Rodízio de Sábado?”

Houve preocupação semelhante nas enquetes, tais como: “Qual dupla de HOMENS você escolheria p/ rodízio de sábado?” e “O que as concorrentes têm mais inveja do Jornal Nacional?”. A diferença entre as enquetes e os fóruns é que as possibilidades de participação são mais limitadas na primeira – devido as opções de escolha serem previamente definidas – e que estas permitem ainda a visualização de imagens (fotos e montagens) enquanto nos fóruns, isso não acontece.

Um detalhe interessante nas enquetes citadas anteriormente é que entre as opções de escolha para a primeira pergunta estão imagens de vários apresentadores do telejornal e, inclusive, de outros programas, como Zeca Camargo e Tadeu Schmitd, ambos do Fantástico, o que demonstra certo desconhecimento do telejornal ou ainda um desejo de que estes outros apresentadores venham a ocupar a bancada do JN. Além disso, a enquete em questão dá ao internauta a opção de votar nos dois prediletos, mesmo que isso possa não se realizar no programa.

Na outra enquete, eles apontam como resposta: “Os estilos dos principais apresentadores”, “A credibilidade” e “O ibope”, todas como opções de fatores que as demais emissoras querem copiar do telejornal. A opção mais votada foi a da credibilidade, o que nos levou a perceber que esse é um dos pontos fortes da identidade do telejornal junto ao público.

As duas enquetes em questão foram postadas por diferentes participantes da comunidade e nos levantaram questionamentos quanto à moderação da mesma, como por exemplo: com que frequência é atualizada, quem pode criar fóruns e enquetes, quais os principais temas abordados nelas, entre outras questões. Contudo, como excluimos de um exame mais profundo os objetos que não são audiovisuais, não nos deteremos nisso. Vale ressaltar que, embora não façam parte do nosso *corpus*, essas informações foram relevantes ao examinar os vídeos, pois nos possibilitaram entender o contexto no qual as atualizações ocorrem.

Com o objetivo de obter maiores informações sobre o objeto desse estudo, isto é,

as atualizações do JN no audiovisual, resolvemos criar um fórum de debates que teve como nome “O JN para além dele mesmo” e um breve resumo e *links* de vídeos para estimular a discussão. O fórum foi criado no dia 31 de janeiro de 2009 e, infelizmente, teve pouquíssima participação. Dos sete comentários postados, todos foram num período muito próximo até o dia três de fevereiro do mesmo ano. O que nos levou a pensar na forma de interação do público com este *site*, já que à medida que um comentário é postado, o fórum passa a ser o primeiro da lista e, assim, sucessivamente.

Percebemos que, como sempre surgem novos fóruns de debate, a participação dos fãs do telejornal foi instantânea e reduzida a um período de apenas três dias, quando logo depois se passou a uma nova discussão. Afinal de contas, são mais de 150 fóruns desde a criação da comunidade em março de 2007. No entanto, os poucos comentários nos deram pistas de audiovisuais que atualizam o JN e ainda de outros fóruns onde poderíamos encontrar *links* de vídeos desse tipo de atualização. Entre os inúmeros *links* de vídeos que pudemos ter acesso através dos fóruns, destacamos três para compor o *corpus* deste trabalho. São eles: JN – apresentadores, Bastidores do JN no Vídeo Show e Invente, tente (1991) – William Bonner.

Esses vídeos foram escolhidos pela intensidade e inusitado de cada atualização, assim como pelos debates que geraram. No primeiro, por exemplo, o *link* foi utilizado em meio a uma discussão sobre qual teria sido o melhor apresentador de todos os tempos, uma das questões mais abordadas nos fóruns. No entanto, a montagem trazia apenas imagens de Cid Moreira, Sérgio Chapellin, Fátima Bernardes e William Bonner, costuradas a vinheta do telejornal com a ajuda de legendas.

No segundo, o objetivo do fã do telejornal era claro: permitir que o telespectador que não conhece os bastidores do telejornal ou não assistiu a matéria no programa Vídeo Show possa ter acesso a esse material. Esse vídeo nos chama a atenção por evidenciar uma estratégia de autorreferenciação da própria emissora e relevar detalhes curiosos como atualizações do Jornal Nacional no ar e em outros momentos dentro da matéria do Vídeo Show e da grade de programação, como no caso do Globo Notícia.

No último vídeo selecionado, nos chama atenção o comportamento de William Bonner muito diferente do que estamos acostumados a ver durante a apresentação do telejornal. Na campanha de final de ano de 1991, o apresentador aparece direto da bancada do JN narrando uma versão da história do papai Noel e em meio a brincadeiras e mudanças no tom de voz, ele passa a mensagem da emissora, nos levando a conhecer seu lado brincalhão, evidenciado na Figura 73.



Figura 71



Figura 72



Figura 73

Fragmentos dos vídeos: JN – apresentadores, Bastidores JN e Invente, tente.

6.1.2.2 · YouTube ·

Mais do que no Orkut, no YouTube, nós encontramos uma grande quantidade de atualizações do Jornal Nacional sobre os mais variados assuntos e formas de abordagem, desde recortes de programas da televisão e filmes a vídeos caseiros, postados por usuários. O *site* funciona como um verdadeiro banco de dados, um museu do audiovisual – apesar do número de vídeos ser limitado diante do volume da produção audiovisual.



Figura 74



Figura 75

Layout do *site* YouTube – Vídeos recomendados na página inicial e *links* para outros vídeos na lateral.

Ao colocar o nome do Jornal Nacional no espaço de buscas, vimo-nos diante de um verdadeiro mosaico de vídeos, repleto de montagens e recortes de cenas do referido telejornal. Ao escolher por onde começar lembramo-nos do rizoma, pois literalmente aqui víamos múltiplas entradas e saídas e um *link* nos levava a muitos outros. Deixamos fluir como orienta o método e fomos sendo levados por várias atualizações do JN encontradas neste *site*. Em algumas identificamos platôs e selecionamos como parte do *corpus* para serem estudadas mais detalhadamente. Outras não nos afetaram tanto ou pareciam reproduzir ideias já vistas em vídeos anteriores.

Um detalhe relevante é que por causa dos audiovisuais selecionados, a cada vez que acessávamos o YouTube, ele nos oferecia várias opções com “Recomendamos para você” e logo abaixo apareciam os vídeos – como mostra a Figura 74. Percebemos que

esses vídeos se conectavam como um rizoma e após seguir por várias linhas de fuga e identificar vários platôs, selecionamos: Festival Boa noite – Fátima Bernardes, Jornal Nacional do Chaves, Jornal Mundial – crianças, Programa do Faustão – Fátima Bernardes Melhores do Ano 2007, JN (clipe) – apelo sexual e JN – William imita Clodovil. Lembrando a explicação dada anteriormente, todos os vídeos, selecionados nesse *site*, falam sobre o Jornal Nacional.

O vídeo Festival Boa noite – Fátima Bernardes foi escolhido por fazer referência aos movimentos de atualização de um mesmo produto no audiovisual já que foi postado inicialmente em outro *site*⁵², mas também se desterritorializou e se reterritorializou no YouTube. Além disso, tal vídeo traz uma compilação de inúmeros “Boa noite” dados pela apresentadora e, é esse sentido do “Boa noite” enquanto marca, que queremos enfatizar aqui.

Outro material que nos chamou atenção foi a montagem feita com os personagens do Programa do Chaves substituindo as logos flutuantes do JN na vinheta do telejornal. Em outras palavras, essa atualização rompe com o nosso imaginário ao revelar como seria um Jornal Nacional do Chaves e nos leva a pensar sobre os sentidos construídos aí. No mínimo, algo “sem querer, querendo!”.

Entre os vários vídeos feitos por internautas que fazem referências ao Jornal Nacional, muitos são de pessoas apresentando o telejornal, inclusive crianças, como no vídeo Jornal Mundial – crianças. Nesse vídeo, a trilha sonora do JN é usada junto com a montagem do novo telejornal “Jornal Mundial”, tanto na vinheta de abertura como nas passagens de bloco. Nessa atualização, crianças brincam de transmitir as principais notícias do país, abordando temas como clima e economia de maneira diferenciada. Além disso, em alguns momentos, um menino e uma menina dividem a apresentação do telejornal e chamam a participação de repórteres especiais, o que nos levam a perceber uma apropriação da linguagem e do formato do telejornal.

Mais uma atualização que cremos constituir um belo platô é a do Programa do Faustão – Fátima Bernardes Melhores do Ano 2007. Nesse vídeo, o apresentador entrevista a jornalista Fátima Bernardes. Essa atualização é interessante quanto ao aspecto técnico, pelo fato de mesmo tendo sido veiculada na TV, não foi gravada de modo usual (através de VHS ou DVD), uma vez que o internauta filmou o aparelho de televisão, revelando não só as suas bordas e molduras ao ser reproduzido em outra

⁵² Cf. www.toptela.com.br

mídia, no caso a internet, bem como a interação dele com o programa.

Por fim, selecionamos ainda mais dois vídeos que rompem a imagem padrão que temos do Jornal Nacional. JN (clipe) – apelo sexual traz, como o próprio nome já diz, um forte apelo sexual, através de desenhos dos apresentadores manuseando revistas pornográficas, próteses de órgãos sexuais masculinos e ainda Bonner rebolando na bancada usando uma calcinha vermelha.

Imagens que nunca veríamos de fato no telejornal diante da sua seriedade e compromisso com o público, mas que na internet ganham vida através da imaginação dos internautas. O vídeo chama atenção ainda pela legenda “Apresentadores, sem saber que estavam no ar, cantam Enfia ni mim da banda Velhas Virgens em pleno horário nobre”⁵³ e para o modo de sua produção utilizando técnicas para desenhar e editar as imagens, através de programas como *Paint Brush* e *Movie Maker*.

O outro vídeo é JN – William imita Clodovil, uma montagem feita com esse apresentador que, ao conversar com Cid Moreira informalmente, acaba imitando o figurinista e ex-deputado Clodovil Hernandes. A cena passou por edições e traz ao final o apresentador fazendo bico e a frase “Kibe Loco apresenta William Bonner em Clô para os íntimos”. O tom de irreverência e inusitado foi um dos platôs que nós identificamos nesses vídeos.



Figura 76



Figura 77



Figura 78



Figura 79



Figura 80



Figura 81

Fragmentos das atualizações do JN na YouTube.

6.1.2.3 • Globo.com •

O Globo.com ou G1 como também é conhecido, ao contrário do YouTube, que resgata e dá espaço a criatividade dos internautas, nos parece funcionar mais como uma

⁵³ Ver letra da música Enfia ni mim da banda Velhas Virgens no ANEXO 1.

espécie de depósito do que foi produzido pela emissora. Embora, se possa ter acesso a alguns desses vídeos, para chegar às atualizações do JN nesse *site*, fez-se necessário a assinatura do mesmo, uma vez que todo o conteúdo não é disponibilizado de imediato e a todos os internautas.

No que se refere ao Jornal Nacional, as suas atualizações aparecem desde matérias que foram ao ar no próprio telejornal às atualizações que ocorreram em outros programas da emissora, como Cassetta & Planeta e Vídeo Show. Ao navegar pelas páginas dos vários programas, não foi tão fácil identificar as atualizações. Por isso, aqui, as pistas dadas pelos participantes da comunidade no Orkut foram tão relevantes. Em vista disso, navegamos por esses *sites* de forma mais focada com o objetivo de encontrar as atualizações apontadas por eles.

Por outro lado, na página do Jornal Nacional⁵⁴ – acessada através de um *link* com mesmo nome e que tende a funcionar como um espaço de reprodução desse noticiário na nova mídia – podemos resgatar, inclusive, matérias que marcaram época no referido telejornal no quadro Arquivo JN. Além desse quadro, na primeira página estão as chamadas das matérias que foram ao ar na edição anterior, onde o telespectador pode ver ou rever como numa espécie de *replay* de cada uma delas, inclusive, tendo a opção de ver as edições anteriores completas, através de um *link* que o convida a isso. O Globo.com faz ainda uma seleção das “5+ do *site* JN”, referindo-se as matérias mais vistas pelos internautas.

Outro detalhe que nos chama a atenção é o número de quadros, na versão da internet, que, assim como acontece no próprio telejornal, levam o nome e a logomarca do Jornal Nacional em *links* como: Desafio JN, Arquivo JN, JN na íntegra, JN 40 anos, o que faz da logomarca uma das suas principais referências.



Figura 82



Figura 83



Figura 85



Figura 84



Figura 86

Página do Jornal Nacional e alguns links do *site* que levam a logomarca JN.

⁵⁴ Cf. <http://g1.globo.com/jornal-nacional/>

Após nos perdermos repetidas vezes nesse *site* e encontrarmos inúmeras atualizações, selecionamos para análise três vídeos: Casseta e Planeta – Casal Nacional (Versão I e II), JN – 11 de setembro e Fátima Bernardes em *chat* do JN. Entre as justificativas para escolha dos mesmos, podemos dizer que as duas versões do Casseta & Planeta reproduzem de forma bem humorada uma série de trocadilhos e jogos de palavras com elementos e marcas do telejornal conferindo assim novos sentidos aos mesmos.

Nessa mesma linha, o vídeo JN – 11 de setembro foi escolhido pelo caráter histórico dessa edição – que levou o Jornal Nacional a ser indicado a premiações internacionais ao fazer uma cobertura especial dos atentados às torres gêmeas em Nova York em 2011 – e ainda por ser uma das várias atualizações na íntegra que existem nesse *site*, isto é, por não possuir marcas de novas edições a não ser a de delimitação do fluxo televisual. Diante do *corpus* selecionado, esse é o único vídeo na internet que atualiza, na íntegra, imagens do JN, o que nos permitiu ver, assim, as molduras desse meio sobrepostas às molduras da TV.

Nessa via, resta-nos falar ainda dos motivos que nos levaram a escolher o vídeo Fátima Bernardes em *chat* do JN como um dos platôs da nossa cartografia. A atualização, em questão, destaca-se no plano de imanência pela maneira que a atual apresentadora se comporta durante a participação nesse *chat*, bem mais a vontade, respondendo dúvidas comuns dos telespectadores sobre sua vida pessoal e profissional, revelando assim aspectos da sua personalidade e da cultura do povo brasileiro. Por ter essa peculiaridade informal na expressão, por apresentar um formato diferenciado, próprio desse meio, mas inusitado nesse *site*, bem como pela forte referência à técnica, à linguagem e à cultura foi que selecionamos essa atualização.



Figura 87



Figura 88



Figura 89

Fragmentos dos vídeos: Casal Nacional, JN- 11 de setembro e *chat* com Fátima Bernardes.

Depois de muito navegar na internet e conseguir selecionar o *corpus*, era hora de imergir no cinema para identificar nele as virtualidades e atualizações do Jornal Nacional presentes neste audiovisual.

6.1.3 · Imergindo no cinema ·

No cinema, as atualizações do Jornal Nacional são mais limitadas, apesar do trajeto feito ter sido extenso. Imergir nesse meio significou assistir a vários filmes brasileiros, principalmente em outras mídias. Muitos dos quais se reterritorializam na TV em sessões nas várias emissoras como Festival Nacional e Sessão Brasil, levando-nos a ter contato com filmes que não conhecíamos e a perceber como a produção do cinema nacional vem crescendo num ritmo acelerado nos últimos anos. Outro procedimento que nos ajudou a identificar as atualizações foi alugar DVDs desses filmes e após definir o *corpus*, comprar os DVDs dos filmes selecionados, para analisar as atualizações.

Gostaríamos de evidenciar que não encontramos as mesmas dificuldades de aplicação da cartografia no cinema, pois apesar de feitos para serem vistos sem interrupção à medida que são comercializados em fitas e DVDs, os filmes nos permitem uma maior mobilidade para assisti-los. O aparelho nos permite pausar, avançar e retroceder a qualquer momento, além de ver repetidas vezes, procedimento que ajudou a examinar as atualizações encontradas nesse meio.

Dos vídeos assistidos, conseguimos identificar atualizações do Jornal Nacional, principalmente em filmes de época e de acontecimentos que marcaram a história do país, como rebeliões, chacinas, incêndios, ditadura e outros fatos noticiados pelo telejornal. Ressaltamos aqui que muitos deles foram encontrados a partir de sugestões de profissionais da área de comunicação em congressos e de apaixonados por cinema e, posteriormente, assistidos com olhos atentos, buscando encontrar em algum momento uma atualização do JN, ou seja, oportunidades para pousar a atenção.

Para estudar essas atualizações no cinema, escolhemos três filmes, dos quais serão consideradas apenas as sequências em que a atualização do JN ocorre: *Cidade de Deus* (2002), *Carandiru* (2002) e *2 Filhos de Francisco* (2005). *Cidade de Deus* foi o primeiro que juntamos aos vídeos selecionados, pois nele, encontramos o maior número de atualizações do Jornal Nacional em um único filme.

Nas duas atualizações presentes nele, percebemos que elas citam na íntegra imagens do JN como parte da narrativa ao mesmo tempo em que também as modificam, utilizando atores para representar um entrevistado do telejornal e ao final reproduzem a versão que foi ao ar no próprio noticiário na década de 1970. Esse vídeo nos permitirá

compreender como as imagens do telejornal são apropriadas e que novos sentidos podem ser dados a ela.

Por sua vez, *2 filhos de Francisco* traz uma atualização peculiar que faz parte do nosso imaginário: a famosa resposta ao “Boa noite” dado pelos apresentadores. Nesse audiovisual, o pai dos cantores sertanejos Zezé de Camargo e Luciano responde a saudação de Cid Moreira, após este encerrar o telejornal. Essa ação é acompanhada com olhares atentos e perplexos da esposa e dos filhos reunidos na sala diante da TV.

Por fim, em *Carandiru*, imagens do Jornal Nacional também são usadas para compor a narrativa ao tratar sobre a última rebelião ocorrida no presídio antes da sua demolição. Essa atualização foi escolhida por vários motivos, entre eles, fazer uso de imagens do JN como fonte da história e importante meio de comunicação do país, além de revelar traços da cultura brasileira e presidiária e ser utilizado como instrumento para legitimar o discurso produzido por este audiovisual.

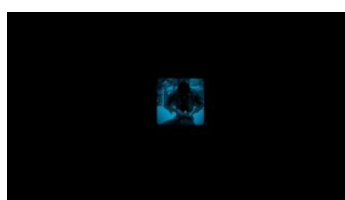


Figura 90



Figura 91



Figura 92

Fragmentos dos vídeos Cidade de Deus, 2 filhos de Francisco e Carandiru.

Destacamos que além dos vídeos que compõem o *corpus*, encontramos atualizações do Jornal Nacional em *Saneamento Básico* (2007) e *Verônica* (2009) e assistimos a muitos outros filmes nacionais, entre eles: *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006), *Antônia* (2006), *Se eu fosse você* (2006), *Irma Vap, o retorno* (2006), *Caramuru, a invenção do Brasil* (2001), *Dona da história* (2004) e *Cinema, aspirinas e urubus* (2005). (Ver mais nas Referências).

Nesses filmes, por ventura encontramos atualizações de outros audiovisuais, como do Programa Repórter Esso no rádio de um caminhão, em 1942, em *Cinema, aspirinas e urubus*; do Programa do Jô em *Dona da história* e de um programa da GNT em *Irma Vap, o retorno*. Nesse último, aparece ainda um detalhe curioso: a participação do jornalista Pedro Bial sendo ele mesmo, entrevistando os atores do filme que eram também atores da peça de teatro que tem o mesmo nome. Aqui fica clara a autorreferência da emissora, já que se trata de uma produção da Globo Filmes.

Após, literalmente, separar e selecionar o *corpus* nos três meios, procuraremos, no próximo item, analisar mais a fundo esses platôs à luz da desconstrução.

6.2 • Outros olhares sobre as atualizações •

Logo, no início desse item, queremos deixar claro que pretendemos fazer uma experiência com o uso da desconstrução enquanto procedimento, já que essa não é usual nas pesquisas de Comunicação. Trata-se, portanto, de uma tentativa, um ensaio, um exercício sobre o conceito de desconstrução vindo de Derrida, no qual queremos observar como as atualizações selecionadas desconstroem o Jornal Nacional, isto é, como os sentidos e elementos do telejornal são reordenados neles e, com isso, que novos sentidos produzem.

Em outras palavras, acreditamos que as atualizações, em sua essência, já são desconstruções do Jornal Nacional, por isso fazer uma desconstrução das atualizações seria meio redundante. Interessa-nos aqui fazer o movimento inverso, o de virtualização, observando quais as virtualidades do JN presentes nessas atualizações e como elas se reorganizam construindo novos significados e sentidos.

Esse procedimento nos possibilitou ainda identificar quais são as marcas e ethicidades do Jornal Nacional mais comuns nas atualizações, além dos elementos centrais e minoritários e alguns dos novos sentidos produzidos por eles. Todas essas informações nos serão úteis, posteriormente, ao analisarmos essas atualizações quanto à forma e ao modo e, assim, traçarmos o mapa do nosso percurso.

Para vislumbrar essas desconstruções, inicialmente, procuramos perceber nas atualizações quais e como são utilizadas as marcas e virtualidades do Jornal Nacional. Para tanto, foi necessário saber o que era central, periférico, hegemônico e minoritário no JN. Com base na pesquisa exploratória, descrita no Capítulo 3, percebemos que o pensamento dominante gira em torno das formas da notícia e da apresentação da mesma.

A forma da notícia diz respeito ao formato, se é uma nota, matéria, ao vivo, entrevista, comentário, compreendendo ainda a sua duração e outras singularidades. Por sua vez, a forma de apresentação da notícia refere-se às técnicas utilizadas na apresentação do telejornal - enquadramentos, uso do *TP*, leitura de *scripts* -, ao estilo dos apresentadores e tom dos discursos - a saber, discretos, objetivos, imparciais e sérios -, assim como, a utilização de efeitos especiais para facilitar a compreensão dos assuntos tratados tanto na apresentação do telejornal - inserção de selos, *teaser* - como na edição das diversas formas da notícia, sejam efeitos visuais, sonoros ou de narrativa, os quais foram descritos no item 3.2.

A articulação dessas formas, proporcionadas pelo Padrão Globo de Qualidade, acabou por conferir sentidos de seriedade e credibilidade a esse telejornal, sob os quais queremos nos pautar para analisar como as atualizações desconstróem o Jornal Nacional. A seguir, escolhemos alguns dos vídeos que compõem o *corpus* para serem analisados mais a fundo.

6.2.1 · A construção e a desconstrução dos sentidos ·

6.2.1.1 · A sátira do Jornal Racional ·

Observando o vídeo **Jornal Racional (SBT)**, de imediato, percebemos que ele faz referência a algumas marcas e ethicidades do Jornal Nacional: logomarca JR, vinheta, trilha sonora, bancada prata, apresentadores, entre outras. Com isso, queremos frisar que esses elementos são entendidos como importantes para que o público reconheça a paródia do telejornal. Identificá-los não é tarefa difícil. Talvez, o maior desafio seja justamente perceber como esses elementos aparecem e que novos sentidos podem produzir.

A linha de fuga que se manifesta está no início do quadro com bailarinas dançando sob uma bancada prata que tem quase toda a extensão do palco do Programa do Ratinho. Enquanto, as bailarinas dançam, os apresentadores permanecem na bancada aguardando que elas saiam de cena para começar a apresentação do Jornal Racional. Vale destacar que dançarinas no cenário predominam em programas de auditório, o que acentua certa característica ao referido programa. Raríssimas vezes, as bailarinas entram sem dançar e numa forma de protesto, carregam cartazes – como, por exemplo, o da Figura 94 que diz “5 crianças já foram sequestradas em SP este ano” - enquanto a trilha sonora continua sendo tocada. Esse ato hibridiza um jogo de cena de programa de auditório com telejornal, já que um dos focos está na veiculação das notícias.



Figura 93



Figura 94

Dança das bailarinas sob a bancada e cartaz com notícias carregado por elas.

A hibridização se dá ainda pelo fato da dança com giros, rebolados e passos rápidos ser auxiliada por uma orquestra que toca a trilha sonora do Jornal Nacional,

repetidas vezes, para fazer referência ao telejornal global e, mais do que isso, produzir o sentido de que o Jornal Rational havia superado a audiência do seu concorrente direto, cujo complemento desse sentido vem da afirmação do Ratinho referindo-se não só ao JN, mas a audiência da Rede Globo. Apesar de produzir um elemento importante, a orquestra pouco aparece nas imagens, assim como o público presente no auditório.

Em alguns momentos do vídeo, a vinheta do quadro entra intercalando os trechos das diferentes edições do programa e, ao final, as bailarinas encerram dançando próximo à plateia que fica em frente ao cenário aplaudindo, o que acaba por produzir sentidos de aprovação do que veem e ouvem. A plateia também interage dessa forma quando Ratinho se refere ao Jornal Nacional ao dizer apontando para a bancada “Eu quero ver o Jornal Nacional fazer isso! Quero ver o William Bonner e como é mesmo o nome da mulher dele? A Fátima fazer isso aqui no Jornal Nacional com essas mulheres bonitas. Quero ver vocês fazerem.” Após a provocação, o apresentador é ovacionado pelas pessoas do auditório, desse modo, legitimando o discurso produzido por este audiovisual.

Enquanto isso, ao fundo no painel digital e também no panorama da TV, é projetada a vinheta com a logomarca do quadro Jornal Rational, a qual se assemelha muito com a do JN. A logomarca JR, além da cor azul e do tipo de fonte, traz semelhanças, inclusive, na forma como é apresentada na vinheta. O diferencial é que, nesse vídeo, a logo ganha orelhas de rato e um rabo para fazer referência ao Programa do Ratinho e, ao mesmo tempo, se constitui numa tentativa de ironizar a estética *clean* e o padrão da logomarca do Jornal Nacional. É interessante perceber ainda que a logo JR foi mudando para se assemelhar a do JN.



Figura 95



Figura 96

Mudanças na logomarca do Jornal Rational projetada no painel digital ao fundo.

Esse é um dos vídeos mais extenso do *corpus* – cerca de 10 minutos – juntamente com o vídeo RECORD – A caminho da liderança (Record). Além da dança, existem momentos em que os apresentadores falam, ora expulsando as bailarinas, ora elogiando o desempenho delas - ao dizer que gostariam de ver outros telejornais

fazerem o mesmo, inclusive, o próprio Jornal Nacional. Sem dúvida, as bailarinas e toda a brincadeira que envolve seu desempenho têm papel relevante na inversão de pólo do que é relevante num telejornal. Elas acabam por se tornar parte significativa do foco de atenção e de formação de sentidos desse vídeo.

Se o sentido de sátira é enfatizado com a atuação das bailarinas descentralizando os sentidos de telejornal e de informação, essa representação também evoca a já consolidada função das bailarinas em programas de auditório: mulheres bonitas como objeto de desejo do espectador. Por outro lado, o nome do quadro Jornal Rational faz uma junção de rato (Programa do Ratinho) com nacional (Jornal Nacional), podendo ainda evocar sentidos de ser racional. De qualquer forma traz para o centro a ideia de telejornal e, sobretudo, do jornal global.

Se no Jornal Nacional, as notícias e a apresentação das notícias são os elementos centrais da sua construção, no quadro Jornal Rational, os apresentadores, a trilha sonora do telejornal e a dança ganham mais destaque, invertendo-se assim as lógicas que regem não só o Jornal Nacional, mas o telejornalismo, o que acaba por se caracterizar como uma linha de fuga e produzir o novo. Por sua vez, a postura dos apresentadores sentados na bancada é uma das linhas convergentes com o JN.

Para além dos dois apresentadores comuns nos noticiários, esse quadro traz cinco: um casal de atores devidamente caracterizados a cada edição, mas que não chegam a se assemelhar com os jornalistas do telejornal global, o próprio Ratinho como sempre ao centro da bancada e dois ratos de bonecos de pano que ficam, em geral, nas duas extremidades.



Figura 97



Figura 98

Os vários apresentadores na bancada, inclusive, alguns estereotipados e ratos em bonecos de pano.

Com tantos apresentadores, ousamos refletir sobre os sentidos do vídeo em questão. Esse formato justifica e ao mesmo tempo ironiza o tamanho da bancada do telejornal, invertendo elementos centrais do telejornalismo, trazendo bonecos na apresentação das notícias e bailarinas dançando sobre a bancada durante a abertura do Jornal Rational. Ao mesmo tempo traz um casal estereotipado que é marca de muitos

telejornais, que contudo não descentraliza a *persona* de Ratinho como principal apresentador.

6.2.1.2 · A paródia no Casal Nacional ·

O Jornal Nacional não escapou às brincadeiras de outros programas, inclusive da própria emissora. O vídeo **Casseta e Planeta- Casal Nacional (Versão I e II)** começa com a vinheta que traz a logomarca CN fazendo referência ao JN e, ainda, a trilha sonora - uma mistura de Plantão de Notícias da Globo com a trilha do Jornal Nacional. Após a vinheta, os apresentadores fazem a saudação tradicional e chamam a participação de comentaristas.



Figura 99

Vinheta do quadro utilizando além da logomarca CN, o nome por extenso.

Ambos os vídeos têm pouco mais de 1 minuto de duração e nesse período também desconstruem a seriedade e a formalidade do casal de apresentadores, fazendo uma paródia mais dos jornalistas do que do telejornal, a começar pelos trocadilhos no nome do quadro Casal Nacional e no nome dos apresentadores William Bond e Ótima Bernardes.

Quanto ao nome dos apresentadores, William Bond faz a hibridização de William Bonner e do super herói de grandes habilidades dos filmes 007 – James Bond. Aqui fica evidente a associação do apresentador televisivo a um herói cinematográfico, criando sentidos de poder, mesmo que seja pela via da anedota. Numa perspectiva nem tão evidente Ótima Bernardes é um elogio claro ao trabalho da apresentadora, conhecida pelo seu carisma. Em ambos os casos destaca-se o fato de que os nomes dos personagens têm analogias sonoras com os nomes originais dos apresentadores.

O perfil físico dos personagens que encarnam o casal de apresentadores William Bond e Ótima Bernardes são representações estereotipadas de William Bonner e Fátima Bernardes. Entre as linhas convergentes estão as roupas dos apresentadores – que nos parecem ser padronizadas, isto é, semelhantes às usadas pelos jornalistas – e a sua

estética *clean*. Os apresentadores⁵⁵ – mesmo sem ser uma regra nos telejornais – acabaram recebendo papel central no JN e voltam a assumir esse papel no programa humorístico.

Por outro lado, um dos elementos que vem do periférico do telejornal e se torna central nesse vídeo se refere à representação dos cabelos dos personagens. Nas versões do vídeo humorístico, a apresentadora é retratada totalmente descabelada, ou melhor, literalmente de cabelo em pé. O cabelo da Ótima Bernardes nos faz lembrar a polêmica da escova definitiva de Fátima – que por não poder lavá-lo durante uma semana, chamou a atenção dos telespectadores e virou notícia.

Já o cabelo de William Bonner merece destaque pela substituição da mancha de cabelos brancos bem à frente, que lhe é característica, por luzes, isto é, mechas loiras, para esconder os cabelos brancos na versão do personagem do programa de humor. Noutra linha de fuga, o nome Bond e as luzes no cabelo fazem referência à palavra *blond*, que em inglês significa loiro.

Além do cabelo, outro elemento periférico, cujos recursos expressivos usados revertem os sentidos originais, são os gestos exagerados na apresentação das notícias. Se no Jornal Nacional, os movimentos dos apresentadores são discretos e suaves, na paródia, os personagens perdem a classe. Por vezes, ambos são pegos de surpresa roendo as unhas, mexendo excessivamente com a caneta, apontando para o telespectador, hábitos que não são usuais no noticiário.

Mas além dos apresentadores, os comentaristas também são alvo de pilheria. Na versão I, o destaque é um pai de santo falando diretamente de Nova York sobre a crise econômica mundial. Na versão II, a garota dos signos fala qual a previsão para as pessoas de Libra, Gêmeos e Leão diante da crise. Uma brincadeira com os comentaristas de economia e outra direcionada ao quadro de previsão do tempo. Essas paródias vão ao encontro de duas *personas* relevantes na maioria dos telejornais: o comentarista e a garota do tempo.

Ambos, portanto, desconstroem a seriedade atribuída aos esclarecimentos econômicos e às conjecturas sobre o tempo que já são comuns no JN e em outros telejornais. Tais quadros, entretanto, não são protagonizados pelos apresentadores oficiais do telejornal por serem de caráter mais opinativo e interpretativo, o que se

⁵⁵ Não é a primeira vez que um casal de apresentadores é parodiado. Na década de 80, a TV Pirata parodiava os apresentadores do Jornal da Globo, Eliakim Araújo e Leila Cordeiro, que também são casados, no quadro Casal Telejornal. Ver o *link*: <http://www.youtube.com/watch?v=THi6104vxIw>

afastaria da principal função de Bonner e Fátima. Economia e clima assumem sentidos de magia e previsão astrológica. Queremos enfatizar aqui os sentidos produzidos por esse trocadilho entre tempo e signo e o fato de ambos serem bastante imprevisíveis. O mesmo sentido pode ser considerado também para os comentários de economia.

Outro detalhe que podemos apontar do vídeo é a logomarca CN em tons azul (predominante), vermelho e cinza presente tanto no cenário quanto na vinheta e na barra de créditos com informações sobre os comentaristas. Nesses créditos, chamamos a atenção para a irreverência dos nomes e para o detalhamento das funções desenvolvidas.



Figura 100



Figura 101

Barras de créditos e ilustrações ao fundo da participação dos comentaristas.

O recurso das animações e das ilustrações também está presente na participação dos comentaristas. Na versão I, com imagens de uma avenida em Nova York ao fundo e na versão II, com as imagens de todos os signos do zodíaco em forma de círculo com o símbolo do programa dentro – e à medida que a Garota dos Signos fala as previsões, o logo é substituído pelas imagens de uma balança quando a previsão é para Libra, bem como de dois bebês ao se referir ao signo de Gêmeos e de um leão para signo com mesmo nome.

Podemos citar ainda como elemento de conexão e analogia na atualização, o cenário muito semelhante ao do JN. As imagens nos permitem perceber, inclusive, que as posições dos apresentadores Fátima e William também foram copiadas no quadro do Casseta e Planeta. Nestes vídeos, eles repetem Bonner sempre à esquerda e Fátima à direita, como mostram as figuras a seguir.



Figura 102



Figura 103

Semelhanças entre o Jornal Nacional e Casal Nacional

Numa análise mais aprofundada, observamos que esse audiovisual, por um lado legitima muitas das marcas do Jornal Nacional como o cenário, a logomarca, a trilha sonora os apresentadores. Por outro lado, desterritorializa marcas periféricas como o penteado e os gestos dos apresentadores e quadros específicos como comentário e previsão do tempo. Nesse caso, a paródia entra como elemento conector entre o que é próprio do JN e o que entra como traço de humor. Também desconstrói o que é central no Jornal Nacional que é a seriedade das informações à medida que os humoristas fazem brincadeiras, ironias e jogos de palavras, inclusive com o “Boa noite”.

A saudação – que é um elemento periférico no telejornal torna-se central no programa de humor – ironizada nas duas versões, tanto na abertura feita pelos apresentadores que fazem trocadilhos com o nome da apresentadora Ótima para dizer que a noite está péssima, como pelos comentaristas ao se referir às previsões econômicas e astrológicas.

6.2.1.3 · A irreverência das *personas* televisivas·

Enquanto, os vídeos anteriores renderam extensas análises, em outros apenas pontuamos algumas questões relevantes. É o caso do vídeo **Programa do Faustão – Fátima Bernardes Melhores do Ano 2007** no qual Fausto Silva anuncia os concorrentes ao prêmio de melhor jornalista do ano: Caco Barcelos (Profissão Repórter), Fátima Bernardes (Jornal Nacional) e Tadeu Schmitt (Fantástico). Além dos nomes dos programas são acrescentadas algumas informações sobre a carreira dos concorrentes, enquanto no telão ao fundo aparecem suas imagens.

Em seguida, o apresentador anuncia a vencedora pelo quarto ano consecutivo e entrevista a apresentadora do JN, Fátima Bernardes, por ter sido indicada pelos colegas de trabalho e escolhida pelo público como o grande destaque do ano no jornalismo brasileiro. Na entrevista, ela fala sobre seus 24 anos de carreira e, em especial, sobre como alia a vida pessoal – de esposa e mãe de trigêmeos, amplamente citados – e profissional que ganhou o ápice e se consolidou na bancada do JN.

Essas imagens foram ao ar em dezembro do mesmo ano, mas, para quem não as assistiu na TV, é possível encontrar trechos do programa na internet, disponibilizados por internautas no *site* YouTube. Neste caso, não se trata do mesmo vídeo, mas de uma atualização desse, já que ele já foi ao ar em outro canal, horário e meio de comunicação. Além disso, ao vê-lo na internet percebemos claramente que a TV foi filmada durante a exibição do programa e, portanto, as imagens não foram gravadas por videocassete ou

DVD, como se poderia pensar. Aqui, as molduras da internet estão claramente sobrepostas sobre as molduras expostas da TV, o que raramente se percebe por causa da opacidade do meio televisivo. Essa atualização é relevante ainda, pois nos permite perceber a interação do telespectador – autor do vídeo – com o programa em exibição, seja aumentando o volume, tossindo ou fazendo algum comentário.



Figura 104

Figura 105

As molduras da internet revelam ainda as molduras da TV.

Esse vídeo, porém, tirado de sua moldura da internet e considerado no discurso enunciado no programa traz claras marcas de legitimação de características da apresentadora, como bem-sucedida pessoal e profissionalmente, boa colega de trabalho, humana e carismática com o público, motivos pelos quais recebeu a premiação, ao mesmo tempo em que legitima o próprio telejornal. A dimensão discursiva se torna aqui relevante por trazer as marcas do JN quase que exclusivamente pela sua apresentadora e os sentidos de jornalista e de jornalismo se ampliam para além do âmbito profissional e atingem o âmbito familiar. Pela dimensão cultural que traça uma linha do profissional ao familiar e ao papel do feminino na sociedade se percebe Fátima Bernardes como modelo.

O audiovisual **Jô Soares entrevista Lilian Witte Fibe (Globo)** tem a mesma lógica. Este vídeo inicia com a conversa entre o apresentador do programa e a jornalista Lilian Witte Fibe sobre o Plano Collor e o confisco das poupanças, feito pelo ex-presidente. Tal discurso remete, sem dúvidas, à carreira da jornalista que se destacou pelos comentários e interpretações de economia. Assim, dá a Lilian, de certa forma, o reconhecimento pela sua área de saber.

Na sequência, ao entrevistá-la, Jô recorda momentos da carreira da jornalista como o dia em que ela e Bonner falaram ao mesmo tempo “Daqui a pouco” – o que garantiu alguns sorrisos dos apresentadores e transformou esse acontecimento em um dos erros cometidos e mais comentados do telejornal, inclusive no YouTube e Orkut. Enquanto isso, as imagens desse acontecimento são exibidas no telão ao fundo e, logo depois, preenchem toda a tela da TV. Se de início Lilian é lembrada pelas suas

qualidades, em seguida aparece o que poderíamos chamar de uma gafe jornalística, desterritorializando em certa medida o seu perfil de apresentadora televisiva.



Durante a entrevista, são reprisadas no telão gafes da jornalista.

O vídeo encerra com outro momento histórico na carreira da jornalista – a crise de riso ao apresentar uma notícia no *site* Terra – sendo, posteriormente, comentado e exibido. Assim, os sentidos construídos por essa enunciação foram costurados em meio a conversas e risadas dos personagens, bem como auxiliadas por recursos técnicos ou de “memória” com o objetivo de ressaltar momentos e comportamentos bem diferentes dos que estamos acostumados a ver na apresentação de um telejornal.

Com o vídeo das gargalhadas de Lilian circulando pelo YouTube, ela parece ser mais conhecida por essa atuação do que pela sua atuação como apresentadora do Jornal Nacional ao lado de Willian Bonner. A seriedade é uma das características mais importante de um apresentador de telejornal, dificilmente eles sorriem e se o fazem é de forma bastante contida. Contudo, o que Jô apresenta sobre Lilian é o total descontrole na enunciação de uma notícia. A total desterritorialização do perfil jornalístico. O que se pode perceber é a desconstrução do JN através de sua apresentadora pelo riso e pelo erro. Algo que não pode acontecer num telejornal, mesmo ele sendo ao vivo.

Por uma linha de fuga, outros vídeos que se conectam as entrevistas de Fátima Bernardes ao Faustão e de Liliam Witte Fibe a Jô Soares, são *Invente, tente* (1991) – William Bonner e JN – William imita Clodovil. Ambos têm características semelhantes, pois acabam por ressaltar as *personas* televisivas. Além disso, esses vídeos trazem o JN de modo descontraído e irreverente, mas fala dos apresentadores para além de suas características profissionais, incorporando elementos de personalidade bem particulares.

Invente, tente (1991) – William Bonner é uma *promo* da emissora, uma espécie de vídeo promocional que passa nos intervalos da programação de final de ano. Nesse audiovisual, Bonner aparece contando uma versão totalmente diferente da história que conhecemos do Papai Noel, segundo o qual esse teria nascido no Brasil e estaria de “saco cheio do pólo norte”. Entre as informações transmitidas estão as críticas

que ele teria feito à imprensa por só ser lembrado no natal e que “avião nenhum respeita mais o trenó dele”.

Além da fala do apresentador, chama-nos atenção a forma de contar a notícia, com oscilações de “caras e bocas” e alteração no seu tom de voz que só volta ao normal no final do vídeo para enfatizar o conselho que Papai Noel gostaria de dar: “Invente, tente, faça um 1992 diferente”. Desta forma, essa expressão remete ainda que esse é o conselho que a emissora gostaria de passar ao público. Nesse audiovisual, como podemos perceber, a principal referência ao Jornal Nacional é o apresentador William Bonner, que passa a ser um contador de estórias (de ficção), apesar de manter o figurino e o enquadramento que aparece no telejornal. Algo semelhante ao que acontece em **JN – William imita Clodovil**, onde ele também aparece fazendo brincadeiras, como mostram as figuras a seguir.



Figura 109



Figura 110

Essas atualizações ajudam a desconstruir a imagem de sério do apresentador.

Mais uma vez, Bonner aparece fazendo caras e “bicos” para sermos mais precisos ao conversar com o apresentador Cid Moreira pedindo para ele olhar para a “lente da verdade” e confessar algum dos seus segredos de galã. O vídeo, de pouco mais de 20seg de duração, encerra com Bonner fazendo um bico para Cid e a imagem congelada ganhando a frase “Kibe Loco apresenta William Bonner em Clô para os íntimos”.

Essa legenda, além de evidenciar o *site* produtor da atualização (Kibe Loco) e nomeá-la (William Bonner em Clô para os íntimos), subtende que sabemos que Clô é a forma carinhosa de se referir ao famoso estilista Clodovil Hernades, que tinha um programa em que pedia a seus convidados que olhassem para a lente da verdade. Em Bonner como Clô há uma drástica desterritorialização dos sentidos de apresentador e jornalista, tomando uma linha de fuga para a comédia.

Percebemos ainda que esses dois vídeos são mais ou menos da mesma época e que, neste último caso, em nenhum momento, os sentidos construídos por ele se aproximam com os do telejornal. Aqui, após ver tantos vídeos em que o apresentador

mostra seu lado bem humorado, percebemos que ele mesmo corrobora na intenção de desconstruir sua imagem de sério e formal, construída pelo JN. Os vídeos atualizam um Bonner mais irônico e satírico. Temos que considerar, porém, que esse último vídeo não deveria ir ao ar, era uma brincadeira feita antes do JN iniciar e teoricamente as câmeras não deveriam estar ligadas.

Essa irreverência ou naturalidade dos apresentadores pode ser vista ainda nos vídeos **Fátima Bernardes em chat do JN** e **Vinheta final de ano Fátima e William (Globo)**. No primeiro vídeo, ao ser entrevistada para o G1, a jornalista responde as perguntas com sua opinião e faz gestos como ajeitar o cabelo, mexer no nariz, sorrir, piscar, pigarrear e gesticula excessivamente com as mãos, o que não acontece no Jornal Nacional. Essa atualização traz marcas da apresentadora que não se manifestam no programa que ela e o marido comandam, é uma perspectiva desconhecida apesar de não desterritorializar totalmente os sentidos de jornalista e da emissora ao utilizar a logo com o símbolo da Rede Globo ao fundo.

O segundo vídeo, embora seja um *promo* da emissora, mostra os apresentadores, direto do cenário do telejornal, apontando para o lado, acenando e mandando beijos, de um modo que não estamos acostumados a vê-los enquanto o programa é exibido. Esse audiovisual não é uma recriação de espectadores ou internautas, tampouco faz parte de um momento inesperado de gravação, intencionalmente ele tenta desconstruir justamente essa ideia de formalidade, aproveitando a proximidade do natal para mostrar os apresentadores interagindo com o público dentro de um imaginário social de receber um “tchauzinho” deles e que, portanto, pode sentir-se mais próximo do que com o tradicional “boa noite”.



Figura 111



Figura 112

Imagens de atualizações onde os apresentadores interagem com o público.

Além das imagens dos apresentadores, esse vídeo traz recursos gráficos, nos quais bolas – que lembram a logo da emissora – aparecem com pessoas cantando a trilha sonora da vinheta de final de ano:

Hoje é um novo dia, um novo tempo que começou. Esse novo dia traz alegrias, serão de todos é só querer. Esses nossos sonhos serão verdade. O futuro já começou. Hoje, a festa é sua. Hoje, a festa é nossa. É de quem quiser, quem vier. Em 2009, fique mais perto de quem você gosta.

Após vários movimentos, essas bolas formam uma grande árvore de natal, nos remetendo aos sentidos desse período e à ideia de que dentre as pessoas das quais gostamos estão os artistas da emissora, nesse caso mais especificamente, os apresentadores William Bonner e Fátima Bernardes. Os efeitos gráficos também auxiliam na desterritorialização dos sentidos específicos do JN configurando linhas de intensidade para publicidade da própria Globo.



Figura 113



Figura 114



Figura 115



Figura 116

As bolas formam uma árvore de natal e confirmam ao final a semelhança com a logomarca da Globo.

Dessa forma, os sentidos produzidos por esses audiovisuais e outros com o mesmo estilo revelam esse lado menos formal dos apresentadores, e por consequência do meio e do telejornal.

6.2.1.4 · Revelando os bastidores ·

Essa irreverência é percebida ainda, mas de modo diferenciado, em vídeos que revelam os bastidores da produção do telejornal, uma vez que esses audiovisuais são planejados com o objetivo de revelar ao público detalhes da sua produção que a TV constantemente opaciza. É o caso do vídeo **Bastidores do JN no Vídeo Show**, no qual por ocasião do seu aniversário de 40 anos, é feita uma reportagem especial sobre o dia-a-dia no Jornal Nacional. A homenagem contou com a participação da atriz Nívea Stelmann fazendo as entrevistas e mostrando o que está por trás das câmeras.

O vídeo começa com ela situando o telespectador do Vídeo Show de onde ela está: “Bairro Jardim Botânico, Rio de Janeiro, sede do Jornalismo da Rede Globo. Hoje, nós vamos conhecer um pouco mais sobre o Jornal Nacional”. Essa afirmação deixa claro o motivo da matéria, que não é o jornalismo da emissora como um todo, mas um

telejornal específico. Além disso, a dimensão técnica parece ser a que terá o foco principal, afinal se vai conhecer mais do JN.

No decorrer do vídeo, aparecem cenas da reunião de pauta, entrevistas com produtores, editores, repórteres e apresentadores, assim como a movimentação dos mesmos na produção do telejornal. Tudo isso num âmbito de pré-produção que é desconhecido pela maioria do público, que só vê o resultado final. As cenas mostram ainda Fátima sendo maquiada – detalhe para o cabelo ainda por fazer que nos remete de novo a polêmica da escova progressiva, enfim, mostra como não costumamos vê-la.

Depois, a apresentadora do JN é mostrada gravando o Globo Notícia, sentada na bancada para testes de iluminação e de lá continua trabalhando no computador disponível na bancada, ainda em momentos anteriores ao telejornal. Entre os temas abordados na entrevista com ela estão as curiosidades mais comuns dos espectadores como a ansiedade antes de apresentar o programa, como se escolhem as notícias, como elas são produzidas, entre outros aspectos que remetem mais à dimensão técnica profissional.



Figura 117



Figura 118



Figura 119



Figura 120

Detalhes dos bastidores e das entrevistas com os apresentadores do telejornal.

Queremos pontuar, ainda, que numa das conversas com Bonner, ele imita Cid Moreira, que mesmo não estando mais no telejornal, tem sua imagem fortemente atrelada ao programa. Essa entrevista acaba revelando traços da personalidade do editor-chefe e apresentador do telejornal, que embora apareça sempre tão sério e formal na bancada; nesse vídeo, assim como em outras atualizações citadas anteriormente, deixa ver o seu bom humor e um aspecto de comicidade que acabam por desconstruir os sentidos de seriedade que lhe são atribuídos. Além da referência às *personas*, outra marca que ganha destaque no vídeo é o famoso “Boa noite”, pois para encerrar a matéria, Nívea Stelmann pede aos apresentadores que, assim como acabaram de dar um “Boa noite” a todos os telespectadores do JN, saúdem também com um “Boa tarde” o público do Vídeo Show.

Por sua vez, o vídeo **Sexo Oposto (Globo)** também demonstra detalhes da sua

produção, revelando os bastidores e as técnicas utilizadas na gravação do quadro *Sexo Oposto do Fantástico* que, para retratar as diferenças entre homens e mulheres, lança mão de um casal de apresentadores. São atores num cenário de telejornal que acabam por repetir o formato já consagrado de um dos principais telejornais do país, se não o principal.

As referências são diretas e claras de que se tratam de ethicidades do telejornalismo presentes nesse audiovisual, mas, diante de tudo isso, por que não dizer também que são do *Jornal Nacional* numa espécie de jogo de auto ou correferência da própria emissora? Cremos que além dos sentidos que fazem surgir esse questionamento, esse procedimento nos permitiu ver ainda o que Machado (2005, p.130) descreve a seguir:

Cada plano de um filme, no seu estado “selvagem”, tal como a câmera no *lo dá*, é um material repleto de registros indesejáveis, “sujeiras” admitidas apenas como marcas de trabalho: as pontas veladas, as entradas da claquete e os comandos do diretor na pista sonora, os intervalos de espera dos atores, as repetições de cena, os erros, os imprevistos, os defeitos de câmera e assim por diante. Essas rebarbas e todo esse “lixo” imposto como vicissitudes da produção são depois cortados e eliminados pelo montador, em benefício apenas dos elementos que ele julgar convenientes e adequados para o sentido do filme.

No entanto, ao contrário do que ocorre na maioria da programação, onde essas marcas de trabalho são apagadas, esse vídeo evidencia todas as suas impurezas, por exemplo, ao mostrar equipamentos no cenário, cinegrafistas enquadrados ao fundo da imagem do apresentador, as conversas entre os atores e a comunicação com o diretor através do ponto eletrônico. É também uma desconstrução do programa à medida que mostra o que a exibição usual não permite mostrar. Os bastidores assumem direções de desterritorialização de sentidos, incorporando significados que não estão dados no *JN* ou no *Fantástico*.



Figura 121



Figura 122



Figura 123

Algumas das “sujeiras” e recursos que esse vídeo evidencia.

Outro detalhe que, a nosso ver, merece destaque é a quantidade de temas referentes à cultura abordados nesse audiovisual, como gravidez na adolescência, casamento, traição, separação, lei da gravidade, pescaria, acidentes aéreos, economia, entre os quais as diferenças entre homens e mulheres dão o fio condutor à narrativa. Dessa forma, fofocas entre mulheres, a representação da cara de pau masculina, do sexto sentido das mulheres são alguns dos sentidos construídos e desconstruídos nesse vídeo. Assim, nas dimensões discursiva e cultural destacam-se as questões relativas às disputas entre masculino e feminino, enquanto que na dimensão técnica ficam evidentes os elementos de composição e formatação do programa, a pré-produção. A atualização do JN é menos manifesta, mas ela se hibridiza com as atualizações de telejornalismo e revista televisiva.

6.2.1.5 · Referências nas outras emissoras ·

As referências diretas e indiretas ao Jornal Nacional acontecem também em outras emissoras. Os processos de sentidos construídos por **Pânico na TV – dança do siri (Rede TV)**, no qual foram reprisadas imagens do Jornal Nacional no telão, destacam-se por mostrá-lo de forma inusitada. O apresentador Emílio do Pânico na TV convida o público a ver o vídeo no qual o apresentador Alexandre Garcia chama a participação ao vivo do repórter Paulo Renato para falar sobre a movimentação do comércio nas vésperas do Dia dos Namorados.

Enquanto o repórter fala, três garotos aparecem atrás dele fazendo coreografias diferentes, imitando um canguru dando pulos para frente e um siri locomovendo-se para os lados. Nessa reprise, as imagens do telejornal sofrem uma nova edição, ganhando o áudio da Dança do Siri e uma mixagem das imagens dos jovens dançando. O destaque a que o apresentador Emílio queria chamar a atenção no vídeo era, evidentemente, a Dança do Siri ao fundo e não o teor noticioso do Jornal Nacional.

No vídeo que foi ao ar na outra emissora, assim como na atualização desse - que está disponível no YouTube -, no final do “ao vivo” do repórter, ainda permanece o sorriso da apresentadora Sandra Anhemberg⁵⁶ diante do inusitado da cena. Observamos ainda que na exibição dessas imagens na Rede TV, elas acabaram evidenciando as molduras das emissoras, entre elas as logomarcas e as *personas*.

⁵⁶Apesar de ser apresentadora do Jornal Hoje, nos fins de semana e excepcionalmente Sandra Anhemberg costuma substituir Fátima Bernardes na apresentação do JN. O que também ocorre com Carla Vilhena e, mais recentemente, com Renata Vasconcelos. O mesmo também acontece com William Bonner, sendo substituído por Márcio Gomes, Renato Machado, Heraldo Pereira, Alexandre Garcia, entre outros.



Figura 124



Figura 125

As logomarcas e as *personas* como molduras da Globo e da Rede TV.

Nesse caso, o vídeo operou com a repetição de um trecho de matéria jornalística do JN em outro canal. A Rede TV e a edição feita sobre o vídeo original acabaram por conferir os sentidos que essa emissora e o programa Pânico queriam produzir, isto é, o de que conseguiu romper o padrão da emissora global inserindo suas marcas no JN. Vale lembrar que esses sentidos são construídos ainda com base no conhecimento de que a Rede TV chegou a promover uma campanha para que o público realizasse a Dança do Siri durante “ao vivos” do Jornal Nacional. Uma espécie de invasão não autorizada de uma emissora na outra, revertendo os sentidos produzidos pelo vídeo original. O programa Pânico consegue, assim, desconstruir o JN e em seu lugar colocar o foco na Dança do Siri. Por outro lado, deve-se pensar que tal vídeo não produziria sentidos se não fosse uma atualização do JN.

Nessa mesma linha, o vídeo **RECORD: A caminho da liderança (Record)** procura desconstruir os sentidos de que a Rede Globo é a única emissora a possuir “qualidade”, referindo-se ao Padrão Globo de Qualidade como um ‘Q’ de queda. O vídeo, de pouco mais de 10min de duração, foi exibido originalmente na Rede Record e faz referência não só ao Jornal Nacional, mas à Rede Globo como um todo. As críticas à emissora por parte da Record ficam evidentes em expressões como “democratizamos a informação”, “acabamos com o monopólio daquela que é uma rede que parecia imbatível”, entre outras.

Assim, a Globo passa a ser pauta de matéria veiculada pela Rede Record, o que é inusitado no âmbito jornalístico. Contudo, a ênfase se dá a queda de audiência da Globo e ao aumento da Record. A dimensão discursiva usa como recursos as cartelas que mostram a ascensão e a queda de audiência e palavras como “desabou”, “uma linha que vai ladeira abaixo” ao referir-se à Globo e “crescimento de 278%”, “decolou”, “uma linha de subida, subida firme e consolidada”, “o jornalismo da Record caiu no gosto dos brasileiros” ao referir-se à Record.

As referências ao Jornal Nacional também aparecem através do formato casal de apresentadores presente em todos os telejornais da emissora, assim como na logomarca JR em tons azuis, na bancada prata, no cenário com redação ao fundo, entre outras marcas e ethicidades utilizadas. Ainda no que se refere ao JN, o conhecimento deste é sempre suscitado ao ouvir expressões como “telejornal da concorrente”, “principal telejornal da concorrência”, “telejornal rival”, “telejornal da noite da outra emissora”, ou ainda “o índice de audiência deles”.

De todas as referências, talvez a mais significativa seja: “os dois principais telejornais do país vão ao ar no mesmo horário, quer dizer, disputam a audiência minuto a minuto e o desempenho do Jornal da Record é a cada dia mais surpreendente”. Apesar de citado indiretamente – através de falas e cartelas – o discurso nos remete diretamente ao JN.



Figura 126



Figura 127



Figura 128

Referência ao Jornal Nacional, através do logotipo, cenário, apresentadores e cartelas.

Para explicar o caminho da liderança percorrido pela Rede Record entre os anos de 2004 e 2008, o vídeo fala também da expansão e modernização das emissoras afiliadas, assim como, da ampliação da cobertura internacional com duas sedes nos Estados Unidos (Washington e Nova York), em Londres, Tóquio e Tel Aviv, em Israel. Essas informações são carregadas pelos sentidos de que eles conseguiram consolidar cinco escritórios internacionais em quatro anos, enquanto a Rede Globo com mais de 40 anos possui apenas 10, como já descrevemos no Capítulo 3.

O vídeo exibido pela Rede Record usa a Globo como contraponto da elevação de seus índices de audiência, isto é, indica que ela está chegando ao mesmo nível da concorrente e que tem conseguido isso com rapidez. Tendo em vista que a enunciação de tal discurso é feita durante o Jornal da Record, não há como desvinculá-lo do telejornal concorrente, o JN. Uma das ênfases das melhorias da Record é acentuada pela qualificação do telejornalismo da emissora. Assim, se verbalmente o JN é citado como perdendo espaço, visualmente o JR reproduz muitas das marcas de cenário do JN. Uma mensagem que traz ambiguidades.

6.2.1.6 · Recriações na internet ·

Numa breve reflexão sobre o vídeo **Jornal Nacional do Chaves**, podemos dizer que ele inicia com a vinheta do Jornal Nacional de 1983 e, após um curto trecho, aparece o símbolo da Globo. Todas essas são citações diretas das marcas do JN e da emissora. Na sequência, a famosa chamada de cinco segundos, cujos números são narrados por um locutor que diz: “Atenção emissoras da Rede, cinco segundos para o próximo programa”. Dessa fala, percebemos uma edição, na qual foi retirada a palavra Globo, na tentativa de minimizar os sentidos produzidos pelo telejornal dessa emissora na relação com o Jornal Nacional do Chaves. A palavra rede produz sentidos ainda de internet, rede de computadores, já que foi nesse meio que o vídeo foi postado.

Essa primeira parte deixa ver ainda a moldura da TV ECA – da Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo – que nos remete ao fato de que pode se tratar de uma produção dos alunos desta universidade. Em seguida, entra uma montagem feita com os personagens do programa Chaves, onde as cabeças de Kiko, Seu Madruga, Dona Florinda, Professor Girafaltes, Bruxa do 71, Chiquinha, Nhonho e Chaves aparecem flutuando semelhante ao logo do JN na vinheta. As cabeças giram em direção ao telespectador até finalizar com a logo JC ao lado do rosto do Chaves. Aqui, sem dúvida, a bricolagem é utilizada para compor à paródia e, obviamente, desterritorializa o perfil do telejornal ao inserir personagens de um programa infantil.



Figura 129



Figura 130

Sentido dos JNs flutuando foi incorporado ao vídeo e substituído pelas cabeças dos personagens.

Praticamente semelhante ao vídeo anterior com relação às marcas presentes na atualização, **JN-apresentadores** traz a vinheta, a logomarca, o cenário, os apresentadores, entre outras marcas. Nele, são utilizadas imagens congeladas da apresentação do telejornal em fases diversas da sua história. Logo, após a vinheta, aparecem as fotos de Cid Moreira e Hilton Gomes, acompanhados pela legenda com seus nomes e o ano correspondente (1969). O detalhe fica por conta das letras JN antes da data.



Imagens dos apresentadores com legendas com nomes e anos correspondentes.

Na sequência, aparece outra foto. Dessa vez, de Sérgio Chapellin e Cid Moreira, tendo abaixo dos seus nomes a legenda “JN-1989”. As duas fotos seguintes são de 2001 e mostram Bonner e Fátima na bancada, mas somente a primeira imagem recebe os créditos, pondo em dúvida a data da segunda. O vídeo encerra com a logomarca JN congelada ao fundo concomitantemente com o fim da vinheta. Vale ressaltar que o vídeo foi feito por internautas e disponibilizado na página inicial da comunidade do JN no Orkut e que o fato do áudio ser o da vinheta impediu que marcas como o “Boa noite” pudessem aparecer.

Esse vídeo legitima quatro apresentadores do Jornal Nacional que acabam por se constituir como marcas do telejornal, reterritorializando-os no tempo presente (2010). Ao mesmo tempo, a logomarca e a vinheta assumem, mais uma vez, papel importante nessa atualização, assim como em outras que já comentamos. Os apresentadores, a logomarca e a vinheta passam, então, a serem elementos centrais na construção dos sentidos de atualização do JN e a notícia no formato informação perde sua essencialidade.

O audiovisual **JN – clipe (apelo sexual)** é uma produção feita pelo público que recriou o programa na internet. Não se trata de uma simples montagem de cenas do JN ou de representação feita por atores. O foco, aqui, se dá no desenho do cenário do Jornal Nacional que tem ao fundo a logo do telejornal e sentados numa bancada azul o casal de apresentadores muito semelhantes à Bonner e Fátima. O desenho, apesar de trazer marcas técnicas que afastam do original JN, operam por analogia entre cenário e personagens, permitindo a conexão com o programa.

O vídeo começa com a logomarca JN girando de cabeça pra baixo – o que nos faz lembrar o movimento da logo “JN” flutuando. No clipe, a referência ao telejornal é feita, através da logomarca, bem como pelo desenho do casal de apresentadores, da bancada, a enunciação do “Boa noite”, entre outros elementos que fazem parte da identidade do noticiário global. Marcas fortes do JN são usadas para trazer conotação

de apelo sexual. Mais uma vez, descentraliza-se a notícia e a informação, usando outras marcas para compor uma paródia, ou melhor, uma sátira do telejornal.

Novamente os apresentadores ganham papel importante, desta vez numa linha de fuga que leva a um discurso corporal e verbal que encaminha para o apelo sexual. Os bonecos não têm olhos e ambos se movimentam ao som da música, mexendo tanto as mãos e a boca como o corpo – Bonner rebolando na bancada. As estrofes são cantadas por Fátima e o refrão por Bonner que diz: “Enfia ni mim”, sendo interrompido sempre pela montagem de William Waack dizendo “ôô”!

Enquanto, a música da banda de rock Velhas Virgens vai tocando, os apresentadores vão interagindo com a letra e recompondo sentidos para o comportamento usual na bancada, trata-se de um rompimento com o comum e o esperado. Em determinados momentos no desenho, ao mexer com a boca, Fátima nos dá a ver seus dentes de vampiro. Detalhe que é tão rápido e por pouco não passa despercebido. Contudo, mulheres *vamps* encaminham para sentidos de ousadas, sexuais, amaldiçoadas. Bonner, por sua vez, aparece ora sentado olhando uma revista de mulher pelada, compondo também sentidos de sexualidade e de voyeurismo⁵⁷ pelo corpo feminino nu. A ambiguidade se dá enquanto ele rebola na bancada apontando a bunda, ora baixando a calça e mostrando a calcinha vermelha, evidenciada na Figura 135.



Figura 134



Figura 135



Figura 136

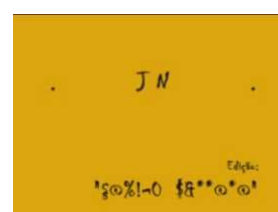


Figura 137

Sentidos produzidos pelo forte apelo sexual das imagens associadas à letra da música “Enfia ni mim”.

Dessa forma, o erotismo e sexualidade rompem a formalidade do casal na bancada com gestos de passar a língua ao redor dos lábios, por as mãos sobre os peitos da modelo no *pôster*, o manuseio incessante da prótese de um pênis, o uso da montagem com William Waack musculoso, da produção de sons de desejo como gemidos, entre outras coisas. Além disso, o uso do símbolo da Rede Globo sobre as nádegas do apresentador remete à ideia de censura e ao Padrão Globo de Qualidade. A emissora, no entanto, não utiliza o *plim plim* e sim tarjas ou barras pretas sobre as partes do corpo para evitar o nu exposto, considerado uma ofensa às tradicionais famílias brasileiras, em

⁵⁷ *Voyeur* – curiosidade pela vida do outro, em espiar e saber intimidades da vida dos outros.

especial, por causa do público infantil.

No entanto, alguns dos principais sentidos produzidos por essa atualização aparecem nos créditos finais, onde o autor revela que todas as funções foram desempenhadas pela mesma pessoa trazendo como responsável pela arte, edição e montagem uma sigla indecifrável, como mostra a Figura 137. As legendas revelam também os programas utilizados para fazer o vídeo: *Windows Movie Maker* e *Paint Brush*.

Um dos últimos itens dos créditos diz que traz “mensagens subliminares do Demônio, capeta, diabo, satanás e Belzebu” que por tratar de rock pesado, logo, nos remeteu ao pensamento de que esse tipo de música está associado ao satanismo. Mas, antes de completar esses sentidos, a legenda seguinte diz que a anterior é uma “pegadinha do malandro” e ainda brinca com o público ao dizer “Agradecimentos de você que assistiu, para mim: Não há de quê” e “Cabô”. Essa sequência mostra uma bricolagem que compõem um audiovisual sobre vários focos: o JN, a sexualidade, a “pegadinha”, o *non sense*.

Numa perspectiva paralela, essas atualizações vão ao encontro dos vídeos Jornal Mundial – crianças e Festival Boa noite – Fátima Bernardes. Postado no *site* YouTube, o audiovisual **Jornal Mundial – crianças** inicia com as legendas “Péricles produções e Proudly Presents apresentam”, identificando assim seus criadores, dando-lhes os créditos da produção, ao contrário do vídeo anterior. Em seguida vem a vinheta do “Jornal Mundial” na qual o nome do telejornal faz movimentos giratórios enquanto a trilha sonora do Jornal Nacional é tocada. Logo após, um garoto sentado atrás de uma mesa evidencia uma das fortes marcas do JN, o “Boa noite”, e indica a cidade e a data da gravação “São Paulo, 18 de setembro de 1994”.

A marca do casal de apresentadores se efetiva em outros momentos, em que ele é acompanhado na apresentação por uma garota mais ou menos da mesma idade. Entre as pautas estão: o tempo – onde ele e mais duas meninas aparecem interagindo com um ventilador, fazendo uma propaganda do “Ardent Fan, o ventilador que esquenta mais ainda”, um produto das Organizações Tabajara. Nesse momento, entra a vinheta do quadro do Casseta & Planeta referente a essa organização. Aqui se percebe a hibridização de *merchandising* com o telejornal e o programa de humor. Por serem ambos da Globo, JN e Casseta e Planeta configuram também a relevância da emissora, compondo ainda a mistura entre os dois gêneros e dos sentidos dos mesmos.



Figura 138

Figura 139

Figura 140

Referências ao casal de apresentadores, propaganda e entrevistas ao vivo.

Além das referências ao tempo e à publicidade evidenciadas, o vídeo debate assuntos voltados à localização geográfica – ao se referir à distância entre Boa Vista e São Paulo – e à economia, através da explicação da evolução da moeda brasileira. Vale destacar que esses são temas relevantes no telejornal, haja vista o âmbito nacional. Observamos ainda que o vídeo tem poucas preocupações técnicas, inclusive com o figurino da apresentadora e da repórter, mas não descuida do enquadramento típico que o telejornal dá aos apresentadores. O cenário de fundo também mostra a pouca preocupação com elementos e marcas do JN. Contudo, os discursos e as temáticas abordadas tem uma linha de intensidade que liga ao que é próprio do jornalismo.

Por sua vez, em **Festival Boa Noite – Fátima Bernardes**, após a vinheta do RJTV, sob a qual aparece a legenda “Festival Boa Noite”, segue uma compilação de inúmeras saudações feitas por esta apresentadora diante da bancada do telejornal. É um vídeo que reforça uma das marcas mais relevantes do JN encontrada no *corpus* de atualizações selecionado. E, ao final, compondo um tom de humor, Fátima Bernardes aparece dizendo “Assim não dá”, como se, até ela, depois de dar tantos “Boa Noite”, não aguentasse mais.

Os sentidos do vídeo são construídos a partir da articulação de uma mesma expressão verbal em diferentes formatos – e, embora se trate de um período anterior a ida de Fátima para o JN, uma vez que ela apresentou o RJTV 2ª. edição – nos conecta automaticamente a ele, provavelmente por ter sido editado somente muitos anos depois quando a imagem da apresentadora e o uso dessa saudação já fazem parte da memória dos telespectadores. O vídeo chama atenção ainda para a evolução do cabelo de Fátima Bernardes com a cartela que diz “Estresse e angústia com cabelos também!”, como mostra a Figura 142. Mais um tom de humor para um vídeo que parece ter por principal objetivo a legitimação dessa marca específica do JN, o “Boa noite”.



Figura 141



Figura 142



Figura 143

Vinheta, cartela e final da apresentação com gestos da apresentadora.

6.2.1.7 · Remediatizações ou sobreposições de molduras ·

Esse sentido do “Boa Noite”, enquanto marca, aparece ainda no filme **2 filhos de Francisco**. O vídeo começa com Zezé tocando acordeom no quarto e o pai dizendo “Mirosmar, já é oito horas, menino”, alertando-o do compromisso musical. Essa afirmação nos leva a perceber que o pai tomou como referência o horário de exibição do telejornal para se situar no tempo, haja vista que na sequência das imagens, a família aparece reunida ao redor da televisão na sala. Nesse momento, conseguimos ouvir a voz grave de Cid Moreira dizer “Passa a vigorar a nova alíquota de 65% para quem ganha muito. Boa noite”. A saudação de Cid, logo, é respondida pelo pai “Boa noite, seu Cid”. Na sequência, a esposa e os filhos olham estranhamente para ele como sem entender o que acabou de fazer.



Figura 144



Figura 145

Família reunida ao redor da TV e resposta do pai de Zezé ao “Boa noite” de Cid Moreira.

O filme deixa evidente a interação entre o espectador e o apresentador do telejornal, como se fosse possível um nível de intimidade entre eles. Ao mesmo tempo, o vídeo consegue legitimar o JN como um programa da família brasileira e esse momento como integrador dos seus membros, abordando questões culturais na fala de Cid Moreira e do pai de Zezé pedindo que o filho não se atrasasse, tendo como referência do tempo o horário de exibição do telejornal. Aqui, assim como em outros filmes, o JN é reterritorializado numa história de ficção, tendo como particularidade, a pretensão de contar a vida de dois personagens do mundo artístico.

Outro filme em que ocorrem atualizações e, conseqüentemente, desconstruções do Jornal Nacional é *Cidade de Deus*. Nele, encontramos dois momentos onde o JN se

reterritorializa. Inicialmente, com o som da voz de Sérgio Chapellin anunciando a notícia e só depois a TV aparece mostrando a entrevista feita com um dos traficantes da favela carioca. Na verdade, aqui, se trata de um ator interpretando o traficante Mané Galinha, mas esse sentido só foi compreendido ao final do filme com a segunda atualização, na qual as imagens na íntegra que foram ao ar no telejornal aparecem em meio aos créditos finais.

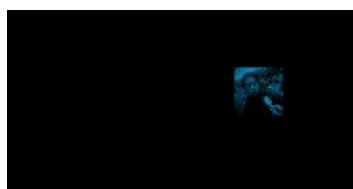


Figura 146

Em *Cidade de Deus*, o JN se reterritorializa duas vezes: no meio e ao final da narrativa.

Mais uma vez fica evidente que o JN ajuda a construir uma forte conexão entre o filme e o mundo “real”, o telejornal está legitimando e confirmando um acontecimento-notícia que, mesmo editado, traz credibilidade ao fato ficcional narrado. Relevante, nessa atualização, a montagem feita entre a voz de Chapellin com outra imagem ao fundo e na sequência a imagem do personagem dando seu depoimento como se ambas as cenas pertencessem ao programa televisivo. Aqui se compõe outro telejornal, híbrido entre imagens de arquivo e imagens produzidas pelo filme.

Por outro lado, *Carandiru* começa com um prédio em chamas e continua com a imagem da TV em que o Jornal Nacional está dando a notícia da rebelião no presídio. As imagens de arquivo da notícia que se atualizam na ficção é que nos ajudam a conferir sentidos às imagens iniciais, ou seja, de que o incêndio se dá na Casa de Detenção, um dos principais presídios de São Paulo, como narra o apresentador Sérgio Chapellin: “Mais uma explosão na sede superlotada Casa de Detenção. Esse é o maior presídio na América Latina com capacidade para 4000 presos. Só que hoje a Casa de Detenção está mais cheia do que nunca com 7500 presos”. Essa pequena sequência é suficiente para ativar na memória do espectador o fato ocorrido no presídio e apontar o que vai ser o foco de toda a narrativa.

Antes da locução de Chapellin, as cenas mostram os presos chegando numa cela para ver o telejornal e, inclusive, fazendo o sinal da cruz e beijando um pingente de crucifixo. São construídos sentidos de que as suas mortes podem estar sendo anunciadas já que como diz na matéria: “A tropa de choque é chamada e invade o presídio com mais de 300 homens armados com revólveres, metralhadoras e bombas de gás

lacrimogêneo”. A identificação dessa frase como matéria se dá pela mudança da voz do apresentador para a do repórter que fez a cobertura do acontecimento sobre a qual são inseridas várias imagens. Essa atualização dá um caráter de conexão entre o JN e os presidiários expostos ao acontecimento. É o telejornal que lhes informa sobre o que está acontecendo dentro e fora do presídio, assumindo uma autoridade e uma mediação para além da instituição carcerária.



Figura 147



Figura 148

Sentidos construídos pela notícia do JN, enquanto presos assistem e fazem o sinal da cruz.

Novamente o mesmo uso de imagens de arquivo do JN, isto é, de imagens da TV, são utilizadas para legitimar e dar credibilidade à história do filme. Nos três casos anteriores, podemos perceber que ao remidiatizar outro audiovisual, acaba-se também transportando suas molduras de um meio para o outro. Entre elas, as molduras do meio televisivo, do programa JN e as *personas*, na figura de seus apresentadores e repórteres.

O mesmo acontece no vídeo **JN – 11 de setembro**. No entanto, de todas as atualizações, essa é a única que não desconstrói sentidos hegemônicos do Jornal Nacional, por apenas reproduzir suas imagens na íntegra, o que acaba por legitimá-lo como fonte histórica de produção da notícia, além de nos revelar as molduras da internet, uma vez que se trata de uma atualização que depois foi remidiatizada.

Nesse caso, observamos o selo “Aberturas de novelas” no canto superior direito e a logo da Rede Globo no canto inferior, além da fragmentação do fluxo televisivo para reinseri-lo no fluxo de outro audiovisual, no caso a internet. Mas, talvez, nessa atualização mais forte que o próprio telejornal, se sobressaiam os sentidos desse acontecimento que espalhou imagens por todos os telejornais, plantões de notícias e emissoras do planeta. Ou seja, o fato se sobrepõe ao JN.



Figura 149



Figura 150



Figura 151

Imagens na íntegra do telejornal foram disponibilizadas na rede evidenciando as molduras dos meios.

Ao final de todas essas andanças e reflexões, percebemos que, ao analisar um vídeo, nós pontuamos apenas algumas das intensidades que se sobressaíram no plano de imanência desses platôs e, assim, fragmentamos a mensagem e, conseqüentemente, os sentidos que somente existem desse somatório. Além disso, constatamos que essas atualizações constroem os seus sentidos, muitas vezes desconstruindo os do Jornal Nacional e, em outras tantas vezes, os reforçando por meio do uso e das laminações sobrepostas, resultado da articulação das dimensões técnica, discursiva e cultural e dos elementos e das marcas do telejornal, que foram amplamente utilizados nessas atualizações, algumas mais do que outras, no entanto, todas estão representadas nesse conjunto.

A seguir nos propomos a traçar um rápido paralelo entre as várias atualizações por meio do uso de suas marcas, vendo quais as que mais se destacam e em quais atualizações.

6.2.2 · As principais marcas presentes nas atualizações ·

Na nossa pesquisa, a **vinheta** é utilizada como marca em quase todos os vídeos estudados, como no Jornal Rational – quando ela aparece para ilustrar que o programa superou a audiência do principal telejornal da concorrente, o próprio Jornal Nacional –, assim como em Jornal Mundial – crianças, Jornal Nacional do Chaves e JN – apresentadores. A **logomarca**, por sua vez, também aparece em vários vídeos e em vários momentos, quer seja na vinheta e no cenário, quer seja na barra de crédito dos repórteres e entrevistados e no crédito final. Como exemplos dessas atualizações em que é feita referência a logomarca, podemos citar: JN – clipe (apelo sexual) e Jornal Nacional do Chaves.

No entanto, existem ainda referências indiretas a logo, presentes nas **barras de crédito e nos créditos finais**, como acontece com os comentaristas do quadro “Casal Nacional” do Casseta & Planeta, em que ao lado da logo CN aparecem os nomes e o local de onde eles falam. Enfim, como podemos perceber, a logomarca é amplamente utilizada, não só dentro do próprio telejornal, mas fora dele. Embora, não faça parte do nosso *corpus*, uma das atualizações, nas quais as barras de crédito e os créditos finais ficam mais evidentes, foi analisada por Kilpp (2005, p.88) da seguinte maneira:

Na TV Globo, em geral o tempo dos programas termina (moldura final) com a rolagem dos créditos, um fragmento da vinheta do

programa e a logomarca da emissora. No caso do programa de estreia de Muvuca, um dos entrevistados de Regina Casé foi Cid Moreira, e Casé alardeava ser aquela “a primeira entrevista que Cid concedia”, fato que ocorria “casualmente” no dia de seu aniversário. Ao final da sequência em que está sendo festejado o aniversário, ele foi incitado a dizer o clássico “Boa noite”, com o qual o âncora do Jornal Nacional costumava encerrar o telejornal. Entrou, então, no panorama, uma edição acelerada dos créditos do JN, da vinheta do JN e a logomarca da Rede Globo, como se o programa estivesse acabando aí. Regina Casé interrompeu o que parecia ser o fluxo natural (já constituído em nosso imaginário pelo hábito) para avisar que “ainda não terminou” – ao que, de fato, seguiram-se ainda várias sequências pré-gravadas de futuros programas.

Nesse caso, além de repetir uma memória-hábito consolidada pelo telejornal ao longo dos anos, o uso dessa sequência tradicional do “Boa noite” dado pelo apresentador seguido pelos créditos finais parece ter a intenção de criar certa confusão, haja vista o horário e a ordenação da grade de programação da emissora.

Esse audiovisual permite ver, ainda, o “**Boa Noite**” enquanto uma das principais marcas desse telejornal. Uma evidência disso é a existência de vídeos com compilações dessa saudação dados por Fátima como é o caso de Festival Boa Noite – Fátima Bernardes, assim como na matéria para o Vídeo Show sobre os bastidores do Jornal Nacional. Além disso, no vídeo Casal Nacional, os personagens do Casseta e Planeta também ironizam o “Boa noite” e outro exemplo do uso dessa marca é o filme *2 Filhos de Francisco*, quando o pai de Zezé de Camargo e Luciano responde à saudação de Cid Moreira ao final do programa, representando uma espécie de imaginário popular.

Quanto ao uso de efeitos especiais, destacamos os **mapas, cartelas, ilustrações e selos** presentes nos vídeos JN – 11 de setembro, Record – A caminho da liderança (Record) e Sexo Oposto (Globo). Nesses casos, esses recursos além de ajudar a compor a narrativa, facilitaram a sua compreensão. Por sua vez, com relação aos **apresentadores**, destacamos os vídeos: Programa do Faustão – Fátima Bernardes Melhores do Ano 2007; Fátima Bernardes em *chat* do JN, Jô Soares entrevista Lillian Witte Fibe (Globo), Invente, tente (1991) – William Bonner e JN – William imita Clodovil, nos quais os apresentadores aparecem de forma irreverente e descontraída, diferente do que estamos acostumados a vê-los, apresentando linhas de fuga em relação à sua *persona*-apresentador.

O que se mostra interessante nessas repetições é o fato de que o que mais se revela como elemento de atualização do JN em outros vídeos são marcas que podemos considerar como básicas e evidentes no programa. Elas são responsáveis por legitimar

tais atualizações estabelecendo o vínculo técnico e discursivo com o telejornal. No próximo capítulo, vamos desenhar o mapa final deste trabalho, fazendo e realçando as conexões que existem entre os vários platôs.



“Imagina, o telespectador em casa, vendo o globo, com os gomos, flutuando?
E os “JNs” vindo em sua direção. Para mim, era como se fossem as notícias
vindo de todas as partes do mundo. Esse era o conceito visual”.

(Hans Donner)⁵⁸

7

• TRAÇANDO O MAPA DAS ATUALIZAÇÕES •

No início desse capítulo, queremos relembrar algumas questões antes de apresentar como sistematizamos os resultados da cartografia e do experimento de desconstrução. Primeiro, foi necessário considerar critérios para a seleção do *corpus* e delimitação na sua amplitude – e isso já foi abordado no capítulo anterior. O segundo passo foi determinar como os platôs da cartografia deveriam ser examinados em profundidade e, na sequência, identificar que sentidos e significados são produzidos no movimento de atualização, tendo em vista desterritorializações, reterritorializações, linhas de fuga e elementos da desconstrução. Por fim, definimos como organizar os resultados, isto é, que iríamos traçar o mapa das atualizações com base nas formas e nos modos que elas ocorrem.

Ao tentar fazer o rizoma das atualizações do Jornal Nacional observamos dois platôs principais: o das formas e o dos modos de atualização e à medida que nos dávamos conta e as categorias iam sendo abstraídas da análise, resolvemos voltar e teorizar sobre elas, conforme relatamos no Capítulo 4. Com base nesses dois platôs, que, por sua vez, trazem suas ramificações que se interconectam – cada qual com três categorias principais – resolvemos que seria dessa forma que desenharíamos o mapa deste estudo. A seguir nos propomos a analisar os audiovisuais quanto à forma de

⁵⁸ MEMÓRIA GLOBO, 2004, p.96.

atualização em termos de técnica, de discurso e de cultura e quanto ao modo em citação direta, citação indireta e apropriação.

7.1 • Formas de atualização •

Ao longo da análise das atualizações, percebemos que ora se destacam mais aspectos da técnica, ora do discurso e ora da cultura. Em detrimento disso, traçamos o mapa dessas formas, agrupando os platôs em três categorias que tem por base as dimensões das audiovisualidades em dimensões técnica, discursiva e cultural. E apesar de termos dividido mais uma vez, isto é, espacializado as atualizações – procedimento necessário, como já foi descrito ao falar sobre a cartografia no item 5.1.2 – entendemos que na análise não se podem separar essas três dimensões, até porque o que vai se revelar por meio do rizoma são as conexões entre elas. E essa interligação é que cria o mapa do objeto.

7.1.1 • Dimensão técnica •

Em primeiro lugar, gostaríamos de esclarecer que todos os vídeos atualizam técnicas do audiovisual, já que todos se valem de planos, enquadramentos, ângulos, movimentos, cores, iluminação, edição e sonorização. No entanto, algumas atualizações se destacam pela intensidade das técnicas utilizadas na construção de sentidos e, por causa disso, chamaram mais atenção.

Cada audiovisual atualiza o JN de uma maneira, ora reproduzindo enquadramentos, ângulos e outras marcas técnicas próprias do formato daquele telejornal. Nesses casos há um reforço naquilo que é marca do JN, mas há casos em que se dá um deslocamento de alguns desses elementos, por exemplo, incluindo efeitos de edição como fusão⁵⁹, *slow motion*⁶⁰ e *fast motion*⁶¹ com o intuito de realçar os sentidos daquela cena em especial, incluindo, assim, marcas da edição do produtor do vídeo que são usuais em outros programas e para configurar outros significados.

Quanto às atualizações nas quais o uso de planos e enquadramentos prevalece,

⁵⁹ Fusão é a transição gradual de uma cena para outra, pode usar ainda de técnicas como o *fade in* (clareamento) e *fade out* (escurecimento) das imagens.

⁶⁰ *Slow motion* – efeitos de câmera lenta descritos como “Aparente lentidão na ação de uma cena, obtida em vídeo pela exibição de cada campo duas vezes ou mais e, um filme cinematográfico, rodando a filmadora mais depressa que o normal.” (BARBERO, 2002, p. 197)

⁶¹ *Fast Motion* – técnica de aceleração e mixagem das imagens.

queremos chamar a atenção para a técnica de reproduzir imagens num telão e depois trazer para a tela da TV. Isso evidencia a presença de plateia e acaba consolidando a sobreposição de molduras. Esse movimento das imagens ora no telão ora na tela aparece em vídeos como: **Pânico na TV – dança do siri (Rede TV)**, **Jô Soares entrevista Lilian Witte Fibe (Globo)**, **Programa do Faustão – Fátima Bernardes Melhores do Ano 2007**; **Jornal do Ratinho (SBT)**, entre outros.

No **Pânico na TV – dança do siri (Rede TV)**, vale destacar que a atualização técnica trouxe vários efeitos de edição, como o *fast motion* e o *slow motion*, nos quais as imagens são aceleradas ou ficam mais lentas de acordo com as músicas inseridas e a voz do repórter do JN é retirada em alguns momentos para dar mais destaque as coreografias que os três jovens fazem atrás dele. Torna-se uma espécie de videoclipe que tem por objetivo enfatizar a Dança do siri.

Esse foi um dos casos, no qual a sonorização foi usada amplamente junto com efeitos de edição das imagens. Como vimos, além da música da Dança do siri – e de outra que não conseguimos identificar – as intercalações entre a voz dos apresentadores e, em especial, do repórter acabam por complementar os sentidos que antes tinham no ao vivo, mas que o programa gostaria de enfatizar. No entanto, a compreensão desses sentidos sai do âmbito da técnica e vai encontrar outros sentidos na dimensão discursiva. Vale destacar ainda o uso do telão no fundo do cenário no qual as imagens foram reproduzidas.

O vídeo **Jô Soares entrevista Lilian Witte Fibe (Globo)** também utiliza esse recurso, no entanto, a questão técnica vai por outro caminho. Uma profusão de imagens da ex-apresentadora do Jornal Nacional em outros telejornais é exibida no telão ao fundo e na telinha, fazendo com que sua imagem seja dissociada do JN. Nesses casos, é importante frisar que as imagens não ganharam efeitos de edição – apenas o corte necessário para delimitar o fluxo audiovisual – e ajudaram a compor a narrativa do programa à medida que pautavam o diálogo entre os dois.



Figura 152

Uso do telão foi uma das técnicas mais recorrentes nesse audiovisual.

Programa do Faustão – Fátima Bernardes Melhores do Ano 2007 atualiza essa técnica de alteração dos enquadramentos ao exibir na tela da TV ora planos mais gerais – que nos permitem ver imagens da apresentadora Fátima Bernardes presente no telão no fundo do palco e, ao mesmo tempo, dela sendo entrevistada por Fausto Silva – ora essas imagens do telão são ampliadas, revelando ainda um corte das imagens do auditório para as do telão.

Essas imagens do telão, ao contrário dos vídeos anteriores, é apenas uma ilustração, resultante da montagem feita sob um *frame*⁶² do telejornal na qual Fátima aparece ao lado da logo do JN. Além disso, chama-nos atenção, o fato da TV ter sido filmada e não gravada e, postado, dessa forma, no YouTube. Ao filmar a TV temos, assim, uma nova atualização ou uma atualização da atualização que nos permite ver as molduras dos meios sobrepostas, isto é, as molduras da televisão dentro das molduras da internet já que o mesmo se desterritorializou no computador. É justamente nessa forma de atualização que reside o seu diferencial ou quesito inovador.

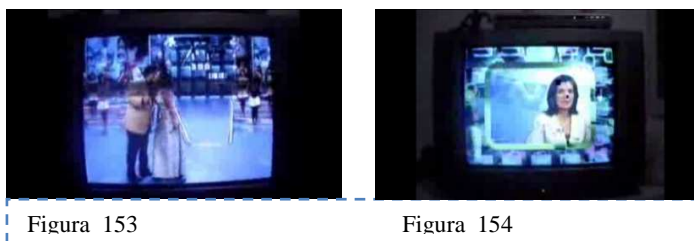


Imagem dos apresentadores no auditório e montagem no telão ao fundo e na telinha.

Em *Cidade de Deus*, no entanto, as imagens do telejornal e do filme – neste caso nos referindo à atualização dos créditos finais – permaneceram lado a lado, isto é, ao lado da imagem do ator que interpretou Mané Galinha aparece uma janela do mesmo tamanho da foto, na qual foram reproduzidas as imagens que foram ao ar no Jornal Nacional. Essa técnica de enquadramento nos permite ver ainda as semelhanças existentes entre o ator e o próprio traficante e que, enquanto, uma imagem é parada, a outra exibe um vídeo, revelando as diferentes naturezas.



Imagens do ator e do traficante lado a lado revelam as semelhanças entre eles.

⁶² *Frame* é um fragmento, recorte temporal existente no audiovisual.

Entre os audiovisuais estudados, um que possui uma das maiores variedades de técnicas e elementos da linguagem do audiovisual, em especial do Jornal Nacional, é **Casseta e Planeta- Casal Nacional (Versão I e II)**. As técnicas são representadas quer seja no enquadramento dos apresentadores com mesmo ângulo e na oscilação entre esses planos, quer seja no uso de cores, iluminação, movimentos e características da edição.

Por se tratar de uma paródia, esse vídeo atualiza ainda as técnicas próprias do JN ao tentar reproduzir o cenário, o formato com dois apresentadores na bancada e ao fazer uso de técnicas para elaboração da vinheta, logomarca, barras de créditos, ilustrações e chamar a participação de correspondentes. Esses recursos e efeitos especiais aparecem justamente para facilitar a compreensão do tema tratado e da relação que o vídeo tenta fazer.

Essas técnicas aparecem ainda em vídeos como **Jornal Mundial – crianças**, onde são inseridas vinhetas dos quadros e do programa. Inversamente ao que acontece nos telejornais, a vinheta do Jornal Mundial entra após a escalada e do uso de um *fade* para unir as imagens. Essa inversão demonstra a forma de apropriação dos conhecimentos da técnica e da linguagem do telejornal, nos parecendo tratar de um vídeo feito por amadores.

Noutra vinheta presente neste vídeo, aparece a fusão entre as imagens desta com as do cenário, mais uma vez evidenciando que tiveram como referência a vinheta do Jornal Nacional. Além disso, as vinhetas marcam a chamada da participação de repórteres e vale destacar que o seu uso é um dos recursos de sonorização mais presente nessas atualizações.

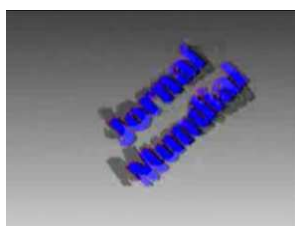


Figura 156



Figura 157

Logomarca em tom azul, vinheta e enquadramento são algumas técnicas utilizadas nesse vídeo.

Por outro lado, alguns desses vídeos se destacaram pelo uso e referência constante de vários tipos de edição, como JN – Apresentadores, Festival Boa noite – Fátima Bernardes, Jornal Nacional do Chaves, JN- 11 de setembro, JN (clipe) – apelo sexual, Sexo Oposto (Globo). No vídeo **JN – Apresentadores**, imagens de fotos com

legendas e o som da vinheta são costurados por meio da edição, arrastando as marcas do JN para um novo vídeo que já não tem mais a ver com o telejornal. As legendas merecem destaque por ser um recurso originariamente das mídias impressas e que depois migrou para o audiovisual. Essa edição revela, assim, marcas de um vídeo feito por amador, apesar de essa informação ser irrelevante diante da importância de se saber como a técnica foi utilizada.

Por uma linha de fuga, essa atualização nos remete aos vídeos **Festival Boa noite – Fátima Bernardes e Jornal Nacional do Chaves**, nos quais a técnica mais utilizada também é a edição de várias imagens de arquivo. No primeiro, isso fica visível já que o enquadramento e o ângulo praticamente permanecem o mesmo e não existe movimento de câmera. Além disso, nessa atualização, o ritmo frenético dos cortes de vários “Boa noite” dados por Fátima Bernardes também é auxiliado pelo som da vinheta. Já no vídeo do Programa do Chaves, a edição é revelada pela junção da vinheta do Jornal Nacional de 1983 com a do toque de cinco segundos da emissora e ainda a do próprio Jornal Nacional do Chaves. Essas três vinhetas aparecem em sequência formando um híbrido que pode ser associado ao JN mesmo não sendo originalmente dele.

Nessa mesma linha, mas de modo diferente do vídeo anterior, em **JN – 11 de setembro**, as molduras nos levam a refletir sobre as formas de se atualizar um audiovisual de uma mídia em outra, neste caso da TV para a internet. As molduras presentes, nesse vídeo, são “Aberturas de novelas” no canto superior direito e a logomarca da Rede Globo no canto inferior. Ressaltamos que no final desta atualização, esses elementos desaparecem com a inserção de uma montagem feita com fotos de pessoas desaparecidas e dados da ONG Desapareceu.

Por se tratar de uma reprodução na íntegra, permanecem as técnicas de enquadramento, planos, ângulos, movimentos, iluminação, entre outros, próprios do telejornal, bem como o uso de mapas e de imagens de arquivo para ajudar a complementar os sentidos. No entanto, esse audiovisual é uma atualização de apenas um trecho de 10min da edição do Jornal Nacional do dia 11 de setembro de 2001, o qual traz desde a escalada até o fim do primeiro bloco do JN, incluindo assim notas, matérias e a participação ao vivo dos correspondentes direto de Nova York.

Queremos ressaltar ainda que as imagens dos choques dos aviões nas torres gêmeas acabam por revelar outro tipo de atualização técnica, já que elas haviam ido ao ar mais cedo, em diferentes horários da programação da Rede Globo, num exercício

constante de autorreferenciação ao fato e à própria emissora. Além da repetição dessas imagens, destacamos o fato delas terem sido gravadas tanto por cinegrafistas amadores quanto por profissionais, conhecimento revelado justamente pelo domínio ou não das técnicas do audiovisual e pela estética que elas apresentam.



Figura 158

Figura 159

Destaque para as molduras, mapas e imagens de cinegrafistas amadores e profissionais exibidas no vídeo.

Ainda no que se refere às atualizações técnicas, merece destaque o vídeo **JN (clipe) – apelo sexual**. Este audiovisual caracteriza-se pela edição feita por meio de programas como o *Paint Brush* para fazer os desenhos e *Movie Maker* para dá vida a eles. Nele, podemos perceber que muitas das técnicas utilizadas pelo Jornal Nacional como planos, ângulos e movimentos foram apropriadas pelo internauta para ajudar na construção das referências ao telejornal.

Outras técnicas do audiovisual estão presentes em atualizações como **Sexo Oposto (Globo)** que faz uso de efeitos especiais e recursos como selos e o *Chroma-key*, em quase toda sua duração. Por meio deste recurso, a estampa do terno do apresentador se emenda com a do fundo do cenário e a roupa da apresentadora com a bancada, o que nos faz pensar que há uma ligação entre os apresentadores com o cenário e o próprio telejornal. Além disso, no que se refere ao enquadramento e a forma de apresentação observamos que ora eles estão em pé, ora sentados e em outros momentos ainda a tela é dividida em duas, como mostram as figuras a seguir.



Figura 160



Figura 161



Figura 162



Figura 163

Exemplos do uso de efeitos especiais e das várias formas de apresentação.

Assim, o quadro atualiza várias técnicas da linguagem audiovisual ao mesmo tempo em que rompe com o que estamos habituados para um telejornal, propondo,

inclusive, novos ângulos que deixam ver as sujeiras e rebarbas da sua produção, neste caso, não removidas na edição.

Ao final desse item, queremos dizer ainda que apesar de serem audiovisuais e possuírem os mesmos elementos, cada uma dessas atualizações traz ainda técnicas específicas de cada meio. Por exemplo, os três filmes que compõem o *corpus* atualizam técnicas diferentes das da TV e da internet, como novos enquadramentos, iluminação, ângulos, movimentos como câmera na mão e *dolly*, entre outros. Apesar de termos nos referido a algumas técnicas utilizadas nesse meio, cremos que as reflexões mais interessantes que partem deles estão relacionadas às formas de atualização seguintes.

7.1.2 · Dimensão discursiva ·

Com relação às atualizações discursivas, destacamos os vídeos: Jornal Rational (SBT), Sexo Oposto (Globo), RECORD: A caminho da liderança (Record), Bastidores do JN no Vídeo Show, Festival Boa noite – Fátima Bernardes, 2 filhos de Francisco, Invente, tente (1991) – William Bonner, por fazerem referência à linguagem do audiovisual, utilizando-se ora de marcas e estratégias discursivas, ora da hibridização de gêneros, formatos e linguagens, ora de metalinguagem, referindo-se a seus programas e formatos, revelando seus bastidores.

Em outras palavras, nessa forma de atualização ficou visível a construção de um formato discursivo próprio do JN que engloba tom de voz, gestos, cenários, entre outros elementos. Contudo, o discurso verbal não tem a preocupação de reproduzir o discurso jornalístico noticioso próprio do JN. O que prevalece são as marcas discursivas da irreverência e da apropriação para reterritorializar esse discurso no âmbito do cômico, da paródia e do entretenimento.

O vídeo **RECORD: A caminho da liderança (Record)** faz uso de expressões verbais específicas que mostram-se carregadas de sentidos de tensionamento, como “democratizamos a informação”, “acabamos com o monopólio daquela que é uma rede que parecia imbatível”, “a queda da concorrência é fantástica”, “o hábito do brasileiro está mudando”, “o jornalismo da Record caiu no gosto dos brasileiros”, “a Record segue firme rumo à liderança”, nas quais a crítica a Rede Globo fica evidente. Essas expressões enfatizam a rivalidade existente entre as duas emissoras, por meio do uso de palavras como “monopólio”, “concorrente” e “liderança”.



Figura 164

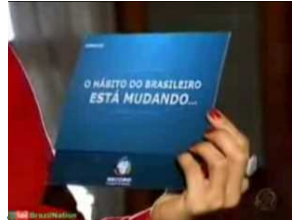


Figura 165



Figura 166

Os sentidos de rivalidade são construídos por meio da linguagem oral, escrita e através de ilustrações.

A dimensão discursiva também permite perceber muito da ironia através do tom de voz, da gestualidade, da expressão facial e outras formas de expressão que ajudam a construir os sentidos, entre eles de crescimento e de vitória que são reforçados ao final do vídeo institucional com a imagem de jogadores recebendo o prêmio de melhores da competição aliada à expressão “Estamos à caminho da liderança”.



Figura 167

Toda a construção do vídeo reforça esse anseio e a luta da Record pela liderança.

Além disso, outro exemplo que apesar de se dizer um telejornal, informação contida no próprio nome como é o caso do **Jornal Racional (SBT)**, faz uma verdadeira hibridização de gêneros, linguagens e formatos, misturando, entre outras coisas, jornalismo com humor e entretenimento. Para tanto, ele rompe com os cenários padrões dos telejornais – comumente num estúdio fechado ou com uma redação ao fundo – sendo apresentado num auditório e, ainda, com o formato casal de apresentadores, ao trazer Ratinho, dois humoristas – devidamente caracterizados a cada edição – e mais dois ratos de pelúcia, motivo pelo qual o tamanho da bancada teve que ser ampliado, ganhando novos usos e sentidos à medida que as bailarinas dançam em cima dela.

No que se refere à forma de atualização discursiva presente no vídeo **Bastidores do JN no Vídeo Show**, observamos que apesar de trazer referências ao formato telejornal – já que o audiovisual representado é o Jornal Nacional – o discurso dessa atualização é mais descontraído ou *show*, como o próprio nome do programa já sugere. Outro fato curioso é que ele faz referência à linguagem do audiovisual ao mostrar a sequência cronológica da produção do telejornal, por meio das imagens, dos *offs*, das passagens e das entrevistas.



Figura 168



Figura 169

Na narrativa sequencial, as imagens de relógios aparecem espacializando e fazendo referência ao tempo.

Essa forma de construção da narrativa realça os bastidores e os passos de sua produção, isto é, o discurso sobre as rotinas produtivas que tornam esse programa numa das principais referências do Padrão Globo de Qualidade e acaba, assim, por legitimá-lo. Como se trata de um programa falando de outro diríamos que temos aí uma metalinguagem – isto é, uma linguagem que fala dela mesma – e, mais ainda, que por ambos serem da mesma emissora acabam por se autorreferenciar e conferir novos sentidos que a legitimam por meio dessa forma de discurso.

No filme *2 filhos de Francisco*, os sentidos produzidos pelo “Boa noite” dado pelo apresentador Cid Moreira são enfatizados e utilizados para compor a narrativa, assim como no vídeo **Festival Boa Noite – Fátima Bernardes**. Percebemos que, da mesma forma que essa saudação, o uso de imagens do Jornal Nacional corrobora um discurso próprio no sentido de conectar o apresentador e o espectador, o homem da poltrona.

Atitude que nos remonta a um imaginário social, onde se acreditava que antigamente as pessoas achavam que o apresentador falava diretamente com elas e por isso respondiam. Aqui, nos fica clara a ligação entre as várias dimensões das audiovisualidades, já que uma atualização técnica – uso das imagens do telejornal no audiovisual – aliada à atualização discursiva – isto é, aos sentidos construídos desse uso ajudando a compor a narrativa – são perpassadas ainda por uma dimensão cultural revelada em hábitos, como a família reunida em torno da TV e na resposta à saudação.

Essas marcas da atualização discursiva que se baseia na metalinguagem ficam visíveis também no vídeo **Sexo Oposto (Globo)**, onde as regras que regem o programa são mostradas ao público, por meio de ações que explicam como falar usando o *teleprompter*, como se posicionar diante das câmeras e a movimentação dos profissionais no estúdio. Além disso, por se tratar de uma atualização da mesma emissora em que o telejornal acontece, ousamos dizer que o quadro do Fantástico acaba tendo como referência o próprio Jornal Nacional ao reproduzir marcas do seu formato

como o casal de apresentadores, o que nos remete a ideia de que exista aí uma espécie de jogo de auto ou correferência da própria emissora que acaba por reforçar os seus discursos.

O quadro talvez seja um dos que mais atualiza e rompe o discurso do audiovisual formatado por trazer ainda referências a vários gêneros televisivos como telejornal, telenovela e até ao cinema. As referências ao formato do telejornal aparecem no cenário, nos apresentadores, na bancada, na forma de apresentar as notícias. Em contrapartida, as pistas que nos remetem às telenovelas são os fragmentos onde os apresentadores aparecem noutra contexto, geralmente bem mais irreverentes, ao abordar as diferenças que existem entre homens e mulheres, por vezes com cenas românticas, outras que se referem às brigas e traições e outras ainda em cenas do cotidiano.

Nesse caso, remetem também ao cinema pelo uso de efeitos de edição, nos quais as imagens dos personagens são duplicadas e as falas diferenciadas, dando a entender que conversam com eles mesmos, construindo sentidos que extrapolam os sentidos da técnica e do discurso, nos fazendo perceber assim, a existência de uma dimensão cultural presente neles, como veremos no próximo item.

7.1.3 · Dimensão cultural ·

Por um processo de ruptura a-significante, resolvemos interromper o fluxo que nos levava pelas atualizações discursivas e iniciar uma nova trilha pelas linhas que nos permitem enxergar os platôs, nos quais a dimensão cultural é mais intensa. Embora, algumas evidências dessa forma de atualização já tenham aparecido em exemplos anteriores, queremos evidenciar ainda outros aspectos presentes em algumas atualizações.

Nesses audiovisuais é interessante perceber que a dimensão cultural apresenta pelo menos dois níveis mais destacados: o da brasilidade e o da globalidade. E, ainda, três eixos, referentes ao comportamento humano (gestos, hábitos, valores, tradições), às manifestações artísticas (dança, música, arte, entre outras) e à memória (enquanto fonte da história), conforme explicamos no item 4.2.1.

Após essa recapitulação – que cremos ser necessária, haja vista a distância da formulação desse conceito – queremos voltar às conexões entre os vários platôs. Continuando a análise do quadro **Sexo Oposto (Globo)** do Fantástico, as referências à cultura norteiam e, literalmente, “explodem” em toda a sua produção, seja pelo reforço

discursivo, seja pelo reforço da técnica. O nome do quadro já nos dá esse mote: Sexo oposto, isto é, disputas e diversidades entre masculino e feminino.

As diferenças entre os sexos são evidenciadas em discursos que debatem como homens e mulheres pensam e criticam questões sociais como comércio (consumismo e preços dos produtos no supermercado), gravidez na adolescência, traição, separação, educação dos filhos e até acidentes aéreos que, por uma linha de fuga, nos faz lembrar o acidente da GOL. Todos esses discursos, como repetição de determinadas normas e valores culturais acabam por reforçar um modo de pensar sobre as representações de feminino e masculino e o modo de entendê-los no contexto social.

Os traços da personalidade dos apresentadores são reforçados por gostos e comportamentos específicos de cada sexo, tais como: o sexto sentido feminino, a cara de pau e infidelidade dos homens, a pescaria como um hábito da cultura masculina, a ida às compras e a fofoca como comportamentos tipicamente femininos. Além dos modos de vestir, falar e gesticular que também ajudam a formatar suas personalidades. Modos de ver que acabam legitimando modos de ser.

Com relação a esses modos, destacamos as cenas em que o cientista Isaac Newton aparece conversando com a esposa, usando roupas de época e fazendo piquenique, embaixo de uma macieira. Essas cenas fazem referências à cultura europeia de séculos atrás e ao explicar a famosa lei da gravidade recorrem à memória do espectador e ao seu arcabouço de conhecimentos sobre a história. Dessa forma, o vídeo Sexo Oposto (Globo) se configura como um dos melhores exemplos de atualizações culturais, principalmente, pela grande quantidade de temas abordados que extrapolam as dimensões técnicas e discursivas do audiovisual.



Figura 170



Figura 171



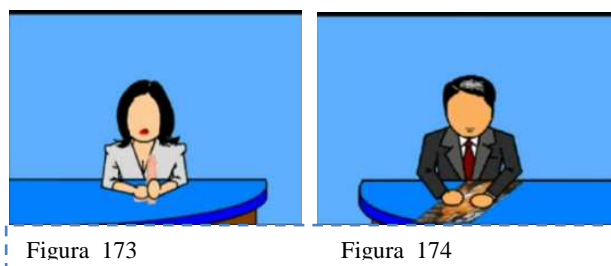
Figura 172

Alguns dos traços da personalidade feminina, masculina e da memória presentes no vídeo.

Outra atualização que se constitui um dos principais platôs da dimensão cultural é JN (clipe) – **apelo sexual**. O vídeo em questão também reforça essas diferenças entre sexos e essa referência cultural tende a se repetir em função da bancada do JN ser composta por um homem e uma mulher. Contudo, nesse vídeo, os sentidos saem do

âmbito do masculino-feminino para adentram em aspectos de sexualidade por meio da exacerbação do erotismo. Tais discursos estão presentes em imagens dos apresentadores manuseando vibradores, apalpando os seios da modelo no *pôster*, rebolando na bancada usando uma calcinha vermelha, movimentando a língua ao redor dos lábios para significar desejo sexual, entre tantas outras formas.

Além do sentido sarcástico que o texto dissimula rompendo com a imagem de formalidade e seriedade do casal na bancada, o clipe também faz trocadilhos, substituindo os *scprits* por um *pôster* usado por Bonner, enquanto Fátima troca a tradicional caneta por uma prótese de um pênis, revelando certas semelhanças fálicas entre os objetos dos apresentadores do JN e do outro telejornal.



Imagens que explicitam o erotismo e o forte apelo sexual presente no vídeo.

No clipe, as referências culturais da sexualidade vêm à baila ainda por meio da letra da música, insistentemente repetindo no refrão “Enfia ni mim” e reforçando o comportamento promíscuo em discursos que nos revelam que a moça não esperou que o cara fosse romântico e tivesse atitudes tradicionais de conquista, pulando todas as etapas para chegar ao seu único objetivo: a relação sexual em si. Como reforça a letra da música, “Ela sequer perguntou o meu nome. Ela sequer esperou eu chegar. Ela só disse assim: “Enfia ni mim!!!”. (Ver letra da música completa no Anexo 1).

A referida música exacerba um comportamento social que chega a ser quase promíscuo e que é muito criticado por boa parte da sociedade. Ao mesmo tempo, o sexo e o comportamento sexual são temas presentes em todas as culturas em todos os tempos. O que parece incoerente nesse vídeo, mas que também, consolida ainda mais a sua diferença, é o fato de um telejornal dá legitimidade e espaço para esses sentidos de sexualidade que tomam um tom agressivo. Em contrapartida, ao trazer desenhos, dança e música, esse vídeo acaba atualizando também essas formas de manifestação cultural que se aproximam bastante do entretenimento. Enfim, ele é bastante curioso pelo tipo de imaginário presente e pelas associações que se pode fazer dele.

A música é, ainda, extremamente fundamental para a compreensão do discurso de **Vinheta final de ano Fátima e William (Globo)**. No vídeo em questão, a música tocada é bem menos apelativa, ao contrário, remonta a sensações mais nobres como a esperança – de um novo tempo, de que os sonhos se concretizarão –, a alegria e o amor. Expressões essas que estão associadas a sentimentos nobres da humanidade e que a sociedade tenta reproduzir através dos tempos. Nessa atualização, merece destaque, como já relatamos anteriormente, o movimento com as bolas formando uma árvore de Natal que nos remete a esses traços da cultura e, ainda, ao movimento dos JN flutuando.

Além das semelhanças com a *promo* anterior por possuir forte referência à cultura do Natal em toda a mensagem do vídeo e efeitos especiais na vinheta de abertura – embora, neste caso, se usem estrelas ao invés de bolas –, **Invente, tente (1991)** – **William Bonner** chama atenção à fala e ao comportamento do apresentador bem mais irreverente do que estamos acostumados.



Figura 175



Figura 176

As estrelas, assim como as bolas, nos remetem ao movimento das logos JN flutuando.

Apesar de se referir a um personagem culturalmente conhecido no mundo todo, a história contada por Bonner traz muitos traços da brasilidade, presentes nas referências a várias cidades e estados brasileiros dizendo, inclusive, que o Papai Noel nasceu no Brasil e que agora só quer saber de sombra e praia, para não dizer “sombra e água fresca”. Outras expressões tipicamente brasileiras utilizadas no vídeo são “soltar os cachorros” e “de saco cheio” e a frase dita “especialmente pros brasileiros, Papai Noel ainda mandou um conselho: Invente, tente, faça um 92 diferente”, referindo-se aí ao ano seguinte. Nessa última frase, o áudio nos permite perceber ainda a mudança de voz quando o apresentador pára de imitar e retoma a sua voz, num tom mais sério para enfatizar o conselho.

Outra atualização onde os sentidos extrapolam a técnica e o discurso é **Jornal Nacional do Chaves**, afinal de contas, os personagens desse programa já fazem parte da cultura brasileira e de muitos outros países. Inclusive, uma das maiores afirmações feitas sobre o programa é que “Chaves também é cultura” – apesar do tanto de discussão

que essa afirmação possa gerar –, uma frase que contém, ao mesmo tempo, uma brincadeira e certa ironia, tendo em vista que no programa este personagem sempre aparece sendo chamado de “burro” e que os estereótipos dos demais personagens também não correspondem a pessoas cultas – com exceção do professor Girafalles. Sendo o programa uma produção mexicana pode-se associar ao perfil de sujeitos de países menos desenvolvidos.

Contudo, a bagagem cultural dos personagens foi evidenciada também no vídeo **Jô Soares entrevista Lilian Witte Fibe (Globo)**, onde essa forma de atualização aparece por meio do resgate e acesso à memória de momentos importantes da história da jornalista Lilian Witte Fibe e, conseqüentemente, do Jornal Nacional e do *site* Terra, em cujos telejornais ela teve suas maiores atuações e destaque profissional. A entrevista com ela trouxe de novo à tona a discussão sobre o *impeachment* do presidente Collor, o confisco das poupanças e vários outros temas polêmicos que a jornalista acompanhou de perto.



Figura 177



Figura 178



Figura 179

Comportamento da jornalista com risos e gestos excessivos ao lembrar-se de algum acontecimento.

Ressaltamos também que esse esquema que atualiza a cultura brasileira, por meio da memória e do resgate de alguns personagens e momentos da história do país ocorre, principalmente, nos filmes *Cidade de Deus*, *Carandiru* e *2 filhos de Francisco*, onde as imagens do telejornal são usadas em meio à narrativa para contextualizar crimes, chacinas, rebeliões e até ambientes familiares. Por serem filmes nacionais, todos se referem a traços da cultura brasileira, em geral, representando as minorias de pobres, negros e presos. Como todos os filmes são inspirados em histórias reais precisam, portanto, de conexões com o mundo cotidiano.

Se em *Cidade de Deus*, o cenário são as favelas cariocas, onde o tráfico e a violência tomam de conta, no filme *Carandiru*, o cenário remonta ao caos e a situação difícil dos presos da Casa de Detenção – presídio de segurança máxima em São Paulo. As referências à violência aparecem com imagens do protesto dos presos, da tropa de choque se aproximando do presídio juntamente com cachorros, armas, tanques de

guerra e até helicóptero. Neste filme, é possível ver, ainda, outros traços da cultura brasileira, em especial, do sexo masculino, com a imagem da bola e de uma pequena taça ao lado da TV, objetos que nos remetem aos campeonatos de futebol existentes em todo o país, inclusive, dentro do presídio, onde se encontram mais de sete mil homens.



Figura 180



Figura 181

Imagens da favela Cidade de Deus e da cavalaria em frente ao presídio.

2 filhos de Francisco mostra a representação da família brasileira pobre. No entanto, para compreender os sentidos produzidos por esse audiovisual, é preciso conhecer os cantores e algumas de suas músicas, tendo em vista o uso constante de suas canções e as referências a momentos que marcaram suas vidas. Esses conhecimentos do âmbito da técnica, da linguagem e da cultura são necessários para a compreensão das mensagens desses audiovisuais. Além disso, fazendo essas conexões entre as atualizações, percebemos que o fio condutor são os conhecimentos tanto dos fatos históricos que exigem da nossa memória quanto de quem são as personalidades ou *personas* – fazendo uso de uma expressão que designa esse tipo de moldura.

Ainda no que se refere aos conhecimentos no âmbito da cultura, um bom exemplo é o vídeo **Casseta e Planeta – Casal Nacional (Versão I)**. Ele faz uso de estratégias religiosas típicas do Brasil – a cultura afro e o candomblé – para falar da economia mundial. Dessa forma, se o tema de fundo faz referência à globalidade, o discurso como um todo traz evidências de uma brasilidade, por meio do modo de vestir semelhante a um pai de santo – roupa branca, colares, chapéu branco – e do modo de falar, ensinando como fazer uma simpatia, como mostram as figuras abaixo.



Figura 182



Figura 183

Mistura de traços da globalidade (cenário Nova York) com brasilidade (macumba e pai de santo)

Além da crítica a Bush, o programa faz o que o JN não faria, pois em vez de um

pai de santo, no telejornal seria chamado um comentarista especializado em economia ou mesmo um economista e a ironia fica visível quando estes o apresentam como o “Maior especialista em crises econômicas deste e do outro mundo”. Essa atualização traz ainda sentidos que extrapolam a técnica e o discurso do audiovisual para enfatizar que os apresentadores são casados e servem de modelo de casal para todo o país, evidência presente no nome do programa Casal Nacional e em suas falas.

Sendo assim, o quadro Casal Nacional acaba por se tornar uma homenagem aos apresentadores que são casados na vida real e aparecem diariamente, dando as principais notícias do Brasil e do mundo. Fazendo uma ligação com o aspecto cultural, onde os valores familiares estão presentes, a seriedade dos dois, a imagem midiática, enfim, acabam por conferir uma atualização cultural.

Ao contrário do vídeo anterior que traz muitos exemplos de traços culturais brasileiros, **JN – 11 de setembro** evidencia a globalidade, ao retratar os atentados terroristas, ocorridos nos Estados Unidos e, ainda, por meio de imagens de palestinos comemorando e de mísseis cortando o céu de Kabul, a capital do Afeganistão. A referência às personalidades aparece por meio do discurso de George Bush, presidente dos Estados Unidos confirmando o ataque terrorista, bem como de imagens do principal suspeito, Osama Bin Laden, seguida pela informação de que ele é o terrorista mais procurado do mundo.

Um detalhe curioso do vídeo é o uso de imagens de arquivo – para resgatar a memória de outros atentados e falar da importância dos prédios atingidos – inclusive, imagens de outra emissora, no caso a CNN, percebida pelas molduras da barra de créditos sobre as imagens de Kabul sendo atingida por mísseis, o que, por sua vez, sinaliza o possível início de uma nova guerra. Por ter tido grandes proporções e pela complexidade dos fatos, os atentados terroristas aos Estados Unidos, abordados nesse vídeo, deixaram de ser apenas um acontecimento noticiado pela mídia para se tornar um fato histórico e, dessa forma, inserir-se no contexto cultural mundial.



Figura 184



Figura 185



Figura 186

Imagens de palestinos comemorando, imagens de arquivo de Osama Bin Laden e de outras emissoras.

Ao analisar a forma de atualização cultural presente nesses vídeos, percebemos que o processo de assimilação e compartilhamento dos conteúdos culturais possui algumas linhas convergentes como, por exemplo, o comportamento dos personagens e o conhecimento dos mesmos por meio de uma bagagem cultural, a constante referência ao tempo e a localização geográfica, o uso semelhante de efeitos especiais nas *promos* e a autorreferência entre as mídias, como, por exemplo, de uma emissora de TV se referindo à outra ou apenas mostrando aparelhos de TV, como no vídeo institucional da Record.



Figura 187



Figura 188



Figura 189

Conhecimentos da técnica, da linguagem e da cultura são fundamentais para compreensão das mensagens.

Após falar sobre as formas de atualização separadamente, queremos lembrar de novo que o mapa se constitui justamente na sobreposição dessas três formas, já que elas estão diretamente interligadas, o que ficou mais visível ao fazer as conexões entre uma atualização e outra. A seguir, queremos observar as atualizações quando ao modo em citação direta, citação indireta e apropriação.

7.2 • Modos de atualização •

Ao analisar as formas de atualização desses audiovisuais, percebemos, ainda, que eles possuem características diferentes quanto ao modo de atualizar o Jornal Nacional. Em alguns casos, eles traziam imagens na íntegra ou editadas do telejornal, configurando o que definimos como citação direta. Em outros vídeos, o modo de atualização do JN era indireto, por meio do uso ou referência a algumas de suas marcas ou ethicidades, motivo pelo qual designamos esse modo como citação indireta.

Contudo, outras atualizações não se encaixavam em nenhuma das categorias anteriores, pois o modo que as referências eram feitas ao programa nos remetiam a uma apropriação das marcas, bem como das técnicas, formato e da linguagem do Jornal Nacional sendo chamada, portanto, de apropriação. Antes de sistematizar as atualizações, queremos ressaltar que muitas das evidências a esses modos de atualização

já apareceram em itens anteriores, tanto em análises quanto em imagens, por isso pretendemos não nos estender muito nos próximos itens.

7.2.1 · Citação direta ·

Embora, pareça meio óbvio, esse modo de atualização revelou certas peculiaridades. As citações na íntegra apareceram em vídeos como JN – 11 de setembro, Jô Soares entrevista Lillian Witte Fibe (Globo) e nos filmes *Cidade de Deus*, *2 filhos de Francisco* e *Carandiru*. Na maioria dos casos, as citações diretas do JN estão inseridas em momentos específicos dentro dos vídeos, complementando, reforçando ou reterritorializando conteúdos e sentidos. No entanto, além desse modo de citação, incluímos aqui também as atualizações em que as imagens do telejornal receberam tratamento na edição ganhando recursos visuais e sonoros sobrepostos ao audiovisual original – como, por exemplo, o vídeo Pânico na TV – dança do siri (Rede TV).

Como já falamos anteriormente, o vídeo **JN - 11 de setembro** – disponibilizado aos assinantes do *site* Globo.com e também no YouTube – corresponde a um trecho da edição do Jornal Nacional do dia 11 de setembro de 2001. Além do corte, que traz apenas o primeiro bloco do programa, percebemos a sobreposição das molduras da internet sobre as da TV. Trata-se, portanto, de uma citação direta que recebe as marcas do autor que filmou, editou e postou o vídeo no YouTube.

A natureza dessa atualização nos chamou atenção, pois embora sejam imagens na íntegra do próprio telejornal – o que poderia nos confundir com ele – não são as mesmas imagens, visto que ao receberem outros elementos, mostram as molduras do novo meio, isto é, marcas da sua remidiatização, por meio da qual, sons e imagens já constituídos são atualizados nas mídias, ganhando, assim, novas formas e sentidos. Abrimos parênteses para incluir o que Silva e Pellenz (2006) falam das inúmeras possibilidades de remidiatização de um mesmo objeto:

Portanto, a re-midiatização no plano das mídias audiovisuais se concentra na possibilidade de atualização de imagens e sons realizadas por arranjos aleatórios e singulares, em diferentes formatos midiáticos. Uma espécie de mudança de estado midiático que potencializa a imagem e o som em seu mais alto grau de audiovisualidade. (SILVA; PELLENZ, 2006, p. 228).

Com base nessa afirmação, podemos perceber que essa prática comunicacional é resultante dos movimentos de atualização nos quais constantemente as

audiovisualidades se reterritorializam nas várias mídias. Isso também acontece em **Jô Soares entrevista Lilian Witte Fibe (Globo)**. No entanto, essa atualização do Jornal Nacional não apresenta esse tipo de molduras, haja vista que as imagens da apresentadora à frente da bancada foram ao ar no mesmo meio, mudando apenas de programa. Entretanto, o fato de ter sido exibida no telão para a plateia deixa marcas de remidiatização.

Assim, esse vídeo evidencia um dos modos de citação direta recorrentes na TV por meio do uso de um telão, como acontece também no vídeo Domingão do Faustão, mas é preciso considerar que esse tipo de citação está interposta em uma mensagem mais ampla e, ainda que cada citação direta possa servir para diferentes funções, depende do que é citado e em que contexto ele é citado. O uso desse recurso técnico se repetiu também no audiovisual **Pânico na TV – dança do siri (Rede TV)**. Todavia, ao aparecer no telão e, posteriormente, na telinha, as imagens do telejornal não eram totalmente iguais as que tinham ido ao ar. Esse audiovisual merece destaque pela citação verbal que a antecede, feita pelo apresentador do Pânico na TV se referindo ao inusitado do caso no Jornal Nacional e convidando o público para assistir ao vídeo.

Em **JN – apresentadores**, após a vinheta do telejornal, são inseridas imagens de quatro momentos da apresentação do Jornal Nacional, revelando assim seus principais apresentadores, através de legendas que continham seus nomes e o ano correspondente. Isso é citação direta, por que se é uma foto do apresentador na bancada, tem toda chance de ser um *frame* de um telejornal antigo. Outro detalhe que podemos perceber nessas legendas é a sigla JN que antecede cada uma. Aqui, o autor do vídeo se apropriou de elementos e de partes do telejornal, ao mesmo tempo em que fez uso de novos elementos durante a sua produção como, por exemplo, a legenda. Em outras palavras, esse audiovisual criou outro vídeo usando para isso a composição de várias citações direta e indireta.

Nos três filmes *Cidade de Deus*, *Carandiru* e *2 filhos de Francisco* é mais fácil perceber o uso de citações diretas. Neles, as imagens do Jornal Nacional foram reproduzidas na íntegra e também editadas para contextualizar e compor a narrativa em conexão com o mundo “real”. Além disso, o uso de imagens do telejornal dentro de uma ficção tinha como objetivo conferir a ele um caráter histórico e a credibilidade como fonte de informação.

Em *Carandiru*, são reprisadas imagens da rebelião que foram ao ar no JN ancoradas pela voz do apresentador Sérgio Chapellin e de um repórter que não

conseguimos identificar. As cenas do filme revelam que a TV estava dentro das celas – o que por lei não é permitido, exceto em celas especiais – além do fato de que os presos também assistem ao Jornal Nacional quando querem buscar informações do que se passa lá fora.

Já o filme *2 filhos de Francisco* reprisa imagens originais do telejornal que foram ao ar na década de 80. A rápida atualização contém apenas uma breve informação dada por Cid Moreira e a saudação do apresentador sendo respondida por seu Francisco. Com isso, percebemos que se nos programas de TV, esse modo de atualização ocorre num telão ao fundo ou na própria telinha, aqui temos uma inversão, isto é, imagens de um aparelho de TV sendo inseridas no contexto do filme.



Figura 190



Figura 191

Nos filmes, as imagens dos aparelhos de TV revelam ainda os modelos usados em cada época.

Com o filme *Cidade de Deus*, também, não foi diferente. Na primeira atualização, aparecem imagens do telejornal, enquanto Buscapé está vendo TV no quarto. Nesse caso, as notícias sobre o tráfico e a violência na favela foram parar no Jornal Nacional e aparecem, inicialmente, com a voz do apresentador Sérgio Chapellin e, só depois, entram as imagens do aparelho de TV, onde a entrevista com o traficante Mané Galinha ganhou uma edição.

Embora o áudio do apresentador seja original, onde deveria entrar o traficante dando a entrevista, aparece o ator que interpreta Mané Galinha no filme, devidamente caracterizado e falando as mesmas palavras utilizadas por Mané Galinha. As imagens em preto e branco nos levam a crer que se trata da mesma pessoa, mistério que só se esclarece ao final do filme, quando nas barras de créditos é exibida a entrevista com o verdadeiro traficante. Ocorre aqui uma citação direta da fala do entrevistado do JN, porém ela é visualizada no personagem que o interpreta. A integralidade da citação direta se dá no áudio de Chapellin.

Vale destacar que alguns dos vídeos anteriores também possuem características de outros modos de atualização, isto é, ao mesmo tempo em que, citam diretamente, fazem referência indireta ou uso de apropriação. Contudo, nesta pesquisa, optamos por

agrupar as atualizações levando em conta o modo que mais se destaca. Após seguir pelas linhas que nos levaram a identificar o modo de atualização por meio de citação direta, chegamos a uma análise mais aprofundada feita por Kilpp (2005) ao estudar a inserção de imagens do Jornal Nacional dentro de outros audiovisuais que diz:

Essa primeira entrada da logo da emissora (a moldura verdadeira do *Jornal Nacional*, mas falsa moldura do *Muvuca*) foi montada 23 segundos após os créditos de *Muvuca*, que já tinham sido dados. Houve, portanto: 1 - a apropriação simbólica de um tempo de TV (quase os 30 segundos de um comercial), e que corresponde a uma imagem do tempo; 2 - um deslocamento dos sentidos pelo tensionamento de uma prática habituada (a dupla inserção da logomarca que em geral fecha os programas da Rede Globo); 3 - a criação de um interregno, um não-lugar, de exatos 2 minutos e 23 segundos até que a logo reapareceu no panorama para fechar, de fato, o programa. (KILPP, 2005, P. 88)

A afirmação anterior nos leva a perceber que ao fazer uma citação – como estamos chamando, embora, a autora use o termo apropriação – mais do que utilizar um tempo de TV, são deslocados os sentidos do mesmo, muitas vezes rompendo com o formato do audiovisual para inserir uma prática a qual estamos habituados.

Ao analisar os modos de atualização do Jornal Nacional por meio de citação, podemos observar ainda algumas linhas convergentes entre essas atualizações. A primeira com um programa fazendo referência a outro – como, por exemplo, *Casseta & Planeta* fazendo uma paródia do Jornal Nacional –, a segunda, com uma emissora citando outra – Record se referindo a Globo e aos programas da concorrente, – a terceira com uma emissora ou programa citando ele mesmo – autorreferência da Record – e um quarto tipo que corresponde às citações em que um meio faz referência a outro – internet citando TV, por exemplo. No próximo item, iremos pontuar os audiovisuais que atualizam o Jornal Nacional por meio de uma citação indireta.

7.2.2 · Citação indireta ·

Em outros audiovisuais, observamos que, embora não trouxessem imagens e sons na íntegra ou alguns dos modos de citação direta já explicados, também citavam o Jornal Nacional, principalmente, por meio do uso ou referência à suas marcas ou etnicidades, em especial, o “Boa Noite” e as *personas* televisivas, como acontece em Festival Boa noite – Fátima Bernardes; Programa do Faustão – Fátima Bernardes

Melhores do Ano 2007; Fátima Bernardes em *chat* do JN; Invente, tente (1991) – William Bonner e JN – William imita Clodovil.

Outro modo de citação indireta que apontamos são as atualizações que trazem imagens do cenário do JN que não foram ao ar no mesmo horário, como nos vídeos Vinheta final de ano Fátima e William (Globo) e Bastidores do JN no Vídeo Show e, ainda, citações que ocorrem por meio de sátira ou paródia do programa, presente, por exemplo, em vídeos como *Jornal Rational* (SBT) e *Casseta e Planeta – Casal Nacional (Versão I e II)*. O quarto modo que identificamos diz respeito às atualizações que se referem ao JN, sem citar seu nome ou reproduzir suas imagens, como no audiovisual *RECORD: A caminho da liderança* (Record).

O vídeo **Jornal Rational (SBT)** faz uma citação indireta do Jornal Nacional ao fazer uma sátira do programa a começar pelo nome. Além disso, durante o quadro do Programa do Ratinho a trilha sonora do Jornal Nacional é tocada – neste caso, não se trata do mesmo áudio da vinheta do telejornal já que ela é tocada por uma orquestra. As evidências de uma citação indireta aparecem ainda nos seus usos e sentidos, haja vista o seu objetivo de conferir a credibilidade do JN à sua paródia JR.

Vale lembrar que este audiovisual faz uma citação direta dos apresentadores e do próprio JN, uma vez que não usa imagens e sons do telejornal, apenas o verbal quando Ratinho diz que gostaria de “ver o William e a Fátima fazer isso no Jornal Nacional”. No entanto, ao utilizar como referência e transformar a logomarca do Jornal Nacional para fazer a sua e ao reproduzi-la na vinheta do quadro juntamente com a trilha sonora, essa atualização acaba por fazer uma apropriação.

Outro vídeo que faz uma paródia do programa é **Casseta e Planeta – Casal Nacional (Versão I e II)**. Ele cita indiretamente o Jornal Nacional ao tentar reproduzir algumas de suas marcas, principalmente com os apresentadores estereotipados, o cenário muito similar ao do programa com bancada prata, computadores sob a mesa, desenhos da grade de proteção do mezanino, televisões ao fundo, painel com o globo terrestre, entre outros elementos.

Assim como no vídeo anterior, é possível perceber ainda marcas fortes de apropriação, uma vez que é difícil separar esses modos de atualização, pois ao utilizar técnicas, formatos e linguagens próprios do telejornal, aborda ainda temas que exigem um conhecimento maior da cultura para serem interpretados. É o que acontece, por exemplo, com a logomarca CN em tons azul, vermelho e cinza presente tanto no cenário quanto nas barras de crédito dos comentaristas e na vinheta. Esta última por misturar a

trilha sonora do Plantão de Notícias com a do Jornal Nacional cremos que acabe fazendo uma citação direta, no caso somente do áudio. Mas, na verdade, as referências indiretas e de apropriação começam ainda no nome do programa que faz um trocadilho com o do telejornal, substituindo Jornal Nacional por Casal Nacional, já que o objetivo é brincar com a imagem do casal.

Outro indicativo dessa apropriação continua com o nome dos apresentadores que deixam de ser Fátima Bernardes e William Bonner e passam a se chamar Ótima Bernardes e William Bond, os quais fazem vários trocadilhos com o “Boa Noite”. Mais um detalhe que podemos apontar com relação à atuação deles é a própria posição do casal, pois repetem Bonner sempre à esquerda e Fátima à direita. Contudo, ao mudar o original, eles acabam configurando outros sentidos a esses audiovisuais.

Além das referências aos momentos da apresentação do telejornal, que evidenciam a paródia, percebemos outras características de apropriação com relação a quadros do programa como o JN Tempo. Nesse caso, fazendo mais do que um jogo de palavras entre tempo e signo, uma vez que ambos são bastante imprevisíveis e cuja semelhança entre as apresentadoras torna-se muito evidente, como mostram as figuras abaixo.

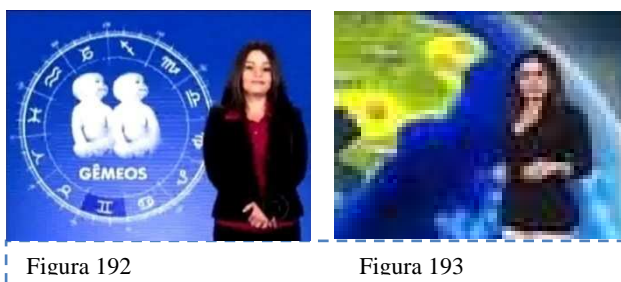


Figura 192

Figura 193

Semelhanças entre os quadros do Casseta e Planeta e da previsão do tempo no Jornal Nacional.

Com relação ao modo de atualização em que marcas e ethicidades evidenciam a citação indireta, destacamos o vídeo **Festival Boa noite – Fátima Bernardes**. Neste caso, a citação ocorre ao fazer uso de uma marca do telejornal – o “Boa Noite” – e de uma ethicidade – as *personas* televisivas, no caso Fátima Bernardes. Apesar da compilação de “Boa Noite” ser do período que a jornalista apresentava o RJTV, os sentidos gerados por esta marca do JN nos remetem imediatamente ao Jornal Nacional, tendo em vista que essa saudação começou nele e só depois passou a ser utilizada em todos os telejornais do período da noite, tanto da Rede Globo quanto de outras emissoras. Apesar dessa atualização fazer uma citação direta do RJTV, vale ressaltar

que da forma como ela é apresentada – num vídeo do YouTube que não define a origem dos vídeos editados – se configura atualmente, muito mais como uma citação do JN.

Outro detalhe interessante que se sobressai desse vídeo é que embora ele tenha se atualizado na internet, o uso de tantos “Boa Noite” em sequência evidencia outro modo de citação bastante recorrente na TV que é a repetição. Segundo Beatriz Sarlo (1997, p.63), por meio desse modo se “repete uma estrutura, um esquema de personagens, um conjunto pequeno de tipos psicológicos e morais, um sistema de peripécias e até uma ordem de peripécias” que permitem a organização de um sistema de produção para quem trabalha e o prazer de reconhecer determinadas lógicas, estruturas e sentidos a quem assiste.

A autora diz ainda que esse recurso não só tranquiliza o público, mas o proporciona uma “suave felicidade” ao impor uma ordem às desordens do mundo. O mesmo acontece quando o programa Cassetta e Planeta traz no quadro Casal Nacional, elementos do cenário do JN, dando segurança e referências ao público de que se trata da paródia de um programa já conhecido.

Nessa mesma linha, chegamos aos vídeos **Programa do Faustão – Fátima Bernardes Melhores do Ano 2007** e **Fátima Bernardes em chat do JN**. Assim como no audiovisual anterior, nesses dois casos as referências indiretas ao programa são feitas pela entrevista com Fátima Bernardes e, portanto, principalmente de forma verbal. No primeiro exemplo – embora, o foco da entrevista não seja o telejornal em si – por girar em torno da sua vida profissional e entregar um prêmio a atual apresentadora do Jornal Nacional acabamos fazendo essas conexões. Todavia, ocorre ainda outra breve citação indireta ao mostrar uma montagem com a imagem da apresentadora no telão.

No segundo vídeo, a mesma apresentadora bate um papo bem informal com o público falando sobre a sua vida pessoal e profissional. No entanto, a única imagem que temos resulta do enquadramento da apresentadora com a logomarca da Rede Globo ao fundo. Dessa descrição, percebemos que apesar de fazer uma citação indireta ao telejornal – por meio da imagem e do discurso de Fátima Bernardes – neste caso, ocorre ainda uma citação direta da própria emissora – por meio do uso da logomarca e do fato desse vídeo ter sido postado na página do Globo.com.

Já nos vídeos **Invente, tente (1991) – William Bonner e JN – William imita Clodovil**, embora sejam feitas referências diretas e indiretas a outras *personas* como Cid Moreira e o estilista Clodovil Hernandes, a figura central desses vídeos – que foram ao ar na TV e no YouTube, respectivamente – é o atual apresentador do Jornal

Nacional, William Bonner. Nessas atualizações, o apresentador aparece de modo bem mais irreverente, contudo ao estar numa bancada, usar o mesmo figurino do JN, configura assim uma citação indireta do próprio telejornal.

Por outro lado, embora não seja tão visível, como nos exemplos anteriores, o uso de marcas e ethicidades também é utilizado pelo audiovisual **RECORD: A caminho da liderança (Record)** para atualizar o Jornal Nacional. Mas, a principal evidência desse modo de citação indireta acontece por meio de expressões, como por exemplo, “telejornal da concorrente” e “telejornal rival”, utilizadas tanto verbalmente como nas cartelas que indicam a luta pela audiência no horário da noite, entre o Jornal da Record e o Jornal Nacional, ambos veiculados no mesmo horário, como já abordamos no item 7.1.2.

Dessa forma, o vídeo institucional da Record se refere ao Jornal Nacional sem citar diretamente o seu nome ou reproduzir suas imagens. E o mesmo acontece com as referências constantes à Rede Globo e a outros programas desta emissora. No entanto, esse audiovisual faz várias citações diretas de programas da própria Record, como Hoje em dia, Fala Brasil, Domingo Espetacular, Câmera Record, entre outros.



Figura 194



Figura 195



Figura 196

Embora cite indiretamente o JN, esse vídeo cita diretamente outros programas da Record.

Nesse vídeo é possível perceber ainda evidências de apropriação ao utilizar a logomarca JR, o cenário de vários telejornais com redação ao fundo, a bancada prata do Jornal da Record, o casal de apresentadores, entre outras marcas. No entanto, existiam ainda atualizações que, embora, mostrassem o cenário do telejornal com seus apresentadores, isto é, com imagens que não foram ao ar no mesmo horário do programa, o citavam indiretamente. É o caso dos vídeos **Bastidores do JN no Vídeo Show** e **Vinheta final de ano Fátima e William (Globo)**.

No primeiro, os apresentadores foram filmados enquanto apresentavam o telejornal e em vários outros momentos da sua produção, como na gravação do Globo Notícia. Todavia, enquanto o JN ia ao ar na TV Globo, os enquadramentos feitos pelas câmeras do outro programa só foram veiculados no dia seguinte dentro do programa

Vídeo Show. Nesse audiovisual, chama-nos atenção o fato de imagens que foram ao ar terem sido mostradas no exato momento que foram gravadas pelas câmeras do Vídeo Show, como revelam as figuras a seguir.



Figura 197



Figura 198



Figura 199

Imagens captadas pelas câmeras durante a gravação do Globo Notícia e do JN.

Apesar de não reproduzir o telejornal em si, o vídeo cita o JN a todo o momento, seja mostrando seus bastidores, sua logomarca ou mesmo falando seu nome, seja entrevistando os apresentadores ou reproduzindo cenas com outros ângulos que não os das câmeras do telejornal. Um detalhe interessante, nesse caso, é que além da citação, ele tem como característica a **autorreferencialidade** por se tratar de um programa da própria emissora falando de outro. A autorreferencialidade pode ser chamada ainda de autorreflexividade, pois, nesse caso, trata-se da “televisão assistindo a si própria na auto-reflexão e na citação” (SARLO, 1997, p.95).

Na **Vinheta final de ano Fátima e William (Globo)**, mesmo os apresentadores aparecendo direto do cenário, como no vídeo anterior e tendo ido ao ar em horários diversos dentro da grade de programação – por se tratar de uma *promo* de final de ano da emissora–, existe aqui outra particularidade, já que ele traz imagens dos apresentadores a postos no cenário do telejornal, interagindo com o público, abandonando assim a posição formal ao mostrar gestos deles apontando, mandando beijo e dando tchau. Por ser uma produção especial para isso que não é o JN consideramos que esse audiovisual cita indiretamente o Jornal Nacional.

Enfim, todas essas formas de citação indireta podem se configurar numa percepção muito sutil e/ou fluida em que os sentidos não sejam tão evidentes, mas que subjetivamente conseguem se constituir. No próximo item, iremos observar os platôs que faltam e traçar as linhas que os conectam por meio do último modo de atualização, isto é, pelo modo que eles se apropriam do JN para atualizá-lo.

7.2.3 · Apropriação ·

Depois de fazer as conexões entre as várias atualizações dos itens anteriores, observamos que ainda existiam alguns vídeos que não se atualizavam, especificamente, por uma citação direta ou indireta – embora, em alguns casos também trouxessem evidências desses modos, criando pequenas ramificações que os ligavam aos platôs anteriores. No entanto, além de trazer essas referências ao programa, o que os torna muitas vezes indiscerníveis, esses audiovisuais traziam consigo sentidos e elementos que de alguma forma transmutavam o original. Em outras palavras, esses vídeos tinham um modo bem particular de atualizar o Jornal Nacional, eles traziam multiplicidades e diferentes pontos de articulação, configurando assim um novo modo de atualização.

Ao tentar identificar um conceito que os definisse, percorremos vários caminhos até chegar ao termo apropriação. A apropriação no audiovisual – tal como está definida no item 4.3.1 – corresponde a apoderar-se de signos, marcas, traços, conteúdos de um virtual e aplicá-los na produção de outra obra. Além disso, essa apropriação pode ser tanto de técnicas quanto de formatos, linguagens e discursos de um audiovisual para auxiliar na construção de outro.

Pensando nisso e analisando os audiovisuais, poderíamos dizer ainda que esse modo de atualização ocorre basicamente de duas formas: a primeira diz respeito àquelas atualizações em que um audiovisual nos permite ver sutilmente traços de outros audiovisuais, por meio da apropriação de técnicas, formatos e linguagens aplicadas direta e indiretamente na produção de um novo vídeo. Em outras palavras, elas assumem o audiovisual que tiveram por referência, ao mesmo tempo em que tentam escondê-lo. É o que acontece, por exemplo, com o vídeo *Sexo Oposto* (Globo). Vale destacar que apesar de fazer uma apropriação do *Jornal Nacional*, esse audiovisual também cita diretamente outros programas da Rede Globo, *sites* e até revistas. É o caso dos programas *Auto Esporte*, *Estrelas* e *Mais Você* e dos *sites* da revista *Época* e *Globo.com*.



Figura 200

Figura 201

Figura 202

Citações de programas de TV, *sites* e revistas para falar das diferenças entre homens e mulheres.

O segundo modo diz respeito àquelas atualizações que se apoderam das técnicas, dos formatos, das linguagens e dos discursos do audiovisual para fazer uma releitura dos mesmos a partir de outro ponto de vista. Características fortes dos vídeos *Jornal Mundial – crianças*, *JN (clipe) – Apelo sexual* e *Jornal Nacional do Chaves*. De outra maneira, podemos dizer que, apesar de citarem direta e indiretamente o *Jornal Nacional* – trazendo referências de algumas de suas marcas e ethicidades como a logomarca, o formato casal de apresentadores, a vinheta, entre outras – esses audiovisuais tentam captar as audiovisualidades do *JN* e incorporá-las ao seu modo de pensar e produzir.

Em ***Jornal Mundial – crianças***, as referências ao *Jornal Nacional* estão presentes a começar pelo trocadilho do próprio nome do telejornal, numa tentativa de ser maior do que o anterior, uma vez que, enquanto, um é nacional, o outro é mundial. Nessa atualização, merece destaque ainda o fato dessa apropriação ter transmutado os apresentadores em crianças trazendo um tom de ludicidade ao *JM*. No vídeo caseiro, ao apresentar o telejornal, as crianças fazem uso do formato casal de apresentadores, da saudação inicial com o tradicional “Boa Noite”, da forma de chamar a participação da repórter, entre outras técnicas e elementos da linguagem do telejornal.

No entanto, os traços da edição, isto é, a elaboração da vinheta, da logomarca, o uso de efeitos especiais e a própria montagem do vídeo – embora não sejam tão complexos – revelam que houve uma apropriação. Esse editor faz uso, inclusive, da trilha sonora do *Jornal Nacional*, o que, por sua vez, nos remete a um modo de citação direta. Fato semelhante acontece com a reprodução da vinheta das Organizações Tabajara durante a propaganda de um ventilador, citando, assim, um quadro do programa *Casseta & Planeta*.

Em outras palavras, esse vídeo evidencia duas formas de apropriação: uma pelas pessoas que apresentaram o *Jornal Mundial*, se apropriando de técnicas e da linguagem do telejornalismo, em especial do *Jornal Nacional*, transformando os sentidos por meio de técnicas da produção caseira e pela interpretação pouco preocupada em repetir com exatidão o perfil dos apresentadores. A outra forma, pela pessoa que editou o vídeo, apropriando-se tanto das técnicas e da linguagem do telejornalismo quanto do audiovisual. Queremos pontuar que essas formas de apropriação mudaram a ordem que estamos habituados, por exemplo, a ordem da vinheta e da escalada e, ainda, o fato da logomarca não ter sido abreviada como acontece com o *JN*. No entanto, esse conjunto

de formas de apropriações, apesar de trazer tons de ludicidade e entretenimento, não escapa tanto às pautas e modos de ser do JN.

No vídeo **JN (clipe) – Apelo sexual**, também existem referências indiretas ao Jornal Nacional, por meio do uso da logomarca, do desenho da bancada com o casal de apresentadores, do uso do “Boa noite”, entre outras marcas que fazem parte da identidade do noticiário global. Contudo, esse vídeo acaba por revelar ainda a forma como essas marcas foram apropriadas e re-significadas, visto que os sentidos produzidos pelos seus usos tinham como objetivo desconstruir a imagem do telejornal e trazer para o centro dos sentidos o apelo sexual, como uma transgressão a proposta do telejornalismo. Não há sentidos de informação de qualquer ordem presentes no vídeo – como seria próprio de um telejornal –, mas prevalece a ideia de configurar sentidos de sacanagem, de tirar o telejornal da sua ordem hegemônica, transmutando em um videoclipe cômico e de certa forma transgressor.

É interessante observar que, assim como no vídeo anterior, ao elaborar a vinheta, ambos fazem uso de movimentos circulares. No primeiro caso, em três dimensões e no clipe, girando apenas no sentido anti-horário. Além disso, enquanto esse audiovisual cita indiretamente o Jornal Nacional – por meio de desenhos – cita diretamente o Jornal da Globo por meio de montagens feitas em cima de *frames*, onde ora é alterada a sobrançelha, ora os movimentos da boca do apresentador William Waack.



Figura 203



Figura 204

Ao mesmo tempo em que cita indiretamente o JN, cita também o Jornal da Globo.

Nessa mesma linha, outro audiovisual que se apropria do Jornal Nacional é o vídeo **Jornal Nacional do Chaves**, onde a principal referência ao JN ocorre por meio do uso da vinheta do telejornal – a dos anos 2000 e 1983, respectivamente. Apesar de usar diretamente fragmentos da vinheta costurados com outras imagens e vinhetas de outros programas, esses vídeos trazem também outras peculiaridades. Aqui, o internauta se apropria de técnicas de edição – ao juntar as várias vinhetas do telejornal e ao reproduzir o movimento dos JNs flutuando com as imagens dos rostos dos personagens do programa infantil. Em detrimento disso, por uma linha de fuga, essa atualização se

conecta a vídeos como Vinheta final de ano Fátima e William (Globo) e Invente, tente (1991) – William Bonner, que também reproduzem esse movimento com bolas e estrelas.

De modo semelhante ao Jornal Mundial, nesse vídeo existem elementos de ludicidade e entretenimento, isto é, se faz uma brincadeira com o programa que remete ao mundo infantil. Por outra perspectiva, pode-se entender, também, como uma crítica ao JN e às pessoas que o produzem, como se fossem infantis, confusas e ignorantes como no mundo do Programa Chaves.

Como podemos perceber, nos audiovisuais feitos por internautas, identificar esse modo de apropriação parece ser mais fácil, principalmente pelo fato de haver aí um descompromisso com a emissora, com a concorrência e até mesmo com a ética televisiva. Nesse item, a única exceção aos vídeos anteriores é o audiovisual **Sexo Oposto (Globo)** que se diferencia na forma de referência ao telejornal – sendo bem mais sutil – e pelo fato de ter sido feita por um programa da mesma emissora citando o JN.

Além de ter ido ao ar em outro meio – no caso na TV – outra diferença em relação aos vídeos anteriores é que esse audiovisual foi produzido por profissionais que se apropriaram das técnicas, das linguagens e dos formatos do telejornalismo tendo como referência o principal telejornal da emissora. Contudo, constroem discursos verbais e corporais que desterritorializam o modo de apresentar e a pauta do JN. Embora desconstruam outros elementos ao mostrar as “sujeiras” e rebarbas, esse audiovisual também legitima o JN ao usar um casal de apresentadores na bancada, nos remetendo indiretamente a ele.

Em resumo, um “texto de apropriação” é um texto que nos permite ver outros textos diferentes do original e de suas referências, isto é, os sentidos se desterritorializam e pegam linhas de fuga. Foi exatamente isso que percebemos com essas atualizações. Sem falar que ao fazer uma apropriação, acaba-se ainda fazendo ora uma citação direta, ora indireta, ora as duas coisas, revelando, assim, as ligações que existem entre esses modos.

Vale lembrar que compreender essas estratégias de produção de sentidos em cada atualização em nenhum momento pareceu-nos tarefa fácil, pois como diz Tourinho (2009) “Todo sentido irá beneficiar-se de um perpétuo devir, em mutação infinda, porque a ninguém pertence e é propriedade de todos”. Capturar alguns desses sentidos e ver as relações existentes entre os vários platôs foram resultados de exercícios de

perder-se no objeto para, posteriormente, achar-se e desenhar o mapa dos caminhos percorridos.

Ao término dessas análises dos modos que cada vídeo atualiza o Jornal Nacional, queremos lembrar que o mapa final das atualizações é o resultado da sobreposição dos mapas referentes às formas e aos modos de atualização, desenhados em cada um dos itens anteriores. E foi esse último mapa que nos permitiu ver no plano de imanência os pontos de maior intensidade e suas várias conexões.

Em resumo, pelas linhas convergentes e pelas linhas de fuga que esses audiovisuais acabam abrindo para o telejornal, pudemos perceber o Jornal Nacional de uma maneira bem diferente do que estamos acostumados, isto é, que existem muitas formas de atualizá-lo, inclusive, ainda não atualizadas. Todas essas formas nos mostram algumas das possibilidades de diferenciação do Jornal Nacional de si mesmo, ao mesmo tempo em que revelam marcas fortes e pujantes não só dele, mas da própria audiovisualidade. No próximo capítulo, resumimos o nosso percurso para chegar até aqui e algumas das considerações que achamos relevantes.



“Todo sentido irá beneficiar-se de um perpétuo devir, em mutação infinda,
porque a ninguém pertence e é propriedade de todos.”

(Carlos Tourinho)⁶³

8

O JORNAL NACIONAL PARA ALÉM DELE MESMO: Considerações finais.

O caminho até aqui foi longo. Por vezes, nos perdemos em várias linhas de fuga – que mais pareciam labirintos, dos quais não conseguíamos sair. Mas, também nos achamos, pois elas nos levaram a encontrar novos platôs e a fazer as ramificações que os conectavam e, assim, traçar o mapa das atualizações. Enfim, fomos afetados, conhecemos novos lugares, nos arriscamos a formular conceitos, trilhamos vários caminhos e nos atualizamos junto com esse trabalho.

A cada atualização do Jornal Nacional que encontrávamos em nossa cartografia no audiovisual brasileiro, uma empolgação. A certeza de que havia ali não só diferentes modos e formas de atualização do audiovisual, mas multiplicidades de sentidos que ao mesmo tempo em que nos remetiam ao JN, nos faziam percebê-lo de um modo bem diferente do que estávamos acostumados.

O que queremos dizer é que a forma de vê-lo atualmente é outra. Não o vemos mais apenas como um programa dentro de uma grade de programação de uma dada emissora que sofre influência e influencia nos formatos de outros audiovisuais. Hoje, vemos o Jornal Nacional para além do horário que ele ocupa na Rede Globo, como um

⁶³ TOURINHO, 2009, p. 151.

rizoma se atualizando em outros programas, emissoras e até meios de comunicação, numa espécie de referência para uma produção audiovisual no Brasil por ser o exemplo mais evidente do que nós conhecemos como Padrão Globo de Qualidade. Vale destacar que como no rizoma, as atualizações vão produzindo linhas de fuga, desterritorializações e, posteriormente, algumas se reterritorializam. Além disso, produzem intensidades para alguns sentidos e, da mesma maneira, o descentramento e a fluidez para outros conteúdos.

Se agora o vemos dessa maneira, antes foi preciso nos desprender do Jornal Nacional tal qual o conhecemos. Muitas vezes, percebemos um centro e tínhamos que nos desconstruir para permitir que novos sentidos viessem à tona, isto é, precisávamos ver o audiovisual JN apenas como uma das formas de atualização. Esse exercício de desconstituir o olhar não foi fácil, mas nos levou a perceber elementos presentes nessas atualizações que não conseguíamos identificar justamente por ter por base um modelo, uma “forma única”, um olhar engessado, acostumado.

Com o tempo, esse processo permitiu que o Jornal Nacional saísse da posição de protagonista, de lugar de destaque na pesquisa, para mero coadjuvante, pois o que acontecia com ele podia ser percebido também com outros audiovisuais e produtos midiáticos. Referimos-nos aqui às formas e aos modos de atualização do audiovisual encontrados nessa pesquisa.

Para entender como chegamos até a afirmação anterior, achamos por bem revelar todo o percurso, pontuando alguns passos e pensamentos importantes que surgiram ao longo do caminho, assim como todas as tentativas que deram certo e as em que não obtivemos os objetivos esperados, por acreditar que esse é o curso natural de toda pesquisa.

Resumindo nosso percurso para chegar até aqui, em primeiro lugar fomos afetados pelo objeto, enquanto observávamos as várias mídias em fluxo, ou melhor, enquanto *zappeávamos* pela TV, navegávamos pela internet e imergíamos no cinema. Aos poucos, fomos conseguindo adentrar a sua duração e perceber nela coisas que até então não estavam dadas. Depois de ser afetados pelo objeto, era preciso formular o problema de pesquisa e conseguir fazer isso não foi tarefa fácil.

Embora tivéssemos a certeza de que algo nos inquietou, não sabíamos exatamente o que era esse algo. Essa foi, portanto, a primeira pergunta que buscamos responder nesse trabalho, isto é, saber que fenômeno era esse, assim como saber onde e como ele acontece, tendo formulado ao final como problema de pesquisa o seguinte

questionamento: **Por meio de que técnicas, discursos e formatos o JN se atualiza em outros audiovisuais e, nesse processo, que reflexões ele permite às audiovisualidades?** E foi na captura dessas respostas que fomos fluindo.

No entanto, antes de adentrar o objeto deste estudo, era preciso reunir todo o equipamento necessário para as várias viagens que faríamos, além de traçar um primeiro mapa da investigação, já que de antemão sabíamos que ele poderia ser mudado. Foi o que fizemos ao formular o referencial teórico e ao nos aproximar dos métodos e procedimentos que melhor nos auxiliariam nessa “aventura-pesquisa”.

Outro procedimento importante que devemos pontuar é que para identificar as atualizações do Jornal Nacional no cinema, na TV e na internet foi preciso saber o que ao vê-las nos fazia remeter ao telejornal, a saber, quais eram as marcas e ethicidades presentes nesses vídeos que os conectavam ao JN, o que só conseguimos com base numa vasta revisão da literatura e numa pesquisa exploratória do referido telejornal.

Todavia, ao tentar identificar os rastros deixados pelo programa em cada audiovisual, a forma de apropriação e o grau de indiscernibilidade em alguns casos eram tantos que nos limitaram. Não dava mais para identificar se eram marcas do Jornal Nacional, de outro telejornal ou do telejornalismo como um todo. Percebemos que algumas virtualidades não eram de mais ninguém, já que nos levavam a uma vasta potencialidade. Tendo conseguido superar mais este desafio, estamos ávidos para os próximos passos.

Após conseguir identificar as marcas e ethicidades do Jornal Nacional, precisávamos entender ainda como ocorriam os movimentos de atualização e virtualização. Para tanto, tivemos que nos aproximar de novos conceitos, tais como atual, virtual, devir, duração, audiovisualidades, entre outros. E, abrindo um parêntese, ao final desse trabalho, percebemos que apesar de termos focado os movimentos de atualização, nós não só analisamos esse movimento, mais também o problematizamos, fazendo o movimento oposto, o de virtualização.

O olhar treinado nos permitiu identificar atualizações do JN em filmes, *sites*, programas e outras unidades autônomas nas cinco emissoras de TV. Em resumo, depois de muitas andanças por um meio, resolvíamos parar, partindo do princípio de ruptura a-significante – que em qualquer lugar, o rizoma pode ser interrompido e reiniciado – mas, na maior parte do tempo, acessamos as várias mídias simultaneamente. E, dessa forma e de pista em pista, fomos seguindo o fluxo desses audiovisuais, tendo identificado ao longo da cartografia mais de 150 atualizações deste telejornal.

Começávamos a perceber que os vídeos possuíam peculiaridades e traços em comum ao atualizar o JN. Diante do gigantesco volume encontrado, tivemos que selecionar os platôs para compor o *corpus* e, assim, analisar mais profundamente como esse fenômeno acontece. Esse *corpus* se constituiu de 22 audiovisuais retirados da TV, cinema e internet – não necessariamente de apenas uma das mídias já que a maioria foi remidiatizada.

Por meio de uma breve descrição e das desmontagens e remontagens destes audiovisuais, pudemos perceber como os sentidos foram construídos e desconstruídos e quais as principais marcas e ethicidades do JN utilizados nesses audiovisuais. Nesse sentido, ao observar o que essas atualizações nos traziam de novo, observamos que a criação se constituía por meio do uso de sons e imagens do telejornal ou da referência a algumas de suas marcas e sentidos identitários que costurados na edição, geravam novos audiovisuais e nos permitiam remeter direta e indiretamente ao JN.

Ao analisar as atualizações percebemos que o Jornal Nacional foi criticado, elogiado, parodiado e, conseqüentemente, legitimado. No entanto, observamos que dessa maneira, acabamos por construí-lo como uma virtualidade originária, sendo preciso abrir para outros contextos anteriores a ele, uma vez que o JN participa de um movimento muito maior, como por exemplo, a própria história do telejornalismo ocidental que sofre influência do jornalismo americano.

Com base nessa afirmação, achamos importante lembrar aqui que ele faz parte de uma cultura nacional e global. No primeiro caso, por ter reconhecimento em todo o país como telejornal de destaque de uma das principais emissoras do Brasil. No segundo caso, por se configurar e formatar dentro dos padrões dos telejornais predominantes no mundo ocidental e, principalmente, se filiar ao estilo americano. Assim, poderíamos arriscar dizer que há elementos de um DNA telejornalístico que está tão formatado que é capaz de ser reconhecido em diferentes atualizações.

Esse procedimento nos permitiu ainda ver as várias molduras de um meio sobrepostas em outro e quais as estratégias utilizadas por esses audiovisuais para revelar a referência ao telejornal. Em suma, por meio da mimese dos apresentadores, do figurino, do cenário, vinheta, logomarca, e, em especial, da edição, esses vídeos acabaram por adquirir novos sentidos e significados.

Vale ressaltar que esses audiovisuais desconstruíam a marca da seriedade e da objetividade deste noticiário, a partir do jogo de inversão do seu elemento central – as formas da notícia e da apresentação da notícia – e os periféricos – todo o resto. Em

resumo, esses audiovisuais se apropriaram das marcas e ethicidades bem como das técnicas, formatos e discursos do Jornal Nacional para desconstruí-lo e, assim, construir novos audiovisuais que acabavam por reforçar a credibilidade do programa – já que o JN mesmo ficou intacto.

É bem verdade que em alguns vídeos, nossa atenção pousou por mais tempo, por isso mesmo trouxeram mais considerações. Em outros, não nos detivemos tanto na análise para não correr o risco de ser redundantes. No entanto, os devires de cultura, linguagem, técnica e estética presentes neles, de certa forma, reforçavam a identidade do Jornal Nacional, bem como revelavam evidências de uma linguagem que perpassa o audiovisual.

Depois de algumas análises, agrupamos as variedades identificadas em dois platôs principais – modos e formas de atualização – que, por sua vez, possuíam três categorias diferentes. Com relação às formas, tivemos por base as três dimensões das audiovisualidades, percebemos que ora se destacava mais a técnica, ora o discurso, ora a cultura. Já no que se referem aos modos de atualizar um audiovisual fizemos analogias entre os textos literários e os textos audiovisuais, a partir das quais sistematizamos os modos em citação direta, citação indireta e apropriação. O mapa proposto pela pesquisa foi desenhado justamente com base nas formas e nos modos que atualizam um audiovisual, neste caso o Jornal Nacional.

Na hora de traça-lo, percebemos que cada item possuía também outras linhas convergentes que uniam as várias atualizações e que o mapa final seria o resultado da sobreposição de todos os outros. Por exemplo, quanto aos pontos que uniam as várias linhas encontradas nas atualizações técnicas, observamos que as que mais se destacavam eram a sonorização, o uso de efeitos especiais, do telão ou painel digital para exibir as imagens, a edição – uso de programas como o *Movie Maker*, sujeiras e rebarbas não removidas, entre outras –, além do domínio da própria técnica que era o que diferenciava os profissionais dos amadores.

Já nas atualizações discursivas, pontuamos a metalinguagem, por meio da qual as emissoras e programas mostravam seus bastidores e seus modos *operandi*, além de fazer uso de uma sequência cronológica como fio condutor da narrativa, de construções de sentido em torno do uso do “Boa Noite” e outras marcas do telejornal e da rivalidade entre emissoras, programas e até estados, explicitada por meio dos discursos desses audiovisuais.

Ao analisar o mapa da dimensão cultural, percebemos que as intensidades próprias do JN se misturavam à bagagem cultural dos autores dos vídeos, com diferentes especificidades na criação específica para a internet e, por outro lado, para a televisão e o cinema. Nessas composições, observamos as marcas do telejornal e as formas de apropriar-se delas. Esse processo se prestou a diferentes propostas e funções: legitimação, crítica, humor, entretenimento, ludicidade, referencialidade, entre outras. Contudo, há outro elemento importante dessa dimensão que não pode ser omitido, a reprodução das formas e modos do JN nas atualizações que se prestam a constituição de uma memória coletiva e brasileira.

Os modos de citação identificados foram a direta e a indireta. Observamos a existência de características próprias de cada meio, como a repetição e a autorreferencialidade da TV, quando uma emissora se refere à outra ou ao mostrar aparelhos de televisão. Além disso, a citação de um audiovisual era realizada tanto entre programas quanto entre emissoras e meios de comunicação e, ainda, de outro modo, quando estes se referiam a si mesmos e não ao outro audiovisual.

Quanto ao modo de apropriação, percebemos que a principal característica é a transmutação de sentidos, causados por uma releitura inventiva que nos permite ver por meio deles, outros textos, isto é, outros audiovisuais. Nesse modo de atualização, destacaram-se ainda as apropriações feitas por crianças e adultos, amadores e profissionais, por meio das quais foram atualizadas técnicas, formatos e discursos do telejornal e do audiovisual. Em resumo, com relação aos modos de atualização, observamos que um audiovisual pode utilizar um ou mais modos para se referir a outro e que ao fazer uma citação tanto direta como indireta os sentidos do audiovisual original são deslocados, enquanto na apropriação, na maioria das vezes, esses sentidos são transformados.

Chegar aos platôs existentes em cada item, isto é, aos pontos que conectavam as atualizações, nos exigiu muita atenção e percorrer várias vezes os mesmos caminhos até sermos afetados. Deixamo-nos levar pelo nosso objeto e, por vezes, descobrimos nele alguns pontos onde seria interessante pousar a atenção para observar mais de perto, alguns dos quais relatamos anteriormente.

Creemos que por meio das análises feitas com o experimento da desconstrução e da sobreposição desses mapas, conseguimos responder ao nosso questionamento inicial, bem como saciar o desejo de entender as configurações de sentidos que surgem daí, tendo por base as atualizações do Jornal Nacional. Concluimos ainda que a análise do

audiovisual é um exercício de sensibilidade, observação, composição e decomposição de um dado fazer que assim como exige um conhecimento do âmbito da técnica e do discurso, exige também competências da ordem da cultura, sem as quais não é possível interpretar os vídeos.

Contudo, gostaríamos de resgatar ainda algumas percepções obtidas ao longo desse processo, principalmente, com relação ao que deu certo e errado na pesquisa. O primeiro ponto, não mais e não menos importante que os demais, é que os métodos escolhidos nos foram muito úteis para alcançar os objetivos estabelecidos, além disso, cremos que eles foram apropriados, tendo em vista que o objeto e os modos de estudá-lo são indissociáveis. Todavia, por serem novos, tivemos muita dificuldade com a aplicação dos conceitos e das metodologias e às vezes nos perdemos ao ponto de ser necessário fazer um grande esforço para retomar o caminho.

Assim como o objeto apresentou momentos de indiscernibilidade, o desenrolar da pesquisa também teve momentos em que não sabíamos definir os sentidos e o que esses vídeos queriam dizer e, dessa forma, corríamos o risco de afirmar algo que essas atualizações não traziam em seus sentidos predominantes ou, pelo menos, não tiveram a intenção de dizer. E, assim, poderíamos trair o nosso objeto e a nós mesmos.

Outro grande risco foi termos nos metido em terrenos ainda desconhecidos do Grupo de Pesquisa em Audiovisualidades, ousando definir as formas de atualização – algo que vêm sendo desejado há mais de três anos – e ainda propondo modos de atualização. Embora, saibamos que suas formulações possuam falhas e sejam limitadas, acreditamos que esse trabalho também se caracteriza como um importante passo para essas definições, por serem caminhos que outros poderão passar para chegar a elas.

Quanto às falhas que percebemos na aplicação da metodologia, destacamos que na cartografia, por não estar com o olhar bem treinado, por vezes, acabamos deixando passar atualizações bem significativas, como o Globo Notícias, apresentado diariamente por Fátima Bernardes às 17hs, mas que por aparecer no vídeo Bastidores do JN no Vídeo Show, acabamos achando que essa atualização, de certa maneira, tinha sido contemplada.

Outra falha que percebemos foi ter estimulado a produção de atualizações do Jornal Nacional pelos alunos, durante o Estágio Docência na disciplina de Audiovisual e tecnologias, sem ter utilizado nenhuma das produções no *corpus* deste trabalho. E lembrando agora, algumas eram bem interessantes. Além disso, após a escolha dos platôs, percebemos que não fomos totalmente felizes, pois alguns dos vídeos

selecionados traziam muitas semelhanças entre si, ora na forma de atualização, ora no modo, ora em ambos e, também, porque outras atualizações nos revelaram modos e formatos diferentes que poderiam ter nos trazido boas contribuições.

Mas, como já havíamos delimitado o *corpus* para a qualificação, resolvemos prosseguir sem incluir outras atualizações que achávamos no caminho porque sabíamos que a todo o momento isso iria acontecer e se não definíssemos, estaríamos sempre girando em torno do objeto e não avançaríamos para as análises. Em outras palavras, perceber as falhas e revelá-las, agora ao final, soa-nos um pouco negativo, mas não fazê-lo seria como não “dar a cara a tapa”, colocar o “lixo para debaixo do tapete”, como aprendemos ao estudar a cartografia.

Por isso, em alguns momentos foi necessário que nos afastássemos não só dos audiovisuais e dos livros, mas da pesquisa como um todo. Esse procedimento nos fez refletir sobre outras práticas e voltar olhando para o nosso objeto com novos óculos, como define Bourdieu (1997). Segundo este autor, para pensar é preciso tempo, o que não acontece se estamos sobre a pressão dos prazos, das pessoas e, principalmente, de nós mesmos. Claro que o autor se referia ao trabalho dos jornalistas e as condições para produção das notícias, mas isso também cabe a nós pesquisadores.

A reflexão de ordem acadêmica precisa de tempo de maturação, para encontrar os argumentos, encadeá-los e apresentá-los de forma que façam sentido. Além disso, para desconstruir e produzir pensamentos diferenciados, isto é, que permitam fazer surgir algo novo, se precisa ainda de mais tempo. Por fim, constatamos que a inquietação que moveu toda a pesquisa não acabou, pelo contrário, gerou novas inquietações.

Se antes saímos em busca de atualizações do Jornal Nacional e de perceber como elas ocorriam e se relacionam, hoje queremos entender como se construiu a linguagem, o formato e, conseqüentemente, o padrão de produção do Jornal Nacional que por estar muito enraizado na memória-hábito dos brasileiros se tornou uma referência tanto para a produção quanto para o ensino de telejornalismo no país, o que, se por um lado eleva e nivela "por cima"; por outro, acaba se tornando um entrave para a criação de novos formatos já que a maioria dos alunos nas universidades e dos profissionais apenas tenta reproduzi-lo.

Ao final do trabalho, percebemos que foi, justamente, na reflexão e recomposição dos percursos que se encontraram as conexões que configuram e dão a ver o objeto. Embora a leitura tenha sido um pouco longa e cansativa, ao passarmos por

vários pontos turísticos e também por labirintos, esperamos que o leitor tenha gostado da viagem, e se isso aconteceu, teremos ficado satisfeitos de termos sido um estimulador nesse rizoma!

Fim dessa viagem!



REFERÊNCIAS

AFFINI, Letícia Passos. **Da comunicação de massa à comunicação em rede: reflexões sobre a convergência entre televisão e Internet**. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R0248-1.pdf> Acesso em 06.06.2008.

AGUIAR, Lisiane Machado. Cartografia: deriva metodológica. In: MALDONADO, Alberto Efendy; BONIN, Jiani Adriana; ROSARIO, Nísia Martins do. (Orgs). **Perspectivas metodológicas em comunicação: desafios na prática investigativa**. 1 ed. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2008, p. 239-253.

ALLIEZ, Erik. **Deleuze, filosofia virtual**. (tradução de Heloisa B. S. Rocha). São Paulo: Ed. 34, 1996, 80p. (Coleção Trans)

ARBEX JR, José. **Showrnlismo: a notícia como espetáculo**. São Paulo: Casa Amarela, 2001.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. NBR 6023: informação e documentação: referências - elaboração. Rio de Janeiro: ABNT, 2002. Disponível em <http://www.abnt.org.br/> Acesso em 22.07.2009

BENJAMIN, Walter. **“Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo”**. Tradução José C. Barbosa, Hemerson A. Baptista. In ‘Obras Escolhidas’, v.3, São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____; A origem do drama trágico alemão. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

BENSAMAIA, Redá. Um filósofo no cinema. In: ESCOBAR, Carlos Henrique (Org.). **Dossier Deleuze**. Rio de Janeiro: Holon Editorial, 1991.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**, São Paulo, Martins Fontes, 1990.

_____; **Duração e simultaneidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BOJUNGA, Cláudio. A construção da notícia (2). In: NOVAES, Adauto. (Org.). **Rede Imaginária: televisão e democracia**. São Paulo: Companhia das Letras / Secretaria Municipal de Cultura, 1991. p. 213-221.

BONNER, William. **Jornal Nacional: Modo de fazer**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2009.

BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

BORELLI, SILVIA HELENA SIMÕES; PRIOLLI, GABRIEL; MALTA, ELIANA (ORG.). **A deusa ferida: por que a Rede Globo não é mais a campeã absoluta de audiência**. Editora Summus, 2000.

BOUGNOUX, Daniel. **Introdução às Ciências da Comunicação**. Bauru: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 1999. 220p.

BRITTOS, Valério Cruz; BOLAÑO, César Ricardo Siqueira. **REDE Globo: 40 anos de poder e hegemonia**. São Paulo: Paulus, 2005. 373 p. (Comunicação).

CAMARGO, I. **Imagem, movimento e som: apreensão e instantaneidade na mídia**. In: XVI Encontro Anual da Compôs 2005, Anais (Cd ROM). Niterói, RJ.

CARPENTER, Edmund; MARSHALL, McLuhan (orgs). **Revolução na comunicação**. 2ed. Rio de Janeiro: Zahar editora, 1971.

DELEUZE, Guilles. **Diferença e Repetição**. [Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado] Lisboa: Relógio d'Água, 2000.

_____; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia**. Vol 1. Rio de Janeiro, Ed.34, 1995.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectivas, 1973.

DUARTE, Elizabeth Bastos. **Considerações sobre a Produção Midiática**. Coletânea Mídias e Processos de Significação. São Leopoldo - Rio Grande do Sul: UNISINOS, 2000.

EISENSTEIN, Sergei. **Da Revolução à Arte, da Arte à Revolução**. Lisboa: Editorial Presença, 1974.

FECHINE, Yvana. **Da minissérie ao filme: uma montagem orientada pela convergência de mídias**. IN: FIGUEIRA, Alexandre; FECHINE, Yvana (editores). Guel Arraes: um inventor no audiovisual brasileiro. Recife: CEPE, 2008.357pag.

FISCHER, Martina Eva. O cartógrafo e sua bagagem. In: MALDONADO, Alberto Efendy; BONIN, Jiani Adriana; ROSARIO, Nísia Martins do. (Org.). **Perspectivas metodológicas em comunicação: desafios na prática investigativa**. 1 ed. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2008, p. 221-252.

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

GIACOMANTONIO, Marcello. **Os meios audiovisuais**. São Paulo, Martins Fontes Editora, 1976.

HALL, Stuart. **Notas sobre a desconstrução do 'popular'**. In: SOVIK, Liv (Org.). *Da diáspora: identidades e mediações culturais – Stuart Hall*. Belo Horizonte: EdUFMG; Brasília: Unesco, 2003, p. 247-264.

JACOMINI, Sabrina Leal. **Desterritorializações de sentidos no cinema: as rupturas tarantinescas**. Dissertação (Mestrado em Processos Midiáticos). Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação. Universidade do Vale do rio dos Sinos – Unisinos, São Leopoldo, RS, 2010.

KASTRUP, Virgínia. **O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo**. *Psicologia & Sociedade*; 19(1): 15-22, jan/abr. 2007. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/psoc/v19n1/a03v19n1.pdf> Acesso em 12.06.2008.

KILPP, Suzana. **Ethicidades televisivas**. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

_____. **Mundos televisivos**. Porto Alegre: Armazém Digital, 2005.

_____. **Novas figuras do tempo na televisão**. *Revista FAMECOS*, nº 34, Porto Alegre, 2007. p. 29 a 36. Disponível em

<http://revcom2.portcom.intercom.org.br/index.php/famecos/article/viewFile/4580/4300>
Acesso em 10.10.2008

_____; FISCHER, Gustavo. **Janelas de Flusser e Magritte**. 2008. (Produtos Tecnológicos). (Artigo proposto para o IV Congresso Panamericano de Comunicación, Comisión de trabajo “Nuevas tecnologías, comunicación y cultura”).

KIRST, P.G.; GIACOMEL, A.E.; RIBEIRO, C.J.S.; COSTA, L.A.; ANDREOLI, G.S. Conhecimento e cartografia: tempestade de possíveis. In: FONSECA, T.M.G.; KIRST, P.G. (Orgs.). **Cartografias e devires: a construção do presente**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003. p. 91-101.

LACLAU, Ernesto; DERRIDA, Jacques; CRITCHLEY, Simon; RORTY, Richard. **Desconstrucción y pragmatismo**. Compilado por Chantal Mouffe. 1ª.ed. 2ª. Reimpressão. Buenos Aires, Paidós, 2005, 176p. (Espacios del saber)

LANG, Charles. **Da Desconstrução à Gramatologia**. Texto disponível em <http://www.geocities.com/Paris/Concorde/7898/apresent1.htm> Acesso em 20/04/2009.

LENGLER, José Francisco Bertinetti; VIEIRA, Marcelo Milano Falcão e FACHIN, Roberto Costa. **Um exercício de desconstrução do conceito e da prática de segmentação de mercado inspirado em Woody Allen**. ERA. Vol 42. Nº4. 2002. Disponível em <http://www.rae.com.br/redirect.cfm?ID=1057> Acesso em 15.05.2009.

LEVY, Pierre. **O que é virtual**. São Paulo: Ed 34, 1996.

MACHADO, Arlindo. **A arte do vídeo**. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MAIRESSE, Denise. **Cartografia: do método à arte de fazer pesquisa**. In: FONSECA, Tania Mara Galli; KIRST, Patricia Gomes. (Org.). **Cartografias e Devires: a construção do presente**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003, p. 259-272.

MARCONDES FILHO, Ciro. **O Escavador de Silêncios**. São Paulo, Ed. Paulus, 2004.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício de Cartógrafo – Travessias latino-americanas da comunicação na cultura**. Tradução: Fidelina Gonzáles. Coleção Comunicação Contemporânea 3, São Paulo: Edições Loyola, 2004.

MEMÓRIA GLOBO. **Jornal Nacional: A notícia faz história**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

MOREIRA, Fátima Sampaio. **“Boa noite”**. São Paulo: Prumo, 2010.

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

PIRES, Antônio Manuel Bettencourt Machado. **Linguagem, linguagens e ensino**. Ponta Delgado: Universidade dos Açores, 1981.

POWELL, Jim. **Derrida para iniciantes**. 1ed. Buenos Aires: Era Naciente, 2007.

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

REQUENA, Jesus Gonzalez. **El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad**. 3ed. Madrid: Cátedra, 1995.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental. Transformações contemporâneas do desejo**. 1. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

ROSÁRIO, Nísia Martins do. **Nos discursos do corpo televisivo: jogo, sedução e prescrição**. Tese de Doutorado em Comunicação Social na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUC RS, Brasil. Ano de Obtenção: 2003.

_____. Informação na tevê: a estética do espetáculo. IN: DUARTE, Elisabeth Bastos; CASTRO, Maria Lilia Dias de. (orgs). **Televisão: entre o mercado e a academia**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2006, 311p.

_____. Mitos e cartografias: novos olhares metodológicos na comunicação. In: MALDONADO, Alberto Efendy; BONIN, Jiani A.; ROSÁRIO, Nísia Martins. (Org.). **Perspectivas metodológicas em comunicação: desafios na prática investigativa**. 1 ed. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2008, p. 195-220.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

SILVA, Alexandre Rocha. O fenômeno audiovisual entre Peirce e Deleuze. In: SILVA, Alexandre Rocha; ROSSINI, Miriam de Souza (orgs). **Do audiovisual à audiovisualidade: convergência e dispersão nas mídias**. Porto Alegre: Asterisco, 2009. (Coleção Óculo; 2)

SILVA, Alexandre Rocha; PELLEZ, V. da S. Memória Audiovisual brasileira. In: DUARTE, Elisabeth Bastos; CASTRO, Maria Lilia Dias de. **Televisão: entre o mercado e a academia**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2006. 311p.

SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar a mídia?** 1ed. São Paulo, Edições Loyola, 2002, 302 p.

SODRÉ, Muniz. **Antropológica do Espelho - Uma Teoria da Comunicação Linear e em Rede**. 2ª Ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

SOUZA, Cláudio Mello e. **Jornal Nacional: 15 anos de história**. Rio de Janeiro: Rio Gráfica, 1984. 349 p.

SOUZA, Karla Caroline Nery de Souza. **Luz, câmera, interpretação: Os elementos da construção da notícia na Tv**. (Monografia da Especialização em Telejornalismo apresentada ao Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Piauí), Teresina, 2007.

SQUIRRA, Sebastião Carlos de M. **Aprender telejornalismo: produção e técnica**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

TOURINHO, Carlos Alberto Moreira. **Inovação no telejornalismo: o que você vai ver a seguir**. Vitória: EspaçoLivros, 2009.

VANOYE, Francis. **Usos da linguagem: problemas e técnicas na produção oral e escrita**. 7ed. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

SITES PESQUISADOS:

www.orkut.com

www.globo.com

www.youtube.com.br

www.toptela.com.br

www.memoriaglobo.com
<http://www.kilpptv.comdigital.info/>
<http://g1.globo.com/jornal-nacional/>
<http://www.derrida.ufjf.br/proposta.htm>
<http://www.derrida.ufjf.br/entrevistas.htm>
http://pt.wikipedia.org/wiki/Jornal_Nacional
<http://pt.wikipedia.org/wiki/Cartografia>
<http://pt.wikipedia.org/wiki/Gram%C3%A1tica>
<http://www.unisinos.br/digital/?p=262>
<http://www.animaheroes.com.br/janelas/>
<http://www.youtube.com/watch?v=THi6104vxIw>
<http://www.orkut.com.br/Main#Community?cmm=6718670>
<http://www.orkut.com.br/Main#CommMsgs?cmm=6718670&tid=5297357094603775581>
http://www.ibge.gov.br/home/geociencias/cartografia/manual_nocoos/indice.htm
http://www.ibge.gov.br/home/geociencias/cartografia/manual_nocoos/processo_cartografico.html
http://en.wikipedia.org/wiki/Frank_De_Vol
<http://pt.wikipedia.org/wiki/Intertextualidade>
<http://pt.wikipedia.org/wiki/Bricolagem>
http://www.casthalia.com.br/a_mansao/preste_atencao/apropriacao.htm

FILMOGRAFIA PESQUISADA:

- **2 filhos de Francisco** - A História de Zezé Di Camargo e Luciano. Direção: Breno Silveira. Produção: Pedro Buarque de Hollanda, Emanuel Camargo, Pedro Guimarães, Breno Silveira, Luciano di Camargo. Local: Rio de Janeiro, 2005. 132 min.
- **Antônia.** Direção: Tata Amaral. Produção: Geórgia Costa Araújo e Tata Amaral. Local: São Paulo, 2006, 90 min.
- **Caramuru, a invenção do Brasil.** Direção: Guel Arraes. Produção: Eduardo Figueira e Daniel Filho. Local: Rio de Janeiro, 2001, 88 min.
- **Carandiru.** Direção: Hector Babenco. Produção: HB Filmes, Globo Filmes e Columbia Tristar do Brasil. Local: São Paulo, 2002, 146 min.
- **Cidade de Deus.** Direção: Fernando Meirelles. Produção: O2 Filmes, VideoFilmes, Andrea Barata Ribeiro e Mauricio Andrade Ramos. Local: Rio de Janeiro, 2002, 135min.
- **Cinema, aspirinas e urubus.** Direção: Marcelo Gomes. Produção: Sara Silveira, Maria Ionescu e João Vieira Jr. Local: Nordeste, 2005, 90 min.
- **Dona da história.** Direção: Daniel Filho. Produção: Daniel Filho. Local: Rio de Janeiro, 2004, 90 min.
- **Irma Vap, o retorno.** Direção: Carla Camurati. Produção: Bianca Costa, Fernando Libonati, Carla Camurati e Marco Nanini. Local: Rio de Janeiro, 2006, 80 min.
- **O ano em que meus pais saíram de férias.** Direção: Cao Hamburger. Produção: Gullane Filmes, Caos Produções Cinematográficas, Miravista, Globo Filmes, Petrobras. Local: São Paulo, 2006, 104 min.
- **Se Eu Fosse Você.** Direção: Daniel Filho. Produção: Iafa Britz, Marcos Didonet, Vilma Lustosa, Walkiria Barbosa e Daniel Filho. Local: Rio de Janeiro, 2006, 108 min.
- **Se Eu Fosse Você 2.** Direção: Daniel Filho. Produção: Iafa Britz, Marcos Didonet, Vilma Lustosa, Walkiria Barbosa e Daniel Filho. Local: Rio de Janeiro, 2009, 100 min.
- **Sexo, amor e traição.** Direção: Jorge Fernando. Produção: Iafa Britz, Marc Bechar, Marcos Didonet, Vilma Lustosa, Walkiria Barbosa e Daniel Filho. Local: Rio de

Janeiro, 2004, 90 min.

- **Saneamento Básico, O Filme.** Direção: Jorge Furtado. Produção: Nora Goulart, Luciana Tomasi. Local: Porto Alegre, 2007, 112 min.
- **Verônica.** Direção: Maurício Farias. Produção: Sílvia Fraiha. Local: Rio de Janeiro, 2009, 90min.
- Entre outros.

VÍDEOS SELECIONADOS PARA O *CORPUS*:

1. **Pânico na TV – dança do siri (Rede TV)**
<http://www.youtube.com/watch?v=xoeEecSBBwY&feature=related>
2. **Jô Soares entrevista Lilian Wite Fibe -**
<http://www.youtube.com/watch?v=KNKqcvMrRsI&feature=related>
3. **RECORD : A caminho da liderança**
<http://www.youtube.com/watch?v=hdHDXBIaWkQ>
4. **Sexo Oposto -** <http://www.youtube.com/watch?v=WOAxbFJwmd0>
5. **Bastidores do JN no Vídeo Show –**
<http://www.youtube.com/watch?v=fg5qiIpuQr0>
6. **Invente, tente (1991) – William Bonner -**
http://www.youtube.com/watch?v=HE_otSdp9Pw&feature=related
7. **Jornal Nacional do Chaves –**
<http://www.youtube.com/watch?v=L4pLsVgpvIg&feature=related>
8. **Programa do Faustão – Fátima Bernades Melhores do Ano 2007 -**
<http://www.youtube.com/watch?v=lxtgVKz81SM&feature=related>
9. **Festival Boa noite – Fátima Bernardes -** www.toptela.com.br e
<http://www.youtube.com/watch?v=1H2cKt1tp0E&feature=related>
10. **Casal Nacional edição extraordinária - crise financeira I**
<http://video.globo.com/Videos/Player/Entretenimento/0,,GIM900029-7822-CASAL+NACIONAL+EDICAO+EXTRAORDINARIA+CRISE+FINANCEIRA+I,00.html>
11. **Casal Nacional edição extraordinária - crise financeira II**
<http://video.globo.com/Videos/Player/Entretenimento/0,,GIM900031-7822-CASAL+NACIONAL+EDICAO+EXTRAORDINARIA+CRISE+FINANCEIRA+II,00.html>
12. **JN- 11 de setembro -** <http://www.youtube.com/watch?v=pYkSmLBIB9c>
13. **Fátima Bernardes em chat do JN**
<http://www.youtube.com/watch?v=v0e3nA6JMvI&feature=related>
14. **JN- William imita Clodovil** http://www.youtube.com/watch?v=n_5xEN3VIZw
15. **Jornal Rational -** <http://www.youtube.com/watch?v=EiBbyghY1Mk>
16. **Jornal Mundial- crianças -** <http://www.youtube.com/watch?v=zrO3qUDz9Fs>
17. **JN- apresentadores -**
18. **Vinheta fim ano REDE GLOBO " Bonner y Fatima " Hoje a Festa e sua, festa e nossa 2008 / 2009 -** <http://www.youtube.com/watch?v=UYbaJKiTNIU&feature=related>
19. **JN (clipe) – apelo sexual**
http://www.youtube.com/watch?v=CI0KsJFtY5g&feature=PlayList&p=69FDE923798CB717&playnext_from=PL&playnext=1&index=21



JN

ANEXOS E APÊNDICES

Apêndice 1



Relações de apresentadores do Jornal Nacional

	Nome dos apresentadores	Período	Detalhes da apresentação
1	Cid Moreira	1969 - 1996	Apresentadores
2	Hilton Gomes	1969 - 1971	Apresentadores
3	Ronaldo Rosas	1971 - 1972	Apresentadores
4	Sérgio Chapellin	1972-1983/ 1989 - 1996	Apresentadores
5	Celso Freitas	1983- 1989	Apresentadores
6	Liliam Wite fibe	1996 - 1998	Apresentadores
7	William Bonner	1996 -	Apresentadores
8	Fátima Bernardes	1998 -	Apresentadores
9	Heron Domingues	Anos 70	Apresentadores eventuais
10	Marcos Hummel	Anos 70 e 80	Apresentadores eventuais
11	Sergio Roberto	Anos 80	Apresentadores eventuais
12	Berto Filho	Anos 80	Apresentadores eventuais
13	Carlos Campbell	Anos 80	Apresentadores eventuais
14	Eliakim Araújo	Anos 80	Apresentadores eventuais
15	Valéria Monteiro	Anos 80	Apresentadores eventuais
16	Alexandre Garcia	Anos 90	Apresentadores eventuais
17	Ana Paula Padrão	Anos 90	Apresentadores eventuais
18	Carla Vilhena	Anos 90 e 2000	Apresentadores eventuais
19	Carlos Nascimento	Anos 90	Apresentadores eventuais
20	Carlos Tramontina	Anos 90	Apresentadores eventuais
21	Chico Pinheiro	Anos 90	Apresentadores eventuais
22	Heraldo Pereira	Anos 90 e 2000	Apresentadores eventuais
23	Marcio Gomes	Anos 90 e 2000	Apresentadores eventuais
24	Renato Machado	Anos 90 e 2000	Apresentadores eventuais
25	Sandra Anhemberg	Anos 90 e 2000	Apresentadores eventuais e Quadro tempo
26	Renata Vasconcelos	Anos 2000	Apresentadores eventuais
27	William Waack	Anos 2000	Apresentadores eventuais
28	Pedro Bial	2006	Caravana JN
29	Léo Batista	-	Comentarista esportivo
30	Fernando Vanucci	-	Comentarista esportivo
31	Galvão Bueno	-	Comentarista esportivo
32	Carlos Magno	1996	Quadro tempo
33	Patrícia Poeta	Anos 2000	Quadro tempo
34	Fabiana Scaranzi	Anos 2000	Quadro tempo
35	Rosana Jatobá	Anos 2000	Quadro tempo
36	Flavia Freire	Anos 2000	Quadro tempo - eventual
37	Flavia Alvarenga	Anos 2000	Quadro tempo - eventual
38	Michele Loreto	Anos 2000	Quadro tempo - eventual

Fonte: Informações obtidas na comunidade do Orkut e no livro do Jornal Nacional.

ANEXO 1



Letra da música do JN (clipe) – apelo sexual

Enfia Ni Mim (Velhas Virgens)

Ela não disse me pegue oito e meia/ Ela não disse me leve pra dançar
Ela não disse me convide pra ceia / Ela não quis ver um filme "noir"
Ela não quis ir à bienal / Ela não me chamou pra meditar
Ela não quis discutir filosofia / Ela não quis ver a orquestra tocar
Ela não me pediu pra ir ao teatro/ Nem perguntou meu partido político
Ela não disse me leve a um museu/ E nem me disse baby, seja romântico.

Ela só disse assim:

“Enfia ni mim!!!”

Ela não disse recite um poema/ Ela não disse me faça sonhar
Ela não pediu anel de noivado/ Ela não disse quero me casar
Ela não quis ver um jogo de squash / Ela não me convidou pra cavalgar
Ela não quis um gole de champanhe / E nem quis comer caviar
Ela não cantarolou uma ópera / Ela não disse vamos velejar
Ela sequer perguntou o meu nome / Ela sequer esperou eu chegar

Ela só disse assim:

“Enfia ni mim!!!”

Fonte: <http://letras.terra.com.br/velhas-virgens/96556/>

Letra da música da Vinheta de Final de Ano da Globo

UM NOVO TEMPO (Hoje, É Um Novo Dia)

Composição: Marcos Valle e Nelson Motta

Hoje, é um novo dia de um novo tempo que começou
Nesses novos dias, mais alegrias serão de todos é só querer
Todos os nossos sonhos serão verdade, o futuro já começou
Hoje a festa é sua, hoje a festa é nossa, é de quem quiser, quem vier
A festa é sua, hoje a festa é nossa, é de quem quiser, quem vier

Hoje, é um novo dia de um novo tempo que começou
Nesses novos dias, mais alegrias serão de todos é só querer
Todos os nossos sonhos serão verdade, o futuro já começou
Hoje a festa é sua, hoje a festa é nossa, é de quem quiser, quem vier
A festa é sua, hoje a festa é nossa, é de quem quiser, quem vier

Hoje a festa é sua, hoje a festa é nossa, é de quem quiser, quem vier
A festa é sua, hoje a festa é nossa, é de quem quiser, quem vier

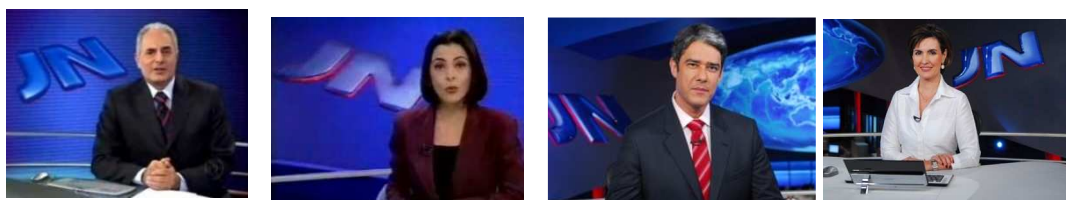
(Bis)

Fonte: http://www.beakauffmann.com/mpb_u/um-novo-tempo.html

ANEXO 2



Apresentadores do Jornal Nacional



OBS: Cid Moreira, Sergio Chapellin, William Bonner, Fátima Bernardes, Celso Freitas, Lilian WitteFibe e outros citados no apêndice 1.

ANEXO 3



Evolução dos cenários do Jornal Nacional



Mais imagens dos cenários



Novo cenário em homenagem aos 40 anos do Jornal Nacional



ANEXO 4



Algumas semelhanças entre as logomarcas



OBS: Todas usam variações dos tons de azul!

Dia-a-dia do Jornal Nacional

Montagens charge Cid Moreira

O Boeing decola
Hora a hora, a operação que põe no ar o *Jornal Nacional*

15h00 Na reunião do espelho, com 15 pessoas, o jornal que vai ao ar à noite começa a tomar sua forma definitiva

11h00 Começa a reunião da caixa, em que se discutem as primeiras ideias do dia. Na tela, Nova York e as emissoras de todo o Brasil

17h50 Fátima Bernardes grava as chamadas do JN que entram no ar no intervalo das novelas. Se algo mudar, ela volta ao estúdio

12h30 Bonner prepara o primeiro roteiro do JN em sua sala, com a ordem e a duração das reportagens que irão ao ar

20h10 O diretor de TV comanda a gravação da escalada, os 30 segundos iniciais do JN com as principais notícias do dia

13h30 O repórter Hélder Duarte, de preto, discute com o câmera a reportagem que farão numa área de favelas do Rio

20h15 O *Jornal Nacional* entra ao vivo com o "Boa Noite" de Bonner e Fátima. O Boeing decolou de novo

PASSO A PASSO

1 2

3 4

5 6

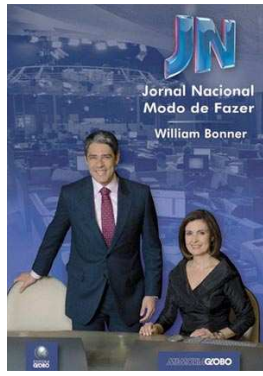


ANEXO 5



Livros do Jornal Nacional

Revista Veja sobre o JN DVD JN 35 anos



Caravana JN – Eleições

JN no celular



JN no computador

Jornal Nacional no JG

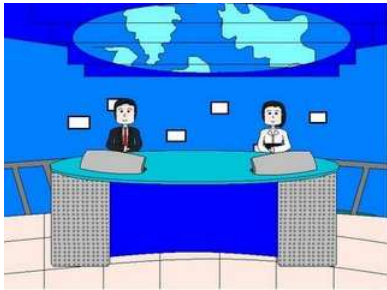
JN no Vídeo Show



ANEXO 6

Atualizações na Internet

Bancada do Jornal Nacional



Globo Notícias



Vera Fischer e Bruna surfistinha



Vampeta e Naná (BBB9)



Atualização no Twitter



Montagens com a logo do JN



ANEXO 7

Montagens e atualizações de William Bonner na Internet



Montagens feitas com os apresentadores



Charges sobre o telejornal



ANEXO 8

Montagens feitas com a turma do Chaves, Ronaldo e fotos de internautas em motel.



ANEXO 9



Sequência de frames dos vídeos estudados

Pânico na TV – dança do siri (Rede TV)



Vinheta final de ano Fátima e William (Globo)



ANEXO 10
Programa do Ratinho - Jornal Racional (SBT)



Jô Soares entrevista Lilian WitteFibe (Globo)



ANEXO 11

RECORD: A caminho da liderança (Record)



Sexo Oposto – quadro Fantástico (Globo)



ANEXO 12

Invente, tente (1991) – William Bonner (Globo)



Casseta e Planeta- Casal Nacional (Versão I e II) (Globo e Globo.com)



Chat com Fátima Bernardes no Globo.com



ANEXO 13

JN- 11 de setembro (Globo e Globo.com)



Bastidores do JN no Vídeo Show (Globo)



ANEXO 14

JN- William Bonner imita Clodovil (YouTube)



JN – Apresentadores (Orkut)



Jornal Mundial – crianças (YouTube)



ANEXO 15

JN – clipe (apelo sexual) (YouTube)



Jornal Nacional do Chaves (YouTube)



ANEXO 16

Programa do Faustão – Os melhores do ano (Globo e YouTube)



Fátima Bernardes e o “Boa noite” (YouTube)



