

**LEONARDO CEZAR CORREA MEDINA**

**TRANSGREDINDO O DISCURSO JORNALÍSTICO:  
A PARÓDIA NAS REPORTAGENS DE ERNESTO VARELA**

**UFMG**  
**BELO HORIZONTE**  
**2012**

**LEONARDO CEZAR CORREA MEDINA**

**TRANSGREDINDO O DISCURSO JORNALÍSTICO:  
A PARÓDIA NAS REPORTAGENS DE ERNESTO VARELA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Linguística do Texto e do Discurso.

Área de concentração: Linguística do Texto e do Discurso.

Linha de pesquisa: Análise do Discurso.

Orientadora: Profa. Dra. Ida Lucia Machado.

**BELO HORIZONTE  
FACULDADE DE LETRAS DA UFMG  
2012**

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

M491t Medina, Leonardo Cezar Correa.  
Transgredindo o discurso jornalístico [manuscrito] : a paródia nas reportagens de Ernesto Varela / Leonardo Cezar Correa Medina. – 2012.  
229 f., enc. : il., color, p&b, fots, tabs +1CD +1 DVD.  
Orientadora: Ida Lucia Machado.  
Área de concentração: Linguística do Texto e do Discurso.  
Linha de Pesquisa: Análise do Discurso.  
Inclui CD com seis reportagens da Rede Globo e DVD com sete reportagens de Ernesto Varela.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.  
Bibliografia: f. 162-168.  
Apêndices: f. 169-225.  
Apêndice: f. 226-269.  
  
1. Varela, Ernesto – Teses. 2. Entrevistas (Jornalismo) – Teses. 3. Reportagens e repórteres – Teses. 4. Humorismo – Teses. 5. Paródia – Teses. 6. Ironia – Teses. 7. Semiótica – Teses. 8. Jornalismo – Teses. 9. Brasil – História – 1964-1985 – Teses. 10. Discurso jornalístico – Teses. 11. Estratégia discursiva – Teses. 12. Gêneros discursivos – Teses. I. Machado, Ida Lucia. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 418

**Universidade Federal de Minas Gerais**

**Faculdade de Letras**

**Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos**

Dissertação intitulada “*Transgredindo o discurso jornalístico: a paródia nas reportagens de Ernesto Varela*”, de autoria do mestrando Leonardo Cezar Correa Medina, apresentada à banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

---

Profª. Dra. Ida Lucia Machado – Fale/UFMG – Orientadora

---

Profª. Dra. Mônica Santos de Souza Melo – UFV – Viçosa

---

Profª. Dra. Carolina Assunção e Alves – UniCEUB - Brasília

Belo Horizonte, 30 de março de 2012

*À saudade, que só cresce com o tempo:  
Vó Zica, Tia Ana e o Digo...*

## AGRADECIMENTOS

Chegar até aqui não teria sido possível sem que o caminho fosse repleto de incentivos. Aos pais, Maria Auxiliadora e Marco Polo, obrigado pela dedicação e valorização dos estudos. Esta dissertação nada mais é do que uma etapa concluída em um longo percurso ainda sendo traçado, mas que foi iniciado graças aos dois. Aos irmãos, Marcelo e Rodrigo, pelo companheirismo e pelas boas lembranças, sempre fonte de motivação nos momentos mais difíceis. Em especial ao Digo. Pensar em tudo que ele não poderá conhecer me faz ter vontade de viver por nós dois.

À toda família Corrêa do Carmo e Pena Medina, representados especialmente pelos avós Ziu e Dodora. Nunca houve economia de palavras de apoio e todos sempre demonstraram grande interesse por minha trajetória. Em especial às queridas tias Russa, Ana e Solange, que valorizam o saber e vêem nos estudos mais do que simples conhecimento. Aos primos e primas, amigos de sempre.

Os últimos três anos foram de especial aprendizado graças à amada companheira, Cecília Xavier, parceira de alegrias, angústias e muitas vitórias. Sua presença foi fundamental neste sucesso. Sua simples lembrança me impulsionou em diversos momentos pessoais, acadêmicos e profissionais. Sem ela, tudo teria sido mais difícil e menos transgressor. À família Melo Neves Xavier também o meu muito obrigado pela afetuosa acolhida e por demonstrarem tanto interesse neste trabalho. A criatividade e sensibilidade de todos têm feito com que eu busque cada vez mais possibilidades.

Lembro-me também com especial carinho dos amigos de infância e juventude em Santa Tereza, especialmente nas figuras dos ilustríssimos Thiago Valu, Helder Porfírio e Vinícius Boson, lado a lado há tantos anos.

No meio acadêmico, a primeira e fundamental menção é à amiga Carolina Assunção, a “orientadora” inicial deste mestrando, sempre disponível e pronta para ajudar em qualquer dúvida. Foi dela a responsabilidade pela introdução na Análise do Discurso e a apresentação às duas maravilhosas professoras que me acolheram tão bem, desde os tempos das disciplinas isoladas: Ida Lucia Machado e Emília Mendes. A primeira se tornou a orientadora de fato desta dissertação. A paixão demonstrada pela Análise do Discurso e sua genialidade nos meandros da linguagem me incentivaram a procurar sempre a melhor forma de atender às suas expectativas. Obrigado pela confiança, incentivos e ajuda. A professora

Emília Mendes trouxe diversas contribuições ao trabalho e a meu crescimento acadêmico. Tantas questões, tantos momentos proveitosos em sala de aula levaram a pesquisa por caminhos inusitados. Fica minha lembrança também aos demais professores e professoras que enriqueceram este trabalho e aos colegas do Programa de Pós-graduação em Linguística.

A graduação em jornalismo foi responsável por trazer novos horizontes, novos amigos e alguns irmãos. O Professor Doutor Osmar Gonçalves acompanhou o processo do mestrado desde o início, trocando ideias e ajudando sempre que possível. Os caros Breno Lima e Rachel Barreto aumentaram meu desejo de seguir os estudos por meio de suas próprias pesquisas. Não poderia me esquecer dos parceiros de viagem pela vida, os estimados Leos, Barcelos e Gomes, Marcos Menezes, Gustavo Fioravanti, Luana Melgaço, Clarissa Campolina e todos os demais amigos e colegas da Comunicação Social. Um agradecimento especial aos parceiros Guilherme Boechat e Graziani Riccio, grandes amigos e últimos companheiros de casa, que ajudaram a materializar algumas das possibilidades de transgressão deste trabalho.

Os dez anos de convívio diário com os profissionais da *TV Alterosa (SBT)* também foram fundamentais para sedimentar diversas questões que se apresentam nesta dissertação. Muitos se interessaram e contribuíram, direta ou indiretamente, para este trabalho e para o meu crescimento pessoal e profissional: Helena Barone, Marcelo Jordy, Robson Leite, Ronaldo Martins, Daniel Galera, Bernardo Diniz, Élide Ramires, Renata Vargas, Daniela Vargas, Vanda Sampaio, Ana Cristina Pimenta, André Marques, Eliana Ito, Rodrigo Lima, Hécio Mendes, Rodrigo Silva, Leonardo Padilha, Nathália Bini, Fernanda Moura e Aline Aguiar. Mesmo longe, o carinho, respeito e admiração seguem intactos. Não poderia deixar de fora os queridos afilhados, Leandro Neves e Luisa Rennó, vizinhos, amigos e irmãos.

Apesar do pouco tempo, tenho muito a agradecer aos colegas da *TV Globo Minas*. A receptividade, interesse e disponibilidade de vocês tornaram menos complicada a mudança profissional em meio aos estudos. Não foram poucas as ideias incorporadas a esta dissertação em nosso período de convivência. Especialmente aos caríssimos Lucas Medeiros, João Cláudio, Dênio Santos, Luciane Amaral e Genevaldo Neves, companheiros de todas as noites.

## RESUMO

A dissertação se destina a tentar verificar de que maneira as condições psicossociais, ou psicossociohistóricas, determinaram uma dada configuração do material de cunho jornalístico produzido pelo comunicador Marcelo Tas, numa possível transgressão do gênero reportagem televisiva. Partindo dessa premissa, vislumbramos uma possibilidade de resposta para a pergunta que norteia o trabalho da pesquisa do mestrado: o humor, a paródia, a ironia – enfim, a transgressão do gênero entrevista televisiva – foram usados como estratégias de captação (do telespectador e dos interlocutores) e para superar as limitações impostas ao trabalho jornalístico durante o período final e o primeiro ano após a ditadura militar (1983-1986)? Nossa proposta parte do pressuposto de que existe uma relação intrínseca entre a linguagem e o contexto sociohistórico em que ela se insere, pressuposto esse que é contemplado pela Teoria Semiolinguística de Patrick Charaudeau. Sob a alcunha do repórter/personagem Ernesto Varela, Marcelo Tas e seus parceiros da produtora *Olhar Eletrônico*, de São Paulo, foram responsáveis por um material que se diferenciava das demais produções do período, quando ainda havia a censura imposta aos meios de comunicação. Com indefectíveis óculos vermelhos e sem papas na língua, Varela transitou por acontecimentos históricos importantes e interagiu com figuras de destaque. Para o estudo desse *corpus*, buscamos no arcabouço metodológico da Análise do Discurso teorias que nos permitissem uma abordagem voltada para a análise das condições de produção do objeto proposto – composto por sete reportagens de Ernesto Varela que tratam de questões políticas, tema de maior destaque no período histórico mencionado. Apoiamo-nos, principalmente, na teoria de Charaudeau (1996, 2001, 2004, 2006, 2008, 2009a e 2009b), nas reflexões de Ida Lucia Machado (1988, 1995, 1998, 1999, 2001, 2004, 2006, 2007, 2008a e 2008b) sobre ironia e paródia, além da questão dos gêneros, tratada por Mikhail Bakhtin (1970, 2010a e 2010b). Procuramos associar tais reflexões com elementos da teoria da comunicação, abarcando o jornalismo, a imagem e a própria televisão.

**PALAVRAS-CHAVE:** Jornalismo. Televisão. Transgressão discursiva. Paródia. Humor. Ironia.

## RÉSUMÉ

Cette recherche essaie de vérifier comment les conditions psychosociales ou psychosociohistoriques ont été importantes pour la mise en œuvre des matières journalistiques produites par le journaliste Marcelo Tas, qui y a opéré une transgression du genre « entrevue télévisée ». En partant de ce point de vue on a cherché à savoir comment l'humour, la parodie, l'ironie – enfin, des phénomènes langagiers qui ont pu opérer la transgression dont il est question, ont-elles été utilisées en tant que stratégies de captation (du téléspectateur et des interlocuteurs). Visaient-elles faire front aux contraintes imposées au travail des journalistes dans la période finale de la dictature militaire au Brésil et aussi dans la première année après la fin de cette période ? Notre proposition part du présupposé qu'il y a une relation intrinsèque entre le langage et le contexte socio-historique dans lequel celle-ci s'insère ; ce présupposé trouve son écho dans la Théorie Sémiolinguistique de Patrick Charaudeau, comme nous essayerons de démontrer au long de la recherche. Sous le pseudonyme du « personnage-journaliste Ernesto Varela », Marcelo Tas et ses collègues ont été les responsables de la production d'un matériel télévisuel complètement différent des autres productions de cette période, où la censure imposé par le gouvernement des militaires était souveraine. Avec ses incontournables lunettes rouges et sans peur de s'exprimer, Tas/Varela s'est faufilé au milieu des événements historiques importants et a pu discuter avec des personnalités de l'époque. Pour réaliser l'étude d'un corpus si riche – formé par sept reportages faits par Tas/Varela qui traitaient toutes des thèmes politiques - on a puisé dans des concepts issus des méthodologies communicationnelles de l'analyse du discours, mais aussi dans les réflexions de Machado sur l'ironie et la parodie et sur quelques considérations que Bakhtine a soulevées sur les genres discursifs. On a tenté d'associer ces pensées avec des éléments venus de la théorie de la communication qui prennent en compte le journalisme, l'image et la télévision. On a pu voir ainsi que Tas a pu constituer un discours transgressif pour parler joyeusement des faits politiques sérieux d'une époque assez confuse de la vie politique brésilienne.

Mots-clés: Journalisme. Télévision. Transgression discursive. Parodie. Humour. Ironie.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 - Quadro comunicacional adaptado.....	41
FIGURA 2 - Nova configuração do contrato comunicacional para as reportagens de Ernesto Varela.....	45
FIGURA 3 - Segunda configuração do contrato comunicacional.....	46
FIGURA 4 - Terceira possibilidade do quadro comunicacional.....	47
FIGURA 5 - Quarta configuração quadro comunicacional.....	48
FIGURA 6 - Entrevista convencional (plano próximo).....	76
FIGURA 7 - Entrevista com o Senador José Lins (variação de enquadramentos).....	77
FIGURA 8 - Varela em entrevista no modelo tradicional (plano próximo).....	77
FIGURA 9 - O mundo de cabeça para baixo em Brasília.....	82
FIGURA 10 - Possibilidades mais comuns de enquadramento na imagem jornalística....	91
FIGURA 11 - Entrevista com o microfone da <i>Globo</i> .....	118
FIGURA 12 - Estabilidade formal da imagem na <i>Rede Globo</i> .....	124
FIGURA 13 - Brasília fora do eixo.....	124
FIGURA 14 - O humor em ação na paródia do discurso jornalístico.....	130
FIGURA 15 - Tudo pela notícia.....	132
FIGURA 16 - Valorização de um suposto erro e amatorismo.....	133
FIGURA 17 - Dissociação texto/imagem.....	133
FIGURA 18 - Relação com o Valdeci e a imprensa em ação.....	135
FIGURA 19 - O povo na TV.....	136
FIGURA 20 - O jornalista fora de seu lugar.....	148
FIGURA 21 - Aspas em forma de imagem. Um sinal para evidenciar a ironia.....	149
FIGURA 22 - Ironizando o fazer jornalístico.....	150
FIGURA 23 - Entrevista no modelo tradicional, com enquadramento em plano médio...	151
FIGURA 24 - Varela e o jornalista Tarso de Castro, especialista na cobertura política....	151
FIGURA 25 - Nabi sem defesa frente à imagem.....	153
FIGURA 26 - <i>Zoom out</i> de <i>close-up</i> para plano aberto do acompanhante de Maluf que palita os dentes.....	153
FIGURA 27 - Relógio de Paulo Maluf.....	154
FIGURA 28 - Imagem com finalidade argumentativa.....	157

FIGURA 29 - Guarda da versão apresentada à banca.....	227
FIGURA 30 - Ilustração da capa dura.....	228
FIGURA 31 - Ilustração da contracapa.....	229
QUADRO 1 - Estratos no jornalismo padrão e nas reportagens de Ernesto Varela.....	92
QUADRO 2 - Elementos do jornalismo padrão x jornalismo transgressor.....	159
QUADRO 3 - APÊNDICE A - O prazer da Política.....	170
QUADRO 4 - APÊNDICE B - Varela no Comício das <i>Diretas</i> .....	181
QUADRO 5 - APÊNDICE C - Aniversário do Maluf.....	190
QUADRO 6 - APÊNDICE D - Almoço com Maluf.....	194
QUADRO 7 - APÊNDICE E - Varela no Congresso.....	201
QUADRO 8 - APÊNDICE F - Bandeira no Palácio.....	209
QUADRO 9 - APÊNDICE G - Entrevista com Nabi.....	215
QUADRO 10 - APÊNDICE H - Reportagem do <i>Jornal Nacional</i> sobre comício na Praça da Sé.....	220
QUADRO 11 - APÊNDICE I - Reportagens do <i>Jornal Nacional</i> sobre votação da emendas das <i>Diretas Já</i> .....	222

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
CAPÍTULO 1. <i>CORPUS</i> E METODOLOGIA.....	20
1.1. PERCURSO HISTÓRICO.....	21
1.1.1. A TELEVISÃO E O VÍDEO NO BRASIL.....	23
1.2. ERNESTO VARELA, O REPÓRTER.....	30
1.2.1. DESCRIÇÃO DO <i>CORPUS</i> .....	33
1.3. O PADRÃO <i>GLOBO</i> .....	35
1.4. A TEORIA SEMIOLINGUÍSTICA: NOÇÕES GERAIS.....	40
1.5. PROCEDIMENTOS E INSTRUMENTOS DE ANÁLISE.....	43
1.5.1. A INFORMAÇÃO NO CONTEXTO MIDIÁTICO.....	48
1.5.2. CONSIDERAÇÕES SOBRE SABERES E REPRESENTAÇÕES.....	50
CAPÍTULO 2. ESPAÇO E ELEMENTOS DE CONSTRUÇÃO DO DISCURSO JORNALÍSTICO TELEVISIVO.....	53
2.1. O CONTRATO DE INFORMAÇÃO MIDIÁTICO.....	54
2.1.1. A IDENTIDADE.....	54
2.1.2. A FINALIDADE.....	56
2.1.3. O PROPÓSITO.....	57
2.1.4. O DISPOSITIVO.....	58
2.2. A TELEVISÃO.....	59
2.3. O JORNALISMO.....	63
2.3.1. A NOTÍCIA.....	65
2.3.1.1. CRITÉRIOS DE NOTICIABILIDADE.....	67
2.3.2. O TELEJORNAL E A REPORTAGEM.....	69
2.3.3. A ENTREVISTA JORNALÍSTICA TELEVISIVA.....	72
2.4. IMAGEM E SEMIOLINGUÍSTICA.....	78
2.4.1. A IMAGEM NO TELEJORNALISMO.....	82
2.4.2. INSTRUMENTOS DE ANÁLISE DA IMAGEM TELEJORNALÍSTICA.....	88

CAPÍTULO 3. A TRANSGRESSÃO DO DISCURSO JORNALÍSTICO PADRÃO.....	94
3.1. GÊNERO.....	95
3.1.1. TRANSGRESSÃO DE GÊNERO.....	99
3.2. BAKHTIN, ANÁLISE DO DISCURSO E O RISO.....	102
3.3. HUMOR, ANÁLISE DO DISCURSO E JORNALISMO.....	107
3.3.1. SITUAÇÃO DE ENUNCIÇÃO.....	109
3.3.2. A TEMÁTICA.....	111
3.3.3. PROCEDIMENTOS LINGUAGEIROS.....	112
3.3.3.1. O HUMOR PELO JOGO ENUNCIATIVO.....	113
3.3.3.2. O HUMOR PELO JOGO SEMÂNTICO.....	115
3.3.4. EFEITOS.....	116
3.4. A PARÓDIA.....	121
3.4.1. A PARÓDIA DO DISCURSO JORNALÍSTICO.....	125
3.4.2. TRANSGRESSÃO DO JORNALISMO PADRÃO.....	129
3.5. A IRONIA.....	138
3.5.1. PERGUNTAR OFENDE?.....	144
3.5.2. IMAGEM E IRONIA.....	147
CONCLUSÃO.....	155
REFERÊNCIAS.....	162
APÊNDICES.....	169
ANEXOS.....	226



INTRODUÇÃO



As primeiras inquietações que levaram a esta dissertação surgiram em uma ilha de edição da *TV Alterosa*, afiliada do *SBT* em Minas Gerais, no início dos anos 2000. O dia a dia do trabalho jornalístico televisivo é massacrante, permitindo pouco ou nenhum tempo para reflexões. Esse dilema causou aflição desde o começo da carreira e suscita dezenas de outras questões envolvendo o fazer dessa profissão. Infelizmente, no ambiente das redações, não se valoriza o “pensar em torno” do jornalismo. Os procedimentos e formatos já parecem dados e definidos, com pouco espaço para contestação.

Desde a formatura em Comunicação Social, na UFMG, havia uma vontade de retomar os estudos utilizando esse meio complexo e fascinante como ponto de partida. Tal desejo ficou adormecido por alguns anos, até janeiro de 2004. Durante a cobertura da 7ª *Mostra de Cinema de Tiradentes*, chamou a atenção um DVD contendo um material totalmente inusitado, uma mistura de jornalismo e humor que quebrava muitos dos paradigmas já incutidos na cabeça do profissional iniciante. As peripécias do repórter Ernesto Varela, criatura vivida pelo multicomunicador Marcelo Tas, se destacaram de imediato. Que tipo de produção era aquela, em que uma caricatura de jornalista fazia as perguntas mais estapafúrdias – e extremamente pertinentes – a figuras da política e sociedade brasileiras nos anos 1980? Nasceu ali a vontade de saber mais sobre essas reportagens tão *sui generis*, com mais de vinte anos de idade, mas ainda vanguardistas e ousadas. Perguntávamo-nos como era possível que aquela maneira de se fazer jornalismo parecesse tão inovador décadas após suas primeiras exposições. A semente estava plantada. Mas ainda se passariam alguns anos até que a ideia ganhasse contornos mais definidos. De todo modo, já estava em mãos o que muitos pesquisadores buscam: um *corpus* variado e instigante.

À procura de uma fundamentação teórica que propiciasse uma abordagem completa de tal material, deparamo-nos com a Análise do Discurso em 2007, em uma disciplina oferecida pelas professoras Ida Lucia Machado e Emília Mendes, cursada de forma isolada. Num primeiro momento, surpreendeu positivamente a preocupação com a chamada dimensão psicossocial dos atos de linguagem – tudo aquilo que os envolve, referente ao sujeito e à sociedade – e a impossibilidade de compreendê-los sem a percepção de suas condições de produção, como evidenciado pela Teoria Semiológica de Patrick Charaudeau (2008). De acordo com a linha de pensamento proposta pelo teórico francês, é possível questionar se e como essas condições de produção foram determinantes para as estratégias utilizadas nas reportagens de Ernesto Varela e o formato que elas adquiriram.

Apesar de o regime militar caminhar para o fim, ainda havia a censura e os jornalistas eram submetidos às regras impostas pelo governo, o que cerceava o trabalho da mídia.

Partindo dessa premissa, vislumbramos uma possibilidade de resposta para a pergunta que norteará o trabalho da pesquisa que se propõe: a união da paródia, da ironia e do humor com a reportagem televisiva foi usada como uma estratégia de captação (do telespectador e dos interlocutores) e para superar as limitações impostas ao trabalho da imprensa? Esta dissertação destina-se então a uma análise discursiva das reportagens do comunicador Marcelo Tas – conduzidas por meio do personagem Ernesto Varela por ele criado – e de seus parceiros, segundo procedimentos teórico-metodológicos da Análise do Discurso e da Semiologia de Patrick Charaudeau. Ao longo do caminho, evocaremos ainda alguns pontos de teorias da Comunicação Social.

Esse percurso nos leva a apreender as características e comportamentos linguageiros (o como dizer) em função das condições psicossociais estabelecidas, de acordo com o tipo de situação comunicacional (o contrato). Todo o processo de interação sócio-comunicativa – reunindo as instâncias de produção e recepção – é levado em conta e não apenas a materialidade linguística em si. Como Maingueneau (1998) defende, a análise do discurso se dá na articulação do texto e do lugar social no qual ele é produzido. Assim, tal proposta se baseia em um procedimento empírico-dedutivo, pois, para Charaudeau (1996, p. 36) “[...] o analista parte de um material empírico, a linguagem, que já está configurada numa certa substância semiológica, (verbal)” – acrescentamos, no caso de nosso *corpus*, a imagem. É uma análise crítica, que, como ressalta Machado, I. (2006, p. 15), na busca por desvendar os motivos que deram origem a determinados discursos, os porquês de sua produção e de eles assumirem determinada configuração, desconstrói esses discursos para que sejam melhor observados e possam ter suas características destacadas.

A AD proposta por Patrick Charaudeau é uma análise que examina as condições de produção e de existência dos enunciados e dos efeitos extralinguísticos que o uso da linguagem busca obter; é pois, uma análise que leva em conta a linguagem em si, assim como também o contexto psicossocial que possibilita a aparição de tais e tais enunciados, em vez de tais e tais outros (MACHADO, I., 1995, p. 46).

A autora sublinha a importância de se realizar uma abordagem do *corpus* da forma mais neutra possível, não se partindo de ideias preconcebidas. É a pesquisa que deve levar em conta os elementos intra e extradiscursivos, fazendo aflorar os pontos suficientes para a confecção de um julgamento científico.

Uma das hipóteses que pretendemos provar ao longo do trabalho é a de que alguns gêneros são mais suscetíveis à transgressão do que outros. O jornalismo estaria em um ponto intermediário entre os mais abertos e os mais rígidos. Na própria apresentação desta dissertação, por exemplo, há uma margem de manobra muito estreita para que se efetue qualquer tipo de diferenciação. As normas do gênero “dissertação de mestrado” são muito claras e fechadas. Transgredir, em qualquer situação, é correr riscos. É abrir espaço para a perda de reconhecimento por parte do destinatário da produção discursiva. Neste caso, os perigos são maiores. Podem levar a pedidos para que essas inovações sejam corrigidas ou até mesmo à reprovação. Numa proposta metalinguística, tentaremos “jogar” dentro dessa possibilidade de transgressão do modelo tradicional de dissertações, procedendo mais a uma renovação da forma do que de conteúdo<sup>1</sup>.

Em oposição às dissertações, o jornalismo nos parece mais aberto às transgressões. Basta ligar a televisão durante um dia e passar pelos diversos canais para se constatar a diversidade de formas que esse gênero assume. Respeita-se o básico das diretrizes do contrato de informação midiático, conforme veremos na seção 2.1, mas instaura-se uma miríade de encenações noticiosas. Umas mais de acordo com o que estabeleceremos como um padrão, outras menos.

A escolha da Análise do Discurso para o estudo do material se deu pelo fato de essa teoria se mostrar completa para quem pretende compreender amplamente os processos envolvidos na produção dos atos de linguagem. Entre os instrumentos teóricos que ela nos fornece – além da já citada Teoria Semiolingüística – podemos enumerar quatro conceitos que propomos para nortear nosso estudo: paródia, ironia, humor e gênero. Por meio da inter-relação entre eles e de cada um com nosso *corpus*, esperamos encontrar uma resposta para a pergunta proposta anteriormente. Tais pontos se misturam, levam uns aos outros, estão profundamente ligados. Assim, nossa pesquisa apresenta os seguintes objetivos específicos:

- (1) determinar se houve efetivamente uma transgressão de gênero;

---

<sup>1</sup> Tal procedimento se deu na versão apresentada à banca. Em vez da encadernação em espiral tradicional, fizemos uma encadernação em capa dura, na qual havia duas ilustrações (FIG. 30 e FIG. 31, em anexo). Elas procuram destacar características anárquicas e humorísticas presentes na temática da pesquisa e em nosso *corpus*. Por cima da capa, foi colocada uma guarda com outra ilustração (FIG. 29, em anexo). Nesta, o aspecto mais evidenciado é a transgressão. Esse elemento é móvel e pode ser retirado e colocado livremente. No conjunto da capa e da guarda buscamos evidenciar níveis de significados e possibilidades de interpretação. Tal qual é possível perceber em diversos pontos teóricos trabalhados na pesquisa, como o humor, a paródia e a ironia. Para a versão final entregue à biblioteca, esses elementos foram retirados, devido à padronização dos trabalhos. Acreditamos que tal fato ressalta ainda mais a formatação rígida do gênero dissertação de mestrado, apesar de termos mantido pequenas transgressões nas páginas que separam as seções da dissertação.

- (2) apontar de que maneira o contexto psicossociohistórico influenciou uma dada formatação do material produzido por Marcelo Tas e seus parceiros, evidenciando sua importância na configuração das reportagens;
- (3) destacar recursos linguísticos, técnicos e situacionais utilizados nesse processo e como cada um se efetivou;
- (4) esclarecer as estratégias de captação – do público e dos interlocutores – e diferenciação do modelo, indicando como isso permitiu a Ernesto Varela poder escapar das restrições situacionais do período;
- (5) relacionar esses pontos com elementos da Teoria da Comunicação, inserindo-os como parte de um longo processo, que pode ser percebido ainda hoje;
- (6) identificar a configuração do contrato de comunicação estabelecida no objeto estudado e como ela seria modificada com a transgressão do gênero.

No Capítulo 1, faremos uma contextualização das reportagens de Ernesto Varela no percurso evolutivo da televisão e do vídeo no Brasil. Descreveremos mais profundamente a origem histórica desse material, sua relação com a tecnologia da segunda metade do século XX, a dialética frente ao modelo que tomaremos como padrão para a mídia e faremos algumas considerações sobre a análise discursiva que aqui adotaremos.

No Capítulo 2, procuraremos estabelecer mais elementos ligados ao jornalismo e à televisão especificamente, associando-os à Análise do Discurso. Acreditamos na importância desse procedimento em consonância com o que coloca Maingueneau (2008, p. 146):

O estudo do discurso televisivo, por exemplo, leva a análise do discurso a retrabalhar certos conceitos próprios. Basta pensar na complexidade considerável que foi tomando a noção de destinatário pelo estudo das emissões do palco à televisão, nas quais se dirige sistematicamente a, no mínimo, dois destinatários de cada vez.

Esperamos poder trazer contribuições não só para nossa prática profissional e para o campo da Comunicação Social, como também para a Análise do Discurso, possibilitando uma interface maior entre a TV e uma área rica em dispositivos teóricos e possibilidades de pesquisa.

No capítulo 3, trabalharemos alguns pontos referentes aos gêneros buscando uma articulação com o humor, a paródia e a ironia. Nesse processo, levantaremos marcas semiolinguísticas do *corpus*, com o objetivo de determinar a possível transgressão na

produção de Marcelo Tas.

Em nosso trajeto, deparamo-nos com uma dificuldade no que se refere à extensão e complexidade do *corpus*. Uma seleção mais restrita nos pareceu por demais excludente, podando um dos melhores pontos das reportagens, que é a profunda relação com seu contexto de produção. Isso acaba por estabelecer também uma forte ligação de temáticas e formas entre os diversos segmentos. Um *corpus* menor do que o proposto não nos pareceu representativo o suficiente para criar a noção de coerência que desejávamos.

A própria riqueza do *corpus* nos levou por caminhos imprevisíveis inicialmente, agregando novas questões, numa sequência de encadeamentos teóricos que poderia se estender por diversos capítulos, dissertações ou teses. Tentamos restringir ao máximo essa ampliação, ainda que o espaço recomendável para este trabalho tenha sido extrapolado.

Ernesto Varela – o repórter/personagem criado e vivido por Marcelo Tas – podia ser considerado um radical e inovador. Ele abordava temas tabus de forma inusitada. Como em uma entrevista com o então deputado Paulo Maluf, questionado diretamente se era corrupto. “Com intervenções como essas, Varela suscitava posturas igualmente inusitadas, rompendo com o repertório dos chavões, respostas prontas e comportamentos previsíveis tão comuns, especialmente nas coberturas esportivas e políticas” (FECHINE, 2003, p.94). O material produzido por Marcelo Tas e seus parceiros constitui um documento de uma parte importante da história nacional, repleto de situações e personagens diversos, sejam eles os garimpeiros de Serra Pelada ou os políticos e artistas da campanha do movimento *Diretas já*. As posturas e procedimentos do jornalista frente a esse período estão entre os principais motivos que nos trouxeram até aqui.

Comprovando a atualidade do tema proposto, o personagem Ernesto Varela foi revivido para a montagem de uma peça teatral no ano de 2005, intitulada *Como Chegamos Aqui? - A História do Brasil Segundo Ernesto Varela*. Nela, Marcelo Tas tentava mostrar o que mudara e o que continuara igual no país desde o surgimento do repórter<sup>2</sup>. Tas também está à frente do *CQC – Custe o que Custar*, da *Rede Bandeirantes*, exibido às segundas-feiras, a partir das 22h15. No ar desde 17 de março de 2008, o programa jornalístico-humorístico se vale de muitas das características e técnicas desenvolvidas pelo apresentador no seu desdobramento como Ernesto Varela, mostrando como a linguagem e ideias usadas 25 anos antes permaneceram relevantes e coerentes. O *CQC* também já obteve bons índices de

---

2 Informações retiradas de matéria publicada no jornal *Folha de S. Paulo*, de 23 set. 2005, no caderno *Ilustrada*.

audiência, chegando à média de seis pontos no Ibope, que afere o alcance das atrações televisivas. Cada ponto no índice representa cerca de 60 mil residências na grande São Paulo. Com isso, a *Bandeirantes* tem ocupado o terceiro lugar entre as redes de televisão mais vistas no horário, chegando em alguns momentos de maior audiência perto da primeira posição. Antes do programa, a média no horário era de três pontos<sup>3</sup>.

Outro fator que justificaria a realização deste trabalho é o papel de destaque que a televisão tem no Brasil. Mesmo partindo de trechos das produções de Ernesto Varela que estão em DVD, é preciso lembrar que as reportagens foram originalmente produzidas para a TV. Bucci (2000, p. 9) afirma que havia cerca de 40 milhões de lares com televisão no país, em 1999, totalizando um alcance de 90% da população. Como termo de comparação, todos os jornais diários, juntos, venderam uma média de 7,2 milhões de exemplares por dia, durante o mesmo ano, segundo dados da *Associação Nacional de Jornais*. Levando-se em conta uma população, na época, de 160 milhões de habitantes, esses números são considerados baixos. Bucci mostra ainda dados de uma pesquisa do *Instituto Marplan Brasil* que aponta que 98% da população entre 10 e 65 anos vê TV pelo menos uma vez por semana. Pela mesma fonte, a televisão atrai o dobro do público que todos os meios impressos, incluindo livros, jornais e revistas. Segundo Bucci “[...] criticar a TV tem sido fundamental, um exercício de utilidade pública. Um exercício urgente e inadiável” (2000, p. 11). Bem como estudá-la e os elementos que a compõem.

---

3 Informações retiradas do jornal *Folha de S. Paulo*, dos dias 27 maio 2008 e 10 mar. 2009, no caderno *Ilustrada*.



*CORPUS E METODOLOGIA*

A identidade se constrói através de um cruzamento de olhares.

Patrick Charaudeau

## 1.1. PANORAMA HISTÓRICO

A união entre imprensa e humor é antiga no Brasil e se relaciona com os primeiros periódicos nacionais. O *Correio Braziliense*, considerado o precursor do jornalismo brasileiro – mesmo sendo feito em Londres – surge em 1808. Discutia os problemas da colônia usando uma linguagem crítica e irônica, mas ainda não continha propriamente o humor.

Segundo Martins (2008, p. 65), o riso começa a aparecer nas páginas dos impressos nacionais por meio das caricaturas, sendo uma opção para a comunicação humorística num momento em que a propagação da palavra escrita era precária no país, dado o grande número de analfabetos. Ela destaca a caricatura como “[...] recurso poderoso que educava, fazia rir, enfeitava e potencializava uma incipiente imprensa das letras” (MARTINS, 2008, p. 67). A autora afirma ainda ser consenso que a primeira caricatura publicada no país é de autoria do pintor Manoel de Araújo Porto Alegre, veiculada no *Jornal do Commercio*, de 1837. Já neste momento inicial, o humor é definido como uma válvula de escape contra a censura governamental. Na época, as três temáticas preferidas para a abordagem humorística eram a Igreja, o governo e a escravidão (MARTINS, 2008, p. 66), o que parece mostrar uma tendência para o tratamento de temas delicados e polêmicos pelo viés do riso.

Buscando traçar o percurso dessa parceria, Saliba (2002, p. 38) diz que o período da República, a partir do fim do século XIX, impulsionou o humor na imprensa, que já começava a aparecer de forma tímida tempos antes. O autor afirma que durante o Império (1882 a 1889) as revistas puramente humorísticas se instalaram no país. A associação humor/imprensa já se destacava na Europa, mas chegou com certo atraso às principais cidades brasileiras. O exemplo mais antigo colocado por Saliba é a revista *Ba-Ta-Clan*, de 1876, que unia as charges a uma espécie de história em quadrinhos. O autor enumera que só na cidade de São Paulo, de um total de 523 revistas publicadas entre 1870 e 1930, 62 já se intitulavam humorísticas.

O humor aparece como parte da imprensa desde que esta começou a se desenvolver no Brasil. Essa junção acontecia principalmente pelas caricaturas e charges e pela crônica/crítica social, que “[...] traduziam com ironia e humor as opiniões de seus autores, dando conta, ao mesmo tempo, do universo impregnado de elementos culturais de procedência inversa, retratando uma sociedade que procurava sua identidade na pluralidade existente” (COHEN, 2008, p. 116). Mas localizar o riso como ferramenta do fazer jornalístico

não é uma tarefa fácil. De fato, seguindo o percurso histórico do jornalismo brasileiro, apenas nos anos 1960 conseguimos encontrar essa associação, mesmo que de maneira ainda não tão direta, no *Jornal de Vanguarda* (BISTANE e BACELLAR, 2005, p. 107). O telejornal – que ousava na linguagem, combinando irreverência e criatividade – estreou em 2 de setembro de 1963 na *TV Excelsior*; do Rio de Janeiro, com o nome de *Jornal Excelsior* (o título mais conhecido foi adquirido após a transferência para a *TV Tupi*, em 1965). Dirigido pelo jornalista Fernando Barbosa Lima, contava com profissionais experimentados no jornalismo impresso que também eram ligados ao humor como Millôr Fernandes e Stanislaw Ponte Preta. Além de cronistas especializados tinha como locutor o futuro apresentador do *Jornal Nacional*, Cid Moreira (REZENDE, 2000, p. 107). De acordo com Vianna (2003, p. 23):

Este informativo, que era produzido e apresentado por jornalistas, foi um dos únicos noticiários com posturas críticas, inovadoras e que tentava dar notícias mais aprofundadas, além de criar uma linguagem mais original, nova e adequada ao meio televisivo. Foi portanto, o *Jornal de Vanguarda* que começou uma linguagem nova e com mais qualidade no telejornalismo brasileiro.

Com um tom ácido e irônico perpassando as notícias, o *Jornal de Vanguarda* transitou por diversas emissoras até acabar logo após a instituição do AI-5, em 1968. Prova da qualidade da produção foi o reconhecimento internacional com o *Prêmio Ondas* de melhor telejornal do mundo, concedido na Espanha, ainda em 1963, e referências à utilização do jornal em aulas do prestigiado teórico da comunicação, Marshall McLuhan (REZENDE, 2000, p. 107). Infelizmente, são poucos os registros do programa.

Estreitando a relação humor e jornalismo, alguns anos mais tarde encontramos a experiência do impresso semanal *O Pasquim*, do Rio de Janeiro. Surgido em 1969, na esteira do AI-5 e da chamada imprensa alternativa – logo após o fim do *Jornal de Vanguarda* – “[...] destacou-se pelo humor em tempos de repressão” (AGUIAR, 2008, p. 237). Era definido pelos próprios criadores<sup>4</sup> como uma publicação que fazia do humor e da ironia algo muito sério e que possuía uma fórmula simples: humor e ironia para tratar de temas políticos e sociais. O periódico possuía até um editor de humor, o que comprova a importância de sua veia cômica. Por esses aspectos, e também por se posicionar contra o regime, a publicação foi muito perseguida pela ditadura e alguns de seus fundadores e colaboradores foram presos. *O*

---

4 Informações retiradas do documentário *O Pasquim – a subversão do humor*, curiosamente, uma produção da *TV Câmara*, do Governo Federal. Disponível em: <<http://www.camara.gov.br/internet/tvcamara/default.asp?lnk=O-PASQUIM-A-SUBVERSAO-DO-HUMOR&selecao=MAT&materia=17536&programa=104&velocidade=100K>>. Acesso em: 13 dez. 2010.

*Pasquim* chegou a vender 250 mil exemplares semanais no auge do sucesso. Porém, foi perdendo força ao longo dos anos. Depois de diversas tentativas de reformulação, chegou ao fim em 1990.

Se na extensa bibliografia que trata da imprensa escrita é complicado encontrar referências ao humor, quando o assunto é televisão as dificuldades parecem se catalisar. Acreditamos que isso aconteça, em parte, pelo destaque menor dado à TV no meio acadêmico, algo inversamente proporcional à abrangência e importância da televisão no país. De toda forma, criações que unam humor e jornalismo realmente nos parecem ser uma raridade ao longo da produção televisiva, seja no Brasil ou no exterior. Arlindo Machado (2009), ao propor que a televisão seja levada a sério, ressalta diversos aspectos desse meio, entre eles o jornalismo. Num levantamento sobre as dez reportagens que marcaram a história mundial, os temas mais comuns são as guerras, denúncias e cobertura de grandes eventos. Em apenas um caso se destaca uma produção nacional. E, ainda por cima, associada ao humor: *Ernesto Varela em Serra Pelada*. Na descrição do autor, “Varela interfere na realidade que documenta, às vezes falseia abertamente, outras vezes parodia o repórter convencional de televisão e acaba transformando a reportagem telejornalística numa alegoria do país que não deu certo” (MACHADO, 2009, p. 120). Esse é apenas um exemplo da vasta produção envolvendo o repórter/personagem, surgido no início dos anos 1980 e criador de um estilo ímpar na televisão brasileira.

#### 1.1.1. A TELEVISÃO E O VÍDEO NO BRASIL

Antes de procedermos à contextualização de nosso *corpus* nesse panorama histórico da relação humor e imprensa, é necessário abordar o surgimento e a evolução da televisão no Brasil. Defenderemos nesta dissertação a ideia de que a forma assumida pela produção de Marcelo Tas e seus parceiros foi sobremaneira influenciada pelo patamar tecnológico em que se encontrava a TV no país. Para tanto, buscaremos estabelecer em que ponto dessa linha evolutiva as reportagens de Ernesto Varela se encaixam. Tal percurso nos parece condizente com o que defende Machado, A. (2001, p. 11), ao dizer que “Nenhuma leitura dos objetos culturais recentes ou antigos pode ser completa se não se considerar relevantes, em termos de resultados, a 'lógica' intrínseca do material e os procedimentos técnicos que lhes dão forma”. O autor busca desfazer o que considera um tratamento

dicotômico entre tecnologia e cultura. Para ele (MACHADO, A., 2001, p. 11-12), a técnica se insere também no universo da cultura.

Na realização dos fatos culturais, as técnicas de produção jogam um papel fundamental, embora ainda não inteiramente estudado e conhecido; sem elas pelo menos a história inteira da arte seria impensável [...] Só mesmo por uma distorção idealista se pode considerar os bens culturais como oriundos apenas de uma genialidade individual, desnudada entretanto de todo “artifício” e desprovido também de qualquer prótese instrumental.

Nesta sua visão, a arquitetura, por exemplo, sempre conjugou arte e técnica. As formas assumidas pelas construções são constantemente influenciadas pela tecnologia das quais se dispõe no tempo de sua execução. São os meios permitindo e moldando a expressão das ideias<sup>5</sup>.

Paternostro (1999, p. 22-24) estabelece uma linha do tempo tecnológica com as principais inovações relacionadas à invenção da TV. O processo tem início ainda na primeira metade do século XIX. Na década de 1920, experimentos norte-americanos e ingleses já trabalhavam com as primeiras transmissões televisivas. Em 1936, a Inglaterra faz sua primeira transmissão oficial. Três anos mais tarde, os americanos repetem o processo. Os anos 1940 chegam com a televisão já estabelecida tecnologicamente.

A primeira emissora de televisão inaugurada na América do Sul foi a *TV Tupi*, que começou a funcionar em 18 de setembro de 1950, indicando a liderança e referência do Brasil no setor dentro do continente. A empresa era parte dos *Diários Associados*, de Assis Chateaubriand, dono de uma vasta rede de jornais, revistas e rádios (SIMÕES, 1986, p. 14-16). No nascimento, a TV brasileira já conta com o embrião do jornalismo. O primeiro telejornal é o *Imagens do Dia*, que começa junto com a *TV Tupi* de São Paulo<sup>6</sup>, estreando um dia depois de sua inauguração, em 19 de setembro (PATERNOSTRO, 1999, p. 35). Segundo a autora, o programa era uma transposição direta do estilo radiofônico para a televisão, com muita locução e quase nenhuma imagem. Via de regra, os primeiros anos da televisão brasileira foram fortemente influenciados pelo rádio, com a predominância de programas de auditório e teleteatro – modelos que requeriam menos investimentos e utilizavam um limitado repertório técnico. Ainda nesse formato, o primeiro telejornal de sucesso foi o *Repórter Esso*

---

5 As asserções de Arlindo Machado também parecem estar de acordo com as postulações da Teoria Semiollingüística de Patrick Charaudeau, conforme veremos mais adiante.

6 Inicialmente, o raio de alcance dos transmissores era de cerca de 100 quilômetros (SIMÕES, 1986, p. 35). Assim, cada grande cidade possuía uma programação própria. Havia uma emissora para o Rio, outra para São Paulo, outra em Belo Horizonte etc.

(PATERNOSTRO, 1999, p. 35), no ar pela *TV Tupi* de 1953 a 1970, com sua famosa abertura: “Aqui fala seu *Repórter Esso*, testemunha ocular da história”.

Os primeiros dez anos da televisão nacional seguem como um período de consolidação do novo meio, ainda em busca de público, o que era limitado pela existência de poucos aparelhos receptores. A tecnologia disponível também influenciava diretamente o fazer jornalístico, carente de agilidade e mobilidade. Os equipamentos até então eram enormes e de manuseio difícil. As câmeras chegavam a pesar 70 quilos e possuíam lentes simples, que não permitiam nenhum tipo de *zoom* (SIMÕES, 1986, p. 38). A captação de imagens era feita com o uso de câmeras de cinema. O rolo de filme, com tempo de duração máximo de dez minutos, precisava ser revelado em processos precários, que colocavam em risco as gravações. Muitas vezes, não havia gravação de som ambiente. “Eram as Bell & Howel e as Bolex, nas quais os cinegrafistas precisavam dar corda para funcionar. Mas logo chegaram as câmeras Auricom, provocando uma revolução. Grande e pesado, o equipamento exigia uma cangalha para ser transportado, mas era sonoro” (JORNAL..., 2004, p. 33). Essa novidade trouxe o repórter para frente das câmeras, já que agora era possível que a voz fosse captada pelo equipamento. Até então, os textos eram gravados apenas em estúdio. A essa aparição do jornalista na tela é atribuída uma função de maior credibilidade, já que se comprovava que o profissional esteve no local do acontecimento (JORNAL..., 2004, p. 33).

A despeito dessa inovação, o que podemos considerar como a primeira grande evolução da TV brasileira só acontece a partir da década de 1960. Com o advento do *videoteipe*, inicia-se uma profunda mudança na maneira de se fazer televisão, comprovando fortemente a tese de Arlindo Machado sobre a relevância da tecnologia em relação às formas que os produtos culturais assumem. O novo meio de captação de imagens – que permitia registros de até uma hora em fitas magnéticas, acabava com o processo de revelação e foi se tornando cada vez mais leve e portátil – passa a ser utilizada regularmente a partir de 1962. “Trata-se de um novo tempo em que não há mais lugar para a gafe cometida pela garota-propaganda, porque passa a vigorar [...] um padrão de acabamento formal e de organização técnica que diminui o imponderável ao seu grau mínimo” (SIMÕES, 1986, p. 50). As produções cada vez mais deixam de ser ao vivo – afastando um elemento comum no rádio e que ligava a nascente produção televisiva a ele –, abrindo-se espaço para procedimentos mais profissionais. Primeiramente, o *videoteipe* foi usado de modo regular em programas de dramaturgia e entretenimento. Mas até o fim da década seguinte passa a ser utilizado

largamente também no telejornalismo. Nesse processo, as mudanças na forma se consolidam.

[...] o formato narrativo do telejornalismo norte-americano, apoiado na performance de vídeo dos repórteres, tornou-se o padrão dominante no país. Até então, o repórter pouco aparecia, uma vez que era necessário economizar película. Depois que a nova tecnologia foi implantada, o repórter passou a ir não só ao local dos acontecimentos e apurar as informações, mas também a fazer o texto e ele mesmo apresentar. Esse novo sistema exigia mais dos repórteres em improvisação, memorização e reflexão sobre o conteúdo e o texto (JORNAL..., 2004, p. 91).

Extrapolando essa relação do *videoteipe* com o telejornalismo e a TV, Machado, A. (2003, p. 23-24) faz uma análise da influência tecnológica sobre a imagem, de maneira mais ampla.

A partir dos anos 60, a emergência do vídeo mudou radicalmente o destino das imagens técnicas. Diferentemente das imagens fotoquímicas, a imagem eletrônica é muito mais maleável, plástica, aberta à manipulação do artista, resultando, portanto, mais suscetível às transformações e anamorfoses. Como tudo não passa de corrente elétrica modulada, as formas colocadas na tela podem sofrer praticamente qualquer sorte de manipulação. A imagem eletrônica se caracteriza, antes de mais nada, pela sua extraordinária capacidade de metamorfose. Pode-se nela intervir infinitamente, subverter seus valores cromáticos, inverter a relação figura e fundo, tornar transparentes os seres representados. Ela é, antes de tudo, imagem iridescente, imagem-luz, em que a informação plástica coincide com a fonte luminosa que a torna visível. Não por acaso, a arte do vídeo, que se constitui tão logo os recursos técnicos se tornam disponíveis, se definirá rapidamente como uma *retórica da metamorfose*: em vez de exploração da imagem consistente, estável e naturalista de figura clássica, ela se definirá na direção da distorção, da desintegração das formas, da instabilidade dos enunciados e da abstração como recurso formal.

Grande parte dessas mudanças, advindas da ascensão do vídeo, poderão ser constatadas em nosso *corpus*, principalmente a partir da aplicação da análise de fato, no capítulo 3. Acreditamos que a libertação da imagem videográfica se relaciona com os ideais de diferenciação e afastamento dos modelos tradicionais da televisão, entre eles, o jornalismo. Enquanto o uso do *videoteipe* nas emissoras comerciais sedimenta uma busca por qualidade na programação em geral, refletida em padrões cada vez mais formatados, o uso do vídeo como linguagem artística tem um efeito oposto.

Essa nova tecnologia leva ao surgimento de uma geração disposta a trabalhar com esses limites da imagem do vídeo. São os *videomakers*, pioneiros na experimentação das possibilidades das novas linguagens. Principalmente a partir da segunda metade dos anos 1970 (FECHINE, 2003, p. 89), o vídeo é trabalhado como fonte artística por esses profissionais. No fim da década, começam os primeiros flertes entre os *videomakers* brasileiros e a televisão, cada vez mais consolidada como o meio de comunicação de maior abrangência no país.

Nesse momento, um cineasta consagrado é responsável por agregar elementos inovadores à união do vídeo com a TV: Glauber Rocha. Ao longo dos anos 1970, ele desenvolve o que Bentes (2003, p. 115-116) define como filmes de fabulação e performance, que exploram “[...] o fluxo audiovisual, os limites da encenação e colocam o próprio diretor, seu corpo e voz, em cena ou em *off*, tornam a câmera personagem participativa e se abrem ao acaso do ato cinematográfico”. Esse tipo de olhar, em que a própria intervenção no mundo se torna acontecimento, é levada para a televisão por Glauber em 1979, no programa *Abertura*, veiculado pela *TV Tupi* – já em sua fase final, prestes a ser fechada em 1980. Para Bentes (2003, p. 116), o programa “[...] se tornou um marco na linguagem da televisão brasileira. Um estilo de intervenção e provocação. A realidade não é documentada, mas performada, construída com base na subjetividade de um repórter-autor”. O que Glauber fez foi abrir as lentes de sua câmera para uma produção audiovisual considerada inédita na televisão brasileira<sup>7</sup>. Paralelamente ao cada vez mais estabelecido “padrão *Globo* de qualidade” (conforme veremos mais adiante, na seção 1.3), o cineasta buscava romper as regras visuais e temáticas. Aparecia com cabelos desgrenhados, roupa comum, barba por fazer. O olhar, por vezes, era difuso. Virava-se para os lados, procurando algo nos bastidores. Em certos momentos, tentava escapar da câmera. Em outros, era direto, encarava o telespectador, quase com agressividade. A linguagem era coloquial, com uma fala reticente, cheia de improvisos.

O apresentador-entrevistador parece pensar alto, diante da câmera e com a câmera, pensamentos e performances detonados pela situação-TV, pela presença da câmera de vídeo, “forçando” a realidade a acontecer. Glauber alterou a idéia do que é “noticiável”, criando fatos com base em tempos fracos (hesitações, gaguejos, silêncios dos seus entrevistados), transformando conversas soltas e quase monólogos em “entrevistas”, incorporando sua vida privada (imagens dos amigos, dos bastidores da cena cultural, ou mesmo cenas domésticas com a mulher ao fundo e os filhos no colo) no espaço “profissional” do programa (BENTES, 2003, p. 116).

Toda essa efervescência ocorreu numa sociedade ainda oprimida pelo regime militar e com um nome, *Abertura*, relacionado diretamente a uma proposta de liberdade – tanto das formas e modelos da televisão, quanto aos ideais de abertura política e democratização da sociedade. Essas transgressões foram fonte de influência para diversas produções nos anos seguintes, com o que Bentes (2003, p. 116) chama de “retórica da 'espontaneidade’”.

A virada dos anos 1970 para os 1980 consolida então um campo, ainda que

---

<sup>7</sup> Diversos fragmentos do programa *Abertura* podem ser vistos na internet. Como exemplo das características que tratamos há uma entrevista sobre a conjuntura política da época, com o filósofo Luiz Carlos Maciel. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=NEdZml1HlbY>. Consulta em: 27 set. 2011.

restrito, de convergência da linguagem do vídeo para a televisão. Apesar da forte influência de Glauber Rocha, foram poucos os cineastas brasileiros que fizeram experimentações com o novo meio (BENTES, 2003, 122). Coube a uma geração seguinte de *videomakers* a tarefa de sedimentar o espaço que começara a ser aberto na década anterior. De acordo do Machado, A. (2001, p. 257), a melhor tradução para a TV do espírito anárquico de Glauber Rocha ocorreu por meio de uma produtora de jovens chamada *TVDO* – lê-se TV tudo. O grupo era composto por Walter Silveira, Ney Marcondes, Paulo Priolli e Tadeu Jungle, um estudante de cinema e três de televisão da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ECA/USP. Os primeiros trabalhos dessa equipe para a televisão exploravam o que o teórico chama de “reportagens invertidas”. Ao cobrir fatos noticiosos, o foco era retirado dos eventos propriamente ditos, aquilo que geralmente aparecia no jornalismo convencional. A atenção se deslocava para situações marginais, normalmente ignoradas pela rotina jornalística. Numa partida de futebol, por exemplo, a câmera permanecia na torcida e não no jogo em si.

Num certo sentido, trata-se de uma encarnação daquele *realismo grotesco* de que falava Mikhail Bakhtin a propósito da cultura carnavalesca: a criação de uma realidade invertida, paralela à oficialmente reconhecida, onde o cinismo, a grossura, a obscenidade, a heresia e a paródia dominam a cena, permitindo lançar um olhar divergente sobre o mundo, um olhar ainda não enquadrado pelo cabresto da civilização, de modo a tornar sensível a relatividade dos valores e a circunstancialidade dos poderes e saberes (MACHADO, A., 2001, p. 257).

A aproximação de Bakhtin proposta por Arlindo Machado nos parece bastante pertinente e adiante retomaremos esse ponto com mais profundidade. Fachine (2003, p. 109), no mesmo sentido, chama esse processo de estética da inversão. Para ela, a produção independente estava predisposta a questionar modelos hegemônicos da televisão comercial. Temas marginais nas grandes redes eram os de maior interesse, assim como uma permissão de mais visibilidade para a participação popular. Tadeu Jungle (2003, p. 211) define o lema da *TVDO*: “Tudo pode ser um programa de televisão”.

Num caminho que se aproxima de *TVDO*, mas que tem suas próprias particularidades, encontra-se a produtora *Olhar Eletrônico*. Entre os fundadores do empreendimento, nomes como Fernando Meirelles – que anos depois seria o diretor do filme *Cidade de Deus* (2002) – Toniko Melo, diretor de filmes publicitários, e Henrique Goldman, cineasta radicado em Londres. Todos jovens e sem experiência com os novos equipamentos e a linguagem do vídeo. Outro integrante dessa trupe também se destaca no começo da *Olhar Eletrônico*: Marcelo Tas, estudante de Engenharia e Rádio e TV na USP.

A trajetória da *Olhar Eletrônico* em direção à televisão começa no início da década de 1980, quando o governo militar cassa a concessão da *TV Tupi*. O espólio da empresa é dividido entre os grupos dos empresários Sílvio Santos e Adolfo Bloch – que viriam a fundar o *SBT* e a *TV Manchete* –, considerados mais amistosos e confiáveis pelo regime (FECHINE, 2003, p. 92). O *Grupo Abril*, responsável pela revista *Veja*, um veículo que criticava severamente os militares, participou da disputa por meio da *Abril Vídeo*, mas ficou sem sua concessão. Por causa disso, a empresa inicia, em agosto de 1983, uma experiência pioneira de produção independente exclusiva para a televisão. Uma parceria é firmada com a *TV Gazeta* de São Paulo, garantindo um espaço de quinze horas semanais em horário nobre. Para colocar em ação essa programação paralela dentro de uma emissora comercial, a *Abril Vídeo* recorre à *Olhar Eletrônico* (o acordo durou até 1985, quando o déficit financeiro inviabilizou a renovação do contrato). Segundo Fachine (2003, p. 92-93), em 1982, a produtora já havia recebido um convite do jornalista veterano Goulart de Andrade, criador de um estilo conhecido como “vem comigo” – uma espécie de convite ao telespectador para acompanhar as reportagens dele –, para atuar na mesma *TV Gazeta*, no programa jornalístico de variedades *23ª Hora*, exibido entre outubro de 1982 e março de 1983. Pela *Abril Vídeo*, produziram dois programas jornalísticos de variedades: *Crig-Rá* (fevereiro a agosto de 1983) e *Olho Mágico* (abril de 84 a novembro de 85).

Reconhecida historicamente como uma das primeiras experiências de parceria entre a televisão comercial e a produção videográfica independentes do Brasil, a produtora tentava se equilibrar entre o conceitual e o popular. O grupo ajudou a sacudir a mídia eletrônica, “[...] experimentando soluções arrojadas e jamais antes encontradas na rotina televisual” (MACHADO, A., 2003, p. 17). Os primeiros trabalhos realizados pela equipe são vídeos curtos, com menos de cinco minutos de duração, nos quais se testava uma linguagem de concentração máxima, explorando o que os americanos chamam de *machine-gun cut* (corte metralhadora) – uma técnica de montagem acelerada, com planos curtos, cortados com certo ritmo.

Os integrantes desse grupo não buscavam uma separação tão radical do telejornalismo ou do documentário quanto as experiências de *TVDO* e *Abertura*. Tentaram uma espécie de negociação, “[...] uma troca, a possibilidade talvez de um diálogo, um exercício de polifonia que permita restituir a multiplicidade de vozes” (MACHADO, A., 2001, p. 265). A experimentação não é mais com o cinema, as vanguardas ou o modernismo.

A ordem é trabalhar a própria linguagem da televisão, procurando manter distância do que Bentes (2003, p. 122) define como “invenções formais e a alta cultura”. A desconstrução da linguagem televisiva se dá com elementos constitutivos da própria TV. O que inclusive permitiria que muitas das experimentações e inovações propostas pelo grupo fossem incorporadas aos programas mais tradicionais nos anos seguintes, de modo mais evidente do que aconteceu com o *Abertura*. A este ponto voltaremos com mais profundidade no capítulo 3.

## 1.2. ERNESTO VARELA, O REPÓRTER

Patrick Charaudeau (2004, p. 29), seguindo a mesma linha das afirmações de Arlindo Machado na seção anterior, afirma que todos os componentes da situação de comunicação condicionam as formas possíveis para os atos de fala. Isso se dá por meio de restrições discursivas. Mas, para ele, as circunstâncias materiais aparecem como as responsáveis pela maior possibilidade de influência nas formas do dizer. A evolução da tecnologia de captação de imagens por vídeo chega ao início dos anos 1980 após um trajeto definidor de possibilidades expressivas, que poderíamos chamar de “dispositivos cênicos” (CHARAUDEAU, 2004, p. 29), direcionando a *mise en scène* assumida em nosso *corpus*.

No auge da produção da *Olhar Eletrônico*, um personagem criado pelo grupo nos parece sintetizar toda a proposta de intervenção da produtora na TV tradicional: o repórter Ernesto Varela. Interpretado por Marcelo Tas, ele se destaca como uma das figuras mais singulares da televisão nacional. Varela surge no programa *Comando da Madrugada*, também do jornalista Goulart de Andrade, já com o acordo da *Olhar Eletrônico* com a *Abril Vídeo* em andamento. Nas palavras do próprio Marcelo Tas (2003, p. 221):

Todo mundo passava por cada etapa do processo da realização: da direção da kombi à direção do programa de TV. Incluindo aí fazer câmera, fotografia, edição, texto, cenário e apresentar o programa. Curiosamente, esta última era a tarefa que menos agradava à maioria do grupo. Por isso, na hora de ir para a frente da câmera, existia um revezamento. Como o das peladas de futebol quando ninguém quer ser o goleiro. Foi numa das minhas vezes de ser o “goleiro” que surgiu o rascunho do personagem Ernesto Varela.

Logo no início, Varela ganhou um parceiro, elemento de interação do personagem e de composição da situação: o cinegrafista. Qualquer um que assumisse a função recebia o nome de Valdeci. Ao longo da existência do personagem, quatro pessoas ocuparam o cargo. Fernando Meirelles foi o primeiro. Ele também foi parceiro de Tas na concepção e direção da

maioria das aparições de Varela.

Com perguntas inusitadas e certeiras, cheias de segundas intenções, e uma estética que se opunha à predominante, as produções com a participação de Varela chamam a atenção em relação às reportagens da época. Primeiramente na *TV Gazeta* e depois no *SBT*, *Manchete*, *Record* e *MTV*, ele visitou o palanque das *Diretas Já*, a Serra Pelada, a *Festa do Peão de Barretos*, a *Copa do Mundo* de 1986, Cuba e Nova Iorque. Com os característicos óculos vermelhos e sem papas na língua, transitou por acontecimentos históricos importantes e interagiu com figuras de destaque.

Ernesto Varela era o protótipo do anti-repórter de TV. Desengonçado, atrapalhado, com cara de boboca e comportamento aparentemente ingênuo, Varela encarnava a paródia ao formato do telejornalismo convencional. Embora não fosse um repórter de “verdade” – pois Marcelo Tas era, sobretudo, um performer –, Ernesto Varela nunca participou de situações ficcionais. Pelo contrário. Suas reportagens enfocavam, numa perspectiva crítico-satírica, temas polêmicos da época [...] Varela reinventou a entrevista na TV, provocando, por exemplo, seus entrevistados com perguntas óbvias (só aparentemente) (FECHINE, 2003, p. 93-94).

Fugindo do padrão da imprensa, percebemos que Varela tendia a suscitar respostas tão inusitadas quanto seu comportamento. Conforme veremos mais adiante, na seção 2.3.4, Charaudeau (2009a, p. 217), destaca um problema de credibilidade com as entrevistas políticas. Normalmente, os procedimentos dos jornalistas nesse tipo de cobertura são tão arraigados e sem variações que seria possível prever antecipadamente as perguntas e respostas. Mas, muitas vezes, as intervenções de Varela rompiam os clichês e chavões do jogo político. Segundo Fachine (2003, p. 94), “Varela desconstrói os discursos unívocos dos repórteres convencionais que tentam reduzir toda a diversidade sociocultural e político-ideológica, toda pluralidade de pontos de vista à autoridade de sua própria fala”. Por meio de uma postura crítica, mas aberta ao diálogo, e sempre atento aos caminhos que as conversas tomavam, Marcelo Tas conseguia se destacar em meio ao comportamento padrão de seus colegas. O papel assumido por Varela era o de estimular um posicionamento autêntico dos interlocutores.

Machado, A. (2001, p. 269) considera que essa maneira de dirigir as entrevistas foi uma importante inovação trazida pelo trabalho da *Olhar Eletrônico*. No que ele chama de “telejornalismo vulgar”, as respostas são praticamente induzidas pelos repórteres – com perguntas estereotipadas pressupondo respostas também estereotipadas. Não haveria espaço para as pessoas, fossem figuras conhecidas ou desconhecidas, se colocarem abertamente.

Uma forma de perfurar todos esses esquemas viciados é reinventado inteiramente a instituição entrevista. O Olhar Eletrônico enfrentou esse desafio através de suas perguntas 'impossíveis' e inesperadas, que estimulam respostas pouco convencionais e barram qualquer recurso ao repertório de chavões. Perguntas-surpresas, às vezes até mesmo absurdas, despertam a criatividade pessoal dos abordados, abrindo espaço para uma colocação mais pessoal e mais autêntica (MACHADO, A. 2001, p. 269-270).

Para Machado, numa época em que, mesmo enfraquecido, o regime ainda era uma ditadura militar, só mesmo Ernesto Varela para abordar Paulo Maluf, candidato do governo às eleições presidenciais, e perguntar-lhe se era verdade que ele era um ladrão (APÊNDICE C – Aniversário do Maluf).

Também nas entrevistas com figuras desconhecidas, do povo, Varela buscava se diferenciar. Ele não apenas lhes dava a palavra como se esforçava para adotar a perspectiva delas. Aparentando inocência, ao mesmo tempo em que dava sinais de uma postura consciente e transgressora, ele promovia uma quebra hierárquica no relacionamento do entrevistador com o entrevistado, não buscando se impor como uma autoridade. De acordo com Fachine (2003, p. 94), “Todo o poder crítico das reportagens de Varela vinha justamente da aparente ingenuidade com que ele evidenciava, fosse na conversa com um vendedor ambulante analfabeto ou com algum renomado sociólogo da USP, os aspectos contraditórios da realidade brasileira”. Essa postura bem-humorada e simultaneamente crítica, com uma exposição proposital dos modelos narrativos da própria TV, era a expressão prática dos pressupostos que orientavam a *Olhar Eletrônico* e que descrevemos na seção anterior.

Machado, A. (2001, p. 266) analisa que a criação do personagem foi resultado da busca por uma relação mais produtiva com a complexa realidade brasileira – num viés semiolinguístico, poderíamos dizer que ela teria sido a resposta às condições psicossociais do início dos anos 1980. Para o autor, a ingenuidade notória de Varela lhe permitia um contato inteiramente novo com o motivo enfocado – tentando estabelecer uma estratégia ousada de captação, tanto do interlocutor quanto do telespectador.

Varela é ao mesmo tempo uma paródia corrosiva do telejornalismo convencional e uma nova proposta de jornalismo, em que a equipe busca se aproximar mais do homem comum, ganhar a sua confiança e a sua adesão, para poder melhor lhe dar a palavra. Informal, confuso, sem esconder a sua ignorância em relação aos temas que aborda, solicitando constantemente a ajuda intelectual de seu *cameraman*, ele faz o avesso do modelo de televisão implantado no Brasil, com seus programas assépticos e tecnicamente perfeitos, com seus apresentadores-manequins de vitrina e seus repórteres-estrelas preocupados mais com o brilho próprio do que com a verdade do

fato enfocado (MACHADO, A., 2001, p. 266).

Se apresentando como uma espécie de Forrest Gump<sup>8</sup> do jornalismo, Marcelo Tas era capaz de modular as características do personagem de acordo com os objetivos de cada entrevista. Se preciso, mostrava ignorância e ingenuidade. Mas, quando necessário, articulava intervenções que demonstravam um alto grau de preparação e conhecimento dos assuntos em questão. Em entrevista com o então deputado Eduardo Suplicy, por exemplo, surpreendeu o político com sua colocação sobre um filósofo hindu, ao que foi prontamente reconhecido como um jornalista diferenciado (APÊNDICE A – O Prazer da Política).

### 1.2.1. DESCRIÇÃO DO *CORPUS*

No segundo semestre de 2003, Marcelo Tas, junto com a produtora *O2 Filmes*, de Fernando Meirelles, lançou um DVD com as reportagens de Ernesto Varela<sup>9</sup>. O projeto foi realizado como parte do Eixo Histórico do *14º Festival Internacional de Arte Eletrônica Videobrasil*. A tiragem foi de apenas mil exemplares, distribuídos para escolas, bibliotecas e profissionais da mídia. São cerca de três horas de material, que fornecerão os fragmentos para a composição do *corpus* da pesquisa. Pela importância no contexto da época e por fazerem amplo uso das entrevistas – um dos elementos das reportagens jornalísticas que consideramos melhor evidenciar a proposta transgressora das produções –, delimitamos a escolha ao campo da política, que contém seis reportagens. Acrescentamos a elas mais uma que está na parte de esportes, mas que também se relaciona às questões políticas. As reportagens abrangem o período de 1983 a 1986.

Faremos aqui uma descrição inicial do *corpus*. Em apêndice, detalharemos as reportagens individualmente, com os aspectos textuais, imagéticos e outros que as compõem. Tal esmiuçamento visa facilitar a análise, para que não seja necessário recorrer sempre ao material em vídeo, que totaliza 59 min e 35 seg. A apresentação será feita por ordem cronológica<sup>10</sup>:

---

8 Personagem interpretado por Tom Hanks no filme *Forrest Gump – O contador de histórias*. Ingênuo, portador de uma certa deficiência cognitiva, Forrest conta histórias que teria vivido e presenciado, passando por eventos dos mais importantes na história norte-americana e mundial, entre as décadas de 1950 e 1980.

9 O DVD se divide em três partes principais: política, viagens e esportes. Em cada uma delas está uma coletânea com aparições marcantes do personagem.

10 Essas informações preliminares estão de acordo com o que é mostrado antes do início de cada reportagem. Em algumas delas, não são especificadas as datas exatas, apenas o ano. Seguimos a ordem na qual o material aparece no menu do DVD.

- “O Prazer da Política”. 27 de novembro de 1983, tem 9'19” de duração e acompanha o primeiro comício por eleições diretas para presidente do Brasil na cidade de São Paulo.
- “Varela no Comício das Diretas”. 24 de janeiro de 1984, São Paulo, 12'15”. No dia do aniversário da cidade, Varela mostra a manifestação com 300 mil pessoas exigindo eleições diretas na Praça da Sé.
- “O aniversário do Maluf”. 1985<sup>11</sup>, Brasília, 5'44”. Com o veto às *Diretas*, começa a disputa política pela sucessão do General Figueiredo. O deputado Paulo Maluf é um dos principais candidatos, apoiado pelo governo militar.
- “Almoço com o Maluf”. São Paulo, 1984. 5'01”. Num almoço com empresários e políticos, o repórter tenta entrevistar o deputado Paulo Maluf, candidato à presidência pela via indireta.
- “Varela no Congresso”. Brasília, 1984. 13'19”. 25 de abril, dia da votação da emenda Dante de Oliveira, que definiria a aprovação ou não das eleições diretas para presidente do Brasil. Varela acompanha o processo pela cidade e na Câmara dos Deputados.
- “Bandeira no Palácio”. São Paulo, 1985. 8'13”. Varela em entrevista com o governador Franco Montoro sobre a nova República, que se forma no período pós-ditadura.
- “A Entrevista com Nabi”. Guadalajara, 1986. 5'44”. Durante a Copa do Mundo do México, Marcelo Tas entrevista o deputado federal Nabi Abi Chedid, chefe da delegação brasileira no mundial. Ele havia proibido os jogadores de comentar temas políticos em entrevistas.

Sendo a nossa proposta tratar do que supomos ser uma transgressão de gênero, faz-se necessário definir o que consideramos o modelo a partir do qual essas transgressões se dariam. Para tanto, definimos o jornalismo da *Rede Globo* como o padrão a partir do qual poderemos buscar as transgressões. Isso se dá pelo fato de a emissora ser a mais importante e de maior alcance do Brasil. Como veremos na seção seguinte, desde os anos 1970 a *Globo* já ocupava tal posição. Em 1984, ano de muitas das reportagens de Varela, a programação jornalística ocupava cerca de três horas e meia de toda a grade da emissora, o equivalente a

---

11 No menu, o ano aparece como sendo 1984 e ela é a terceira reportagem na ordem. Mas nas informações antes da exibição do material, a data que aparece é 1985. Apesar de evidentemente haver um erro, acreditamos que tal fato não influencia a análise, que está relacionada com o contexto, de forma mais geral. De qualquer maneira, a menção à votação da emenda das *Diretas Já* indica que, cronologicamente, esta reportagem está à frente da quinta, “Varela no Congresso”, e que o ano correto é 1984.

20% do total – tendo em vista que a programação não era exibida sem interrupções, como atualmente (JORNAL..., 2004, p. 149).

Além das reportagens de Varela, integrantes do *corpus* principal, faremos então uso de mais seis reportagens da *Rede Globo*. Tal procedimento será efetuado com o objetivo de estabelecer um critério de contrastividade entre o que consideraremos o modelo do telejornalismo da época e as reportagens da *Olhar Eletrônico*. A escolha das matérias se deu em coerência com nosso *corpus* principal. As produções são da mesma época e tratam dos mesmos assuntos:

- “Comício da Praça da Sé”. 24 de janeiro de 1984, São Paulo, 2'20”. O famoso evento pela democracia, numa das reportagens mais polêmicas da televisão brasileira. A *Globo* foi acusada de tentar esconder a amplitude que o movimento das *Diretas Já* havia adquirido<sup>12</sup>.
- “Votação da emenda Dante de Oliveira”. 25 de abril de 1984, Brasília, 6'26”. O arquivo engloba cinco reportagens que mostram a movimentação no Congresso Nacional no dia do pleito<sup>13</sup>.

As matérias da *Rede Globo* somam 8 min e 46 seg. Todas as reportagens integrantes do *corpus* seguem anexadas em DVDs.

### 1.3. O PADRÃO *GLOBO*

Pelo alcance e destaque na vida brasileira, partimos da afirmação que o repertório audiovisual, identidade, linguagem e procedimentos técnicos da *Rede Globo* já estão bem sedimentados no imaginário nacional. Assim como as reportagens de Ernesto Varela são parte de um percurso da televisão e do vídeo no país, acreditamos que os elementos do jornalismo da *Globo* tenham se cristalizado em decorrência de diversos fatores situacionais, levando a emissora a assumir um determinado modo de fazer, que estabeleceremos nesta seção.

Consultando profissionais da própria empresa, constatamos não haver um “manual de redação” que determine regras e formatos. Em pesquisa feita no centro de documentação da *TV Globo Minas*, o mais próximo que chegamos de uma normatização oficial das reportagens da referida TV foram os livros *Jornal Nacional: a notícia faz história* e *Jornal Nacional: modo de fazer*. Publicados em 2004 e 2009, respectivamente, são

12 Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=F3G1iyE7trg>. Consulta em: 04 out. 2011.

13 Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=sDON5fSHhIU>. Consulta em: 04 out. 2011.

considerados documentos oficiais da empresa, de acordo com o Chefe de Redação da *TV Globo Minas*, Clécio Vargas<sup>14</sup>.

Neles, é possível depreender regras ditadas pela conduta diária dos profissionais em algumas partes que tratam do jornalismo no início dos anos 1980<sup>15</sup>. É citado o “padrão *Globo* de qualidade”, que inclui uma uniformidade da fala dos repórteres – com a suavização dos sotaques regionais, por exemplo. Há também recomendações para que os entrevistados não sejam tratados com intimidade, regras de conteúdo e estilo, com atenção às normas gramaticais da língua, questões éticas e de conteúdo das reportagens e até referência às roupas mais adequadas. Mas nada sistematizado como um “manual”<sup>16</sup>. Somando essas recomendações a uma análise das reportagens anteriormente citadas, pensamos ser possível determinar características recorrentes do modelo de jornalismo da *Globo*. Ao compará-las com as produções de Marcelo Tas e seus parceiros seria possível determinar como eles se diferenciaram do telejornalismo padrão da época.

A *Rede Globo* começa a operar no dia 26 de abril de 1965, um ano após o regime militar assumir o poder no Brasil. Mas o projeto das *Organizações Globo*, presididas por Roberto Marinho, para possuir uma rede de televisão vinha de tempos antes. Já em 1962 é firmado um acordo com o grupo de mídia norte-americano *Time-Life*. Além de dinheiro e equipamentos, garantiria à nascente emissora o *know-how* do fazer televisivo (SIMÕES, 1986, p. 50), já com cerca de 25 anos de desenvolvimento nos Estados Unidos. Além de um contrato de assistência técnica, havia também ajuda nas áreas de administração, programação, publicidade, controle de capital, orientação técnica (KEHL, 1986, p. 181). O pacote completo para que a emissora, ainda em gestação, pudesse se estabelecer num curto período de tempo. Porém, tal acordo atentava contra a lei brasileira, que não permitia a participação de estrangeiros em veículos de comunicação. De acordo com Kehl (1986, p. 180), a negociação foi alvo de uma CPI no Congresso, em 1966, um ano após a *Globo* entrar em funcionamento.

---

14 Tanto a pesquisa quanto a conversa com o jornalista ocorreram em 17 dez. 2010, na *TV Globo Minas*, em Belo Horizonte.

15 Há uma menção à existência de um manual de redação e estilo, que teve sua elaboração coordenada pelo jornalista Luís Edgar de Andrade e que ficou pronto em 1984 (JORNAL..., 2004, p. 63). Mas tal obra não foi encontrada nem na própria empresa. Nesse sentido, o documento mais antigo disponível para consulta é o *Manual de Redação*, publicação de 2001 que não é mais considerada na emissora e que, por isso, não será utilizada na pesquisa.

16 No dia 6 de agosto de 2011 foram publicados os princípios editoriais do jornalismo da emissora. No documento (PRINCÍPIOS..., 2011, p. 16), fica definido que cada veículo das *Organizações Globo* será responsável pela elaboração de seu próprio manual de redação atualizado. Mas não é estabelecido um prazo para que isso seja feito. Disponível em: <http://g1.globo.com/principios-editoriais-das-organizacoes-globo.pdf>. Consulta em: 01 out. 2011.

Nessa época, a emissora era fraca, pouco rentável e tinha audiência insignificante.

A real ascensão da *Globo* se dá a partir de 1969, com a conjuntura de três fatores: a saída do grupo *Time-Life*, o lançamento do *Jornal Nacional*, em 1º de setembro daquele ano, e o crescimento acelerado das telecomunicações no país. De 1950 a 1980, o número de aparelhos de TV no Brasil saltou de 2 mil para estimados 20 milhões (KEHL, 1986, p. 211), para uma população de cerca de 121 milhões de pessoas, segundo dados do IBGE<sup>17</sup>. Um crescimento sem precedentes, que se manteve num ritmo obviamente mais lento nos anos seguintes. Ainda de acordo com o IBGE<sup>18</sup>, 74% dos lares brasileiros possuíam televisão em 1992. Quinze anos mais tarde, esse percentual já chegava a 94,8%.

Para a autora (KEHL, 1986) a *Rede Globo* – principalmente por meio do jornalismo e da teledramaturgia – soube aproveitar esse momento, graças ao que ela chama de capital intelectual deixado pelo grupo *Time-Life*. No processo, a empresa foi diretamente responsável pela sedimentação de uma ideia de nação no Brasil. Com inúmeras emissoras próprias e afiliadas espalhadas por todo o país, pode levar os ideais de um determinado modo de vida aos confins brasileiros, em conjunto, claro, com sua própria imagem. Isso se deu em consonância com a busca de reforço da identidade nacional por parte da ditadura militar, numa associação de interesses vantajosa para os dois lados:

Se considerarmos esse fato somente, já teria valido a pena, do ponto de vista do governo, ter permitido a expansão sem precedentes da Rede Globo: ela teria sido a principal responsável pela tarefa de modificar a representação imaginária desse país, criando o ideal de limpeza, modernidade, “bom gosto” (ou bom comportamento) e alegria consumista com o qual grande parte da população se identifica até o presente momento (KEHL, 1986, p. 202).

A estética brilhante e *clean* do “padrão *Globo* de qualidade” foi se tornando hegemônica, atendendo desejos e valores de uma crescente classe média consumidora de mídia. E o *Jornal Nacional* é colocado como o principal responsável por esse processo, já que “O mais importante dos cinco telejornais diários da *Globo* é considerado o programa de maior e mais estável audiência na televisão brasileira” (KEHL, 1986, p. 264). Essa constância do público do principal jornal da rede pode ser ampliada para a programação como um todo. A *Globo* é reconhecida por manter suas atrações em horários consolidados. Mudanças acontecem, mas são graduais. Diferentemente de outros canais, que promovem alterações bruscas do dia para a

17 Dados disponíveis em: <http://seriesestatisticas.ibge.gov.br/series.aspx?vcodigo=CD90&sv=32&t=populacao-nas-datas-dos-recenseamentos-presente-e-residente>. Acesso em: 05 out. 2011.

18 Dados disponíveis em: <http://seriesestatisticas.ibge.gov.br/series.aspx?vcodigo=FED214&sv=14&t=domicilios-particulares-permanentes-com-televisao>. Acesso em: 05 out. 2011.

noite com objetivos imediatistas de tentar aumentar a audiência. No jornalismo, especificamente, acreditamos que essa noção de estabilidade é dada também por uma manutenção dos profissionais no principal cargo do setor, o de Diretor Geral de Jornalismo. Em 46 anos, apenas quatro pessoas ocuparam a função: Armando Nogueira, Alberico Souza Cruz, Evandro Carlos de Andrade e Carlos Henrique Schroder. Isso acaba se refletindo na manutenção de procedimentos e linguagem, que se tornam cada vez mais familiares ao público.

Com o alcance e sucesso atingidos pela programação da emissora, tentativas de surpreender os telespectadores, que sigam contra as expectativas mais amplas, são por demais arriscadas. Geram numa possibilidade de diminuição da audiência que a *Rede Globo* não estava disposta a seguir. Esse é o caminho para a instalação do “padrão *Globo* de qualidade” (JORNAL..., 2004, p. 122) e de determinadas regras, que incluíam o telejornalismo.

Cobrando um volume fantástico de assuntos, o JN marcou também pela fragmentação da informação. Um depoimento de 40 segundos no ar, por exemplo, era considerado extremamente longo. Os jornalistas da Globo padeceram sempre da angústia de ter nas mãos uma entrevista importante, de boa qualidade e difícil de ser editada porque o entrevistado levava muito tempo para fazer uma pontuação onde o corte pudesse ser efetuado. Havia também um padrão estético a respeito: pessoas com defeitos físicos, de ar muito miserável, sem alguns dentes na boca ou mesmo com roupas rasgadas deveriam a todo custo ser evitadas no vídeo. No JN, o povo era bonito e bem alimentado. O otimismo, a idéia de um Brasil Grande e decididamente unificado, riscado da lista dos países subdesenvolvidos e agora encabeçando, graças ao “milagre brasileiro” o bloco dos intermediários, quase roçando o desenvolvimento – esta era a imagem que o principal telejornal do país deveria alimentar (CARVALHO *apud* KEHL, 1986, p. 265).

Somada a isso, a preocupação com o texto também é constante. Apesar de manter um grau de formalidade – principalmente no que se refere às normas gramaticais – buscou-se, desde os anos 1970, um tom mais coloquial, diferente do telejornalismo da época, ainda influenciado pelo rádio. Em geral, isso se dava pelo uso de frases curtas e simples (JORNAL..., 2004, p. 62), preferencialmente na ordem direta, com os tempos verbais devidamente flexionados (BONNER, 2009, p. 217). O editor-chefe do *Jornal Nacional* define a maneira como os jornalistas devem procurar escrever seus textos. Apesar de ser uma orientação atual, Bonner ressalta que ela é apenas uma evolução dos preceitos que regem o telejornal – e todo jornalismo da emissora – desde 1969.

Os profissionais que fazem o JN tentam escrever seus textos imaginando que serão ouvidos por alguém que não seja nem analfabeto nem pós-graduado. Que seja a

peessoa mais “equipada” do núcleo familiar, e que esteja cansada, no fim de um dia de trabalho. O nível de detalhamento que o Jornal Nacional oferecerá aos espectadores dependerá da complexidade do assunto tratado e da familiaridade que nós imaginamos que aquele determinado espectador tenha com o tema. Quanto mais distante uma notícia for do universo do nosso espectador médio, mais necessário será um detalhamento maior na apresentação dos fatos (BONNER, 2009, p. 215).

Para uma definição desse público médio são feitas pesquisas de opinião de tempos em tempos. No caso, é citada uma dessas consultas, realizada em 2003. Mas seus resultados ou dados não são publicados.

Nas décadas de 1970 e 1980, a possibilidade cada vez maior de os repórteres fazerem parte do noticiário, advinda da evolução tecnológica, também levou à preocupação com a aparência dos jornalistas. Na *Globo*, procedeu-se com uma normatização da forma de segurar o microfone, evitando-se gesticulação excessiva, moderando as reações fisionômicas e a colocação da voz (JORNAL..., 2004, p. 91). O “padrão *Globo* de qualidade” determinava extrema preocupação com a locução e a aparência, inclusive com os repórteres recebendo verba extra para despesas com roupas. Um memorando da editora executiva Alice-Maria, em janeiro de 1985, estabelecia orientações sobre o vestuário.

Entre outras coisas, recomendava-se evitar listras muito fortes, coloridas e de contraste violento, assim como quadriculados de cores vivas. Ficavam proibidas roupas com estampas gráficas ou figurativas ou com dizeres de qualquer espécie. As apresentadoras não deveriam usar blusas de alça ou com grandes decotes. Deveriam evitar joias e bijuterias grandes demais, ostensivas, e brincos pingentes e brilhantes. Os apresentadores não poderiam usar paletó nos tons branco e gelo e deveriam evitar gravatas lisas ou de acetato, que faíscam no vídeo (JORNAL..., 2004, p. 150).

Na busca por amenizar sotaques e regionalismos, visando uma fala mais de acordo com um padrão do sudeste do país, procurou-se embasamento em um congresso de filologia realizado em Salvador, em 1956. Ficou acertado que a pronúncia padrão do português seria a do Rio de Janeiro, com algumas restrições, como o “s” (JORNAL..., 2004, p. 123). Os jornalistas também eram orientados na maneira de se comportar com os entrevistados, evitando intimidade. As pessoas não deveriam ser chamadas pelo primeiro nome, preferencialmente sendo interpeladas pelo cargo, título ou profissão.

Essas são algumas características que, somadas às descrições detalhadas das reportagens citadas anteriormente, nos ajudarão a definir se as reportagens de Ernesto Varela respeitavam ou transgrediam o jornalismo padrão do período analisado.

#### 1.4. A TEORIA SEMIOLINGUÍSTICA: NOÇÕES GERAIS

Estabelecidos os elementos do âmbito psicossociohistórico que julgamos de maior relevância para a compreensão de nosso *corpus*, passaremos ao dispositivo teórico que orientará a realização de nossa dissertação. Nossa proposta parte do pressuposto que existe uma profunda relação entre a linguagem e o contexto em que sua produção se dá, o que é contemplado pela análise discursiva de Patrick Charaudeau.

Segundo esta AD, a significação discursiva é resultado de dois componentes: o linguístico (o material verbal, a língua) e o situacional (o material psicossocial). Esses componentes são autônomos em sua origem, mas interdependentes em seus efeitos (CHARAUDEAU, 1993, p. 27).

Dentro dessa premissa, Charaudeau (1996, p. 34) coloca que o ato de linguagem:

[...] indica uma *intencionalidade*, a dos sujeitos falantes, parceiros de um intercâmbio. Depende da *identidade* deles, resulta de um *objetivo de influência*, portador de um *propósito sobre o mundo*. Além disso, se realiza num tempo e num espaço dados, determinando o que é comumente denominado *situação*.

Para o linguista é impossível compreender um objeto de linguagem sem se levar em conta sua dimensão psicossocial, ou seja, o lugar e o tempo em que ele é realizado, a inserção dos sujeitos historicamente dados nesse contexto, as condições de produção do ato. As palavras de uma comunicação, vistas globalmente, são frutos de uma circunstância, proferidas com uma intenção, visando influenciar, de alguma forma, o interlocutor.

Machado, I. (1995, p. 47), ao analisar as bases dessa teoria, lembra que seu autor compara os atos de linguagem a expedições, a aventuras. Há neles um caráter intencional: um sujeito comunicante que organiza – dentro das possibilidades situacionais do momento – o que seu desdobramento, o sujeito enunciador, diz ou escreve. Todos os atos de linguagem são realizados com uma finalidade: a de atingir o outro, sujeito interpretante empírico, buscando o máximo de aproximação deste para com o sujeito destinatário ideal imaginado pelo sujeito comunicante na instância de produção. Logo, são elementos fundamentais da proposição do teórico francês os conceitos de sujeito, finalidade comunicativa e situação de comunicação.

O ato de linguagem, de modo geral, é orientado pelas circunstâncias sociais do discurso e sua elaboração leva em conta o explícito da linguagem – aquilo que é dito, a parte linguística – e o implícito – os saberes partilhados, as crenças, imaginários, o situacional –

num duplo espaço de significação. O quadro comunicacional proposto por Charaudeau<sup>19</sup> sintetiza o que foi dito (FIG. 1):



FIGURA 1 – Quadro comunicacional adaptado

Os atos de linguagem enunciados em sociedade são elaborados a partir de elementos, de dados recolhidos na vivência em uma determinada situação, num espaço e tempo delimitados e bem definidos. Somos seres sociais, empíricos (localizados no espaço externo) que, ao enunciar, engendram os seres de palavra – ou seres de papel (localizados no espaço interno do quadro) – para que estes assumam a *mise en scène* linguística.

Na versão adaptada do quadro de Charaudeau, na qual nos baseamos, não há a seta que liga o EUc ao TUD. Acreditamos que esse seja um dos motivos de certa confusão em algumas explicações referentes ao modelo. Sendo o sujeito destinatário uma instância elaborada pelo sujeito comunicante para orientar sua encenação discursiva, propomos que tal ligação figure explicitamente na representação, deixando clara a relação entre os dois polos.

Ao colocar as mídias sob o olhar das ciências humanas, Charaudeau (2009a)

<sup>19</sup> O quadro aqui apresentado é fruto de uma adaptação do modelo original de Charaudeau, proposto pela professora Emília Mendes, para a tradução do livro *Langages et discours* de 1983 para o português (*Linguagem e Discurso*, 2008).

estabelece um quadro de referência teórica para tal processo. Nesse modelo de análise do discurso, o funcionamento do ato de comunicação consiste na troca entre instâncias de produção e de recepção. O sentido resultante depende então de uma relação de intencionalidade entre elas, o que determina três lugares de pertinência:

- a) produção – dividido em dois espaços chamados de “externo-externo” e “externo-interno”. O primeiro compreende as condições socioeconômicas da mídia enquanto empresa, com os jornalistas produzindo discursos de representação que circunscrevem uma intencionalidade orientada por efeitos econômicos. “É o espaço de hierarquização do mundo de trabalho de cada organismo midiático, seus modos de funcionamento e de contratação, suas escolhas de programação” (CHARAUDEAU, 2009a, p. 24). O segundo compreende o que o autor chama de “*condições semiológicas* da produção”. Os diversos profissionais envolvidos na construção dos produtos jornalísticos fazem uma conceitualização do que devem colocar em discurso. Para isso, têm em mente questões como, por exemplo, o que levaria o público a se interessar por determinada informação. Este ponto é determinado por Charaudeau como um lugar de práticas, que “[...] se acha pensado e justificado por discursos de representação sobre 'como fazer e em função de qual visada’” (CHARAUDEAU, 2009a, p. 25). Mesmo com todos os recursos que as empresas midiáticas possuem para delimitar seu público – como sondagens de opinião, medições de audiência e *feedback* via *e-mails* – não há garantias de que os efeitos pretendidos se efetivarão de fato no receptor. O destinatário é um alvo idealizado, impossível de ser totalmente dominado, o que leva o autor a falar em “efeitos de sentido visados”;
- b) recepção – também se instaura em dois espaços. No primeiro, chamado por Charaudeau de “interno-externo”, está o destinatário ideal, “[...] imaginado pela instância midiática como suscetível de perceber os efeitos visados por ela” (CHARAUDEAU, 2009a, p. 26). No segundo, chamado de “externo-externo”, encontra-se o sujeito empírico, receptor real da produção, que realiza uma interpretação própria.
- c) Produto – nesta instância é que Charaudeau define a produção de sentido como resultado de uma co-intencionalidade, advinda do jogo entre efeitos visados e efeitos efetivamente alcançados. “É esse o lugar em que todo discurso se configura em texto, segundo uma certa organização semiodiscursiva feita de combinação de formas, umas

pertencentes aos sistema verbal, outras a diferentes sistemas semiológicos: icônico, gráfico, gestual. O sentido depende, pois, da estruturação particular dessas formas, cujo reconhecimento pelo receptor é necessário para que se realize efetivamente a troca comunicativa” (CHARAUDEAU, 2009a, p. 27).

O texto produzido é portador de “efeitos de sentido possíveis” e a análise se dá a partir dessas possibilidades de interpretação. Para Charaudeau (2009a), a problemática semiodiscursiva pressupõe que sejam levados em conta os sentidos que emergem da estruturação do texto e os discursos de representação das instâncias de produção e de recepção. Esses dois últimos constituem o que o autor determina como imaginários sociodiscursivos.

A distinção que propomos, entre os três lugares de construção do sentido, permite explicar a informação como algo que não corresponde apenas à intenção do produtor, nem apenas à do receptor, mas como resultado de uma co-intencionalidade que compreende os efeitos visados, os efeitos possíveis, e os efeitos produzidos. Esses três lugares se definem, portanto, cada um em relação aos demais como num jogo de espelhos em que as imagens incidem umas sobre as outras (CHARAUDEAU, 2009a, p. 28).

Além disso, devemos notar que a noção de contrato é também muito presente na Análise do Discurso como um todo, especialmente na Semiologia. Tal elaboração parte da ideia de que há uma busca por entendimento entre indivíduos que compartilham o mesmo corpo de práticas sociais.

## 1.5. PROCEDIMENTOS E INSTRUMENTOS DE ANÁLISE

Na análise discursiva do material produzido por Marcelo Tas e seus parceiros aqui proposta, as diretrizes da Teoria Semiológica de Charaudeau se estabelecem como o marco teórico-metodológico. Os estudos do autor sobre o universo midiático, em especial a imprensa, serão de grande valia. A isso agregaremos elementos da Teoria da Comunicação (capítulo 2) e outros instrumentos teóricos da Análise do Discurso (capítulo 3), a partir dos quais tentaremos evidenciar as marcas linguísticas (englobando texto e imagem) do *corpus*, ou seja, os elementos do plano semiológico. Estando o nível situacional bem delimitado, com a inserção do *corpus* num percurso histórico do jornalismo e do vídeo brasileiros, procederemos nesta seção com o detalhamento de algumas das possibilidades de efetivação

do quadro comunicacional no *corpus* de pesquisa, ressaltando as identidades (ou possíveis identidades) dos sujeitos envolvidos nas reportagens analisadas<sup>20</sup>.

Ainda no que diz respeito aos múltiplos sujeitos na Análise do Discurso, Machado, I. (1998) acrescenta duas instâncias às quatro já presentes na elaboração de Charaudeau: um “sujeito-locutor” (entre o EUc e o EUe) e um “sujeito-interlocutor” (entre o TUD e o TUi). O objetivo desses “entrepastos” é criar pontes ligando os mundos ditos real e de ficção. No caso, tal proposição se refere a um discurso predominantemente ficcional, quando Machado faz uma análise semiolinguística das histórias em quadrinhos *Astérix*. Pensando em nosso *corpus*, a ficção estaria mais evidente na personificação do repórter/personagem como condutor das matérias – ou, quando o quadro se inverte e Varela passa para a instância da recepção, como veremos a seguir. Na ponta do quadro oposta a Varela, a relação é predominante factual, como em qualquer produção do campo jornalístico. Todos os parceiros, no espaço externo, seriam pois, seres psicossociais, constituídos historicamente e “[...] testemunhas, mais ou menos conscientes, das práticas sociais e das representações imaginárias da comunidade a qual pertencem” (CHARAUDEAU, 2001, p. 29). Para que a comunicação se efetue, faz-se necessário que eles partilhem os mesmos universos de crenças e imaginários, havendo a real possibilidade de reconhecimento da encenação linguageira.

Já nos é possível perceber a instauração de pelo menos quatro contratos comunicacionais nos atos de linguagem formulados por Marcelo Tas e seus parceiros da produtora *Olhar Eletrônico*. Se por um lado observamos uma simplificação em relação ao contrato de comunicação midiático tradicional, já que a instância do sujeito comunicante (EUc), quando ocupada por Marcelo Tas e seus parceiros não é tão ampla<sup>21</sup>, há um complicador quando se avalia o uso de um personagem agregando mais elementos de ficção.

Primeiramente, no nível situacional, ou psicossociocomunicacional, o contrato se estabeleceria entre o sujeito comunicante (EUc) compósito e os diversos entrevistados empíricos, que seriam os sujeitos interpretantes (TUi) ao longo das sete reportagens de Ernesto Varela. Tal elaboração poderia ser visualizada da seguinte forma (FIG. 2):

---

20 Tal proposta não se pretende exaustiva ou muito menos definitiva. Estudos posteriores podem encontrar variações não percebidas por nós neste momento.

21 Numa produção jornalística televisiva tradicional, poderíamos pensar numa instância enunciativa (EUc) constituída por sujeitos variados, incluindo praticamente toda a cadeia hierárquica de uma redação convencional: apuradores, produtores, chefe de reportagem, repórter, editor (de texto e de imagem), editor-chefe, chefe de redação. Ainda poderia se agregar os sujeitos extrajornalísticos como, por exemplo, os diretores e executivos da empresa, que ditam as normas editoriais a serem seguidas. Todas essas vozes, em maior ou menor escala, se fazem ouvir no produto final.

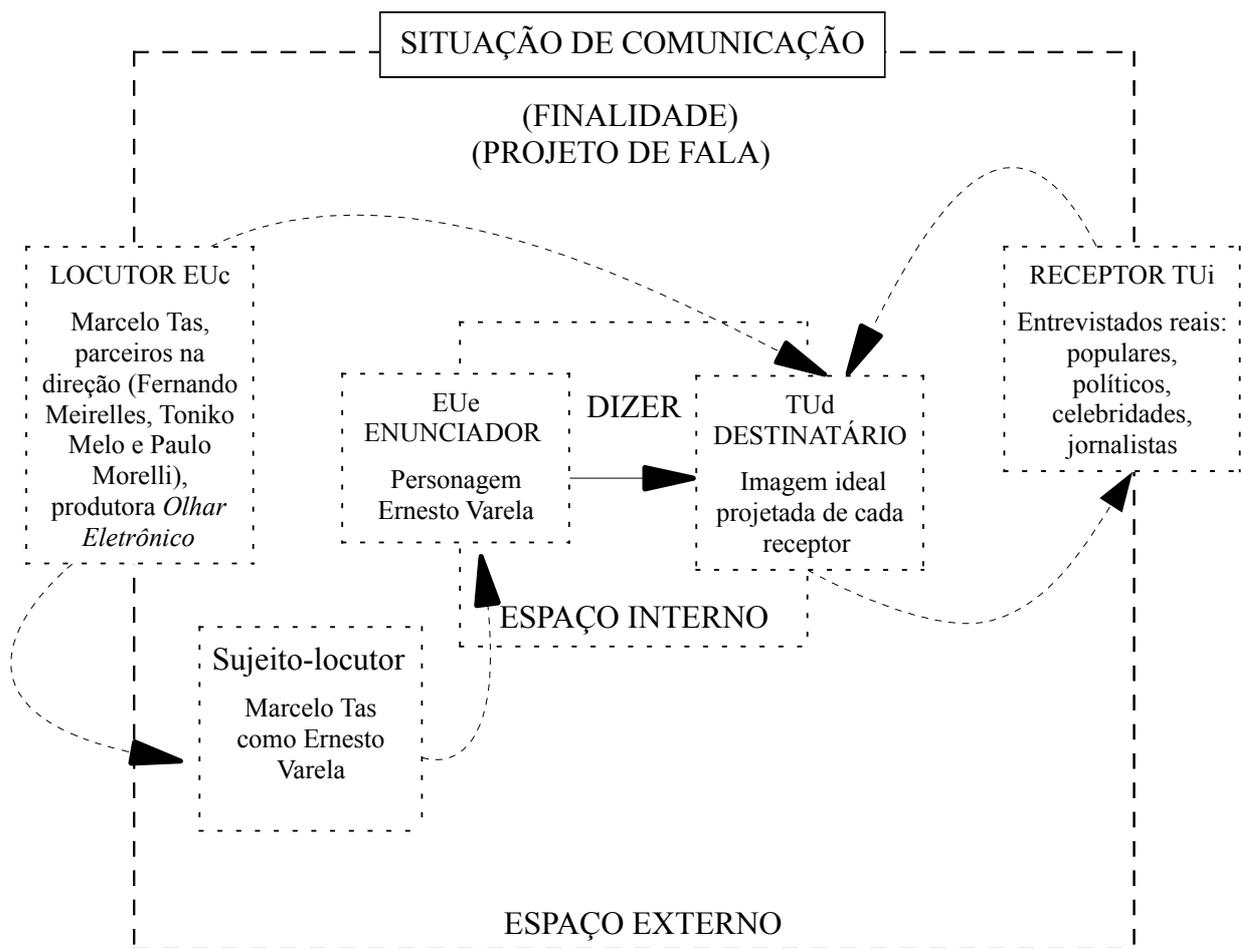


FIGURA 2 – Nova configuração do contrato comunicacional para as reportagens de Ernesto Varela

Nesse caso, o sujeito-locutor Marcelo Tas, enquanto Ernesto Varela (no ponto de junção entre o factual e o ficcional do contrato) acionaria um sujeito enunciador personagem. Este assumiria o dizer nas diversas situações de troca, alterando sua imagem discursiva de acordo com cada momento específico – podendo ser sério, brincalhão, ingênuo, agressivo, esperto, etc. A produtora *Olhar Eletrônico* aparece como uma norteadora de ideais e condutas, agregando a mentalidade transgressora da interseção entre a produção videográfica independente e a televisão comercial.

A FIG. 3 mostra uma segunda possibilidade. Haveria também uma relação contratual entre esse mesmo sujeito comunicante (EUc) compósito e o sujeito interpretante (TUi) telespectador<sup>22</sup> do momento da transmissão.

<sup>22</sup> Temos consciência de que o objeto de estudo foi produzido originalmente para a televisão e que nossa pesquisa se dá com o uso do material contido no DVD. Deixamos claro que são dispositivos comunicacionais

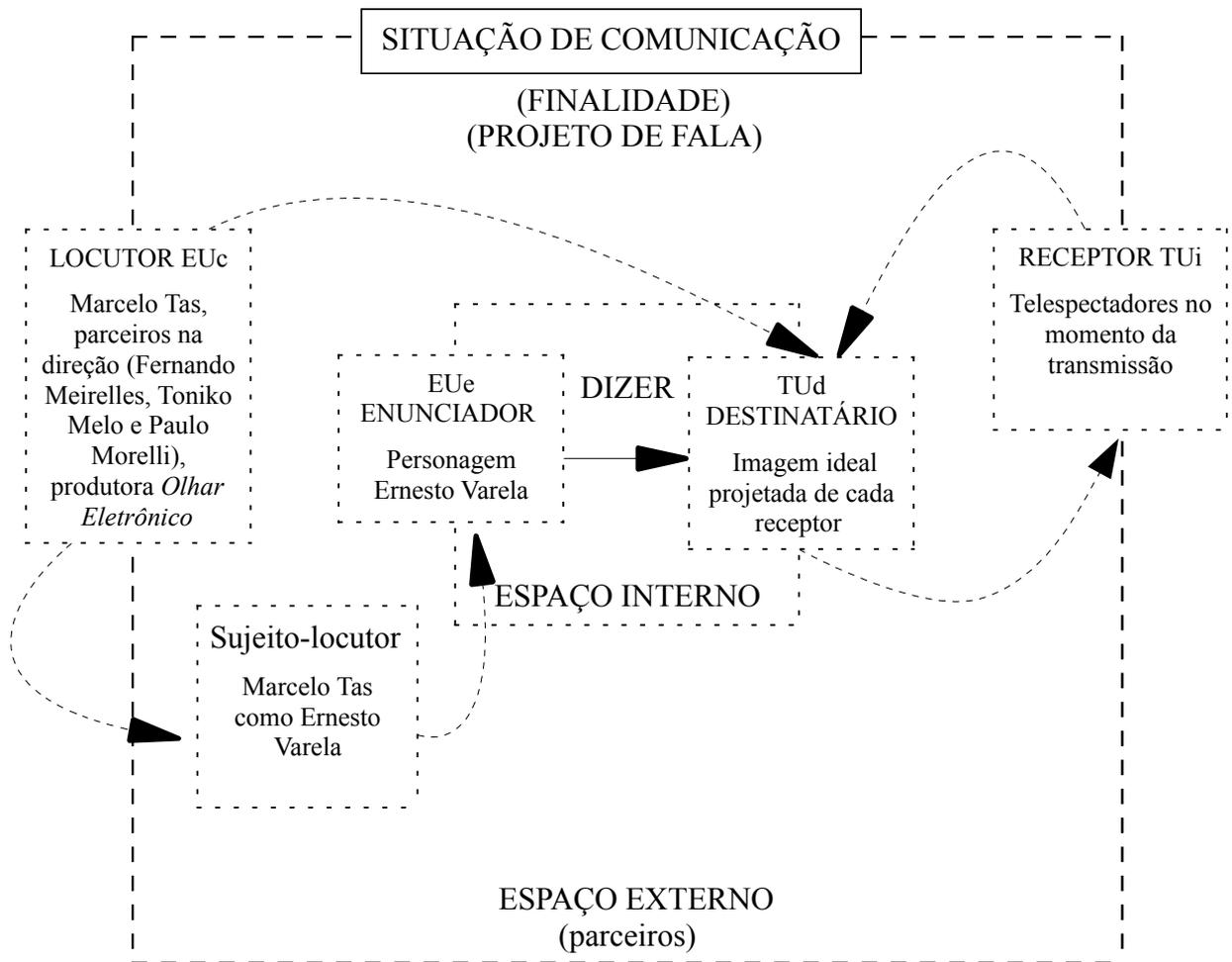


FIGURA 3 - Segunda configuração do contrato comunicacional

Num terceiro contrato, o quadro se inverte (FIG. 4). Os múltiplos entrevistados assumem o papel dos sujeitos comunicantes (EUC) em relação ao telespectador, sujeito interpretante. Esta talvez seja a configuração menos complexa, já que exclui o repórter/personagem.

---

diferentes, com especificidades próprias, o que acreditamos não comprometer a proposta.

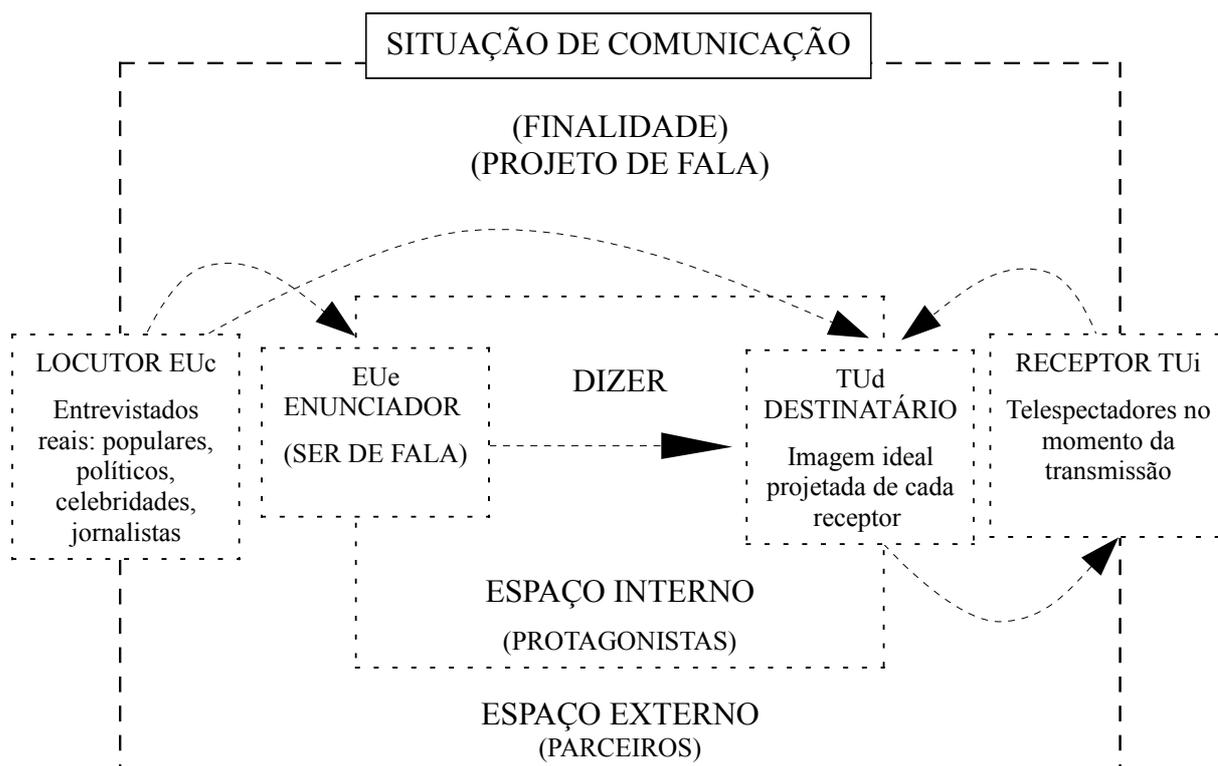


FIGURA 4 – Terceira possibilidade do quadro comunicacional

Por fim, numa quarta aplicação (FIG. 5), os múltiplos entrevistados se instauram enquanto sujeitos comunicantes (EUC) frente à figura do interlocutor Marcelo Tas/Ernesto Varela<sup>23</sup>.

23 A ressalva feita aqui é que não há como determinar quais desses sujeitos comunicantes diferenciavam o sujeito empírico Marcelo Tas do sujeito-locutor/personagem Ernesto Varela. Certamente, essa diferenciação pode ser considerada como um fator determinante na elaboração do dizer dessas instâncias. Quem o considerasse como um repórter “real”, “sério”, tenderia a elaborar seus enunciados em consonância com essa imagem. Quem o considerasse “não-sério”, uma paródia do jornalista padrão, poderia entrar no “jogo” proposto ou simplesmente rejeitá-lo. Pela forma como os interlocutores procederam com suas enunciações, podemos apenas inferir quando isso aconteceu.

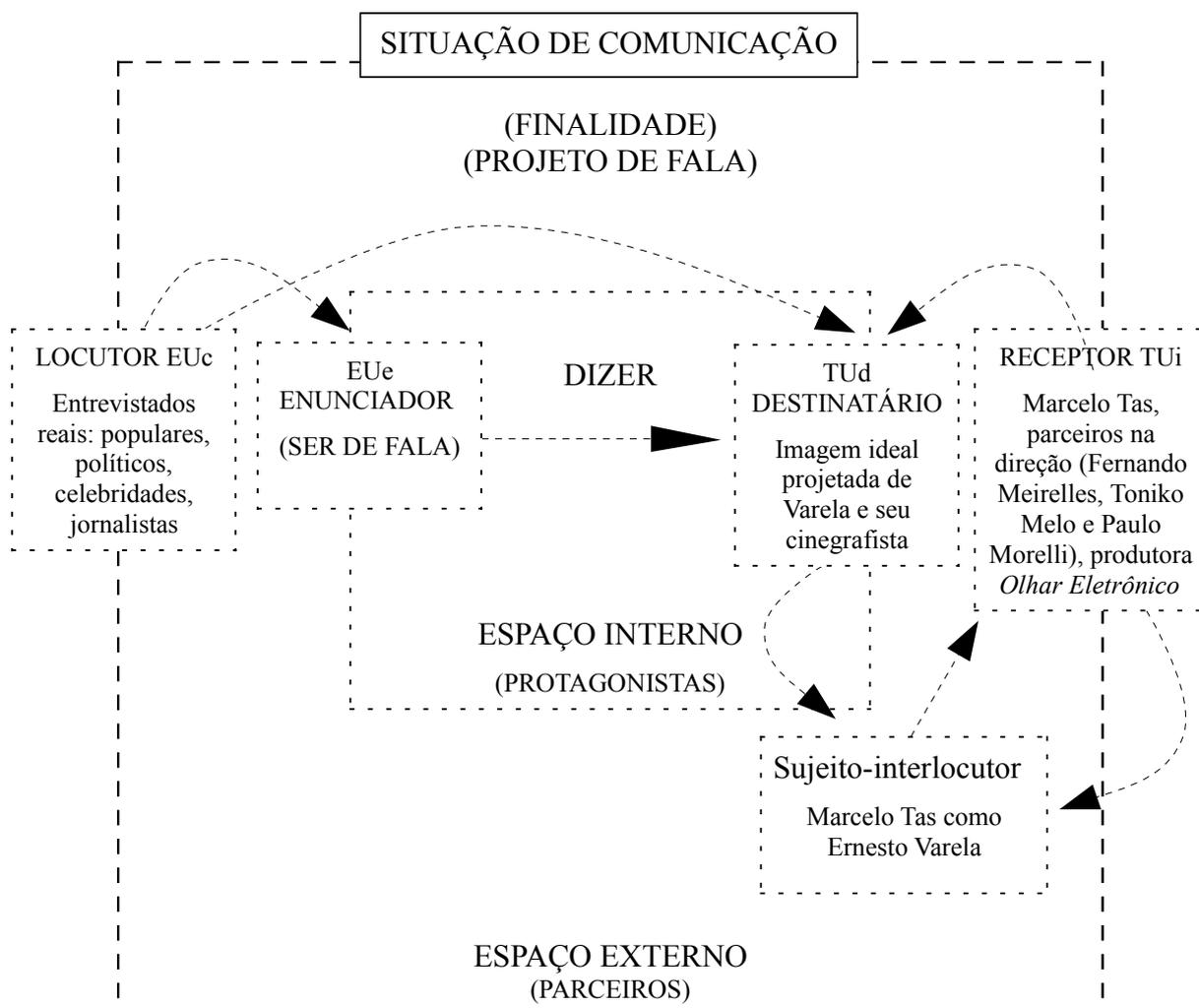


FIGURA 5 – Quarta configuração quadro comunicacional

Ficando estabelecidas essas possibilidades, nos concentraremos nas duas primeiras configurações (FIG. 2 e 3), em que Marcelo Tas e seus parceiros assumem a instância de sujeito comunicante (EUc). Acreditamos que são nelas que as proposições desta dissertação podem ser melhor evidenciadas. De todo modo, os outros dois quadros não serão desprezados. Mas a análise de suas implicações não se aprofundará.

### 1.5.1. A INFORMAÇÃO NO CONTEXTO MUDIÁTICO

A informação é descrita por Charaudeau (2009a, p. 33) como a “[...] transmissão de um saber, com a ajuda de uma determinada linguagem, por alguém que o possui a alguém que se presume não possuí-lo”. Para o autor, basicamente, ela implica num processo de

produção de discurso numa situação de comunicação. Tal definição, em nosso ponto de vista, se encaixa bem com o processo jornalístico do modo como pretendemos tratá-lo. Um jornalista, de posse de um fato que julga ter algum apelo, vai divulgá-lo a um grupo de pessoas que, se supõe, tem interesse em conhecê-lo. Isso não quer dizer que o fato seja totalmente inédito, mas que ele é apresentado com pelo menos um elemento até então desconhecido – ou que se supunha desconhecido (CHARAUDEAU, 2009a, p. 132).

Em sua profunda análise do discurso midiático, o teórico determina que as mídias de informação funcionam segundo uma dupla lógica: econômica, agindo como empresa, em busca de lucratividade; e simbólica, numa vocação para participar da construção da opinião pública, ambicionando relevância social (CHARAUDEAU, 2009a, p. 21).

O tratamento da informação depende de escolhas discursivas efetuadas pelo sujeito enunciador.

Comunicar, informar, tudo é escolha. Não somente escolha de conteúdos a transmitir, não somente escolha de formas adequadas para estar de acordo com as normas do bem falar e ter clareza, mas escolha de efeitos de sentido para influenciar o outro, isto é, no fim das contas, escolha de *estratégias discursivas* (CHARAUDEAU, 2009a, p. 39).

Procede-se a uma dada encenação em função dos elementos disponíveis no quadro situacional e dos objetivos que se almeja atingir. O teórico define então que o sentido a ser produzido nesse ato de fala nunca é posto antecipadamente (CHARAUDEAU, 2009a, p. 41). Ele é fruto de uma ação languageira do homem numa situação de troca social e se dá por meio de dois processos:

- a) transformação – tornar o “mundo a significar” em um “mundo significado”, numa estruturação que acontece de acordo com um certo número de categorias, elas mesmas expressas por formas, que identificam os seres no mundo *nomeando-os*, aplicam a esses seres propriedades que os *qualificam*, descrevem as ações nas quais os seres se engajam *narrando*, fornecem os motivos dessas ações *argumentando* e avaliam esses seres, essas propriedades, as ações e motivos *modalizando*;
- b) transação – significar psicossocialmente o ato de linguagem produzido pelo sujeito, atribuindo-lhe um objetivo em função de certos parâmetros: hipóteses sobre a *identidade* do outro – saberes, posição social, estado psicológico, aptidões, interesses –; *efeito* pretendido em relação ao outro, assim como o tipo de *relação* que se pretende

ver instaurada e o tipo de *regulação* previsto em função dos parâmetros precedentes. O ato de informação faz circular um objeto de saber entre os parceiros, que, a princípio, um possui e o outro não, havendo uma modificação do estado de conhecimento inicial do receptor.

Charaudeau (2009a, p. 42) diz que “A linguagem nasce, vive e morre na intersubjetividade. É falando com o outro – isto é, falando o outro e se falando a si mesmo – que comenta o mundo, ou seja, descreve e estrutura o mundo”. O processo de transformação está submetido ao de transação. O homem fala para se colocar em relação ao outro. Sua própria existência depende disso, já que a consciência de si passa pela tomada de consciência da existência do outro, em um processo simultâneo de assimilação e diferenciação.

### 1.5.2. CONSIDERAÇÕES SOBRE SABERES E REPRESENTAÇÕES

Antes de seguirmos ao próximo capítulo, faremos um posicionamento dessas duas questões no campo da AD com referência ao discurso midiático, tendo como base a análise de Patrick Charaudeau (2009a) realizada em sua obra *Discurso das Mídias*. Acreditamos que isso seja necessário para delimitar como procederemos em nossas análises e conclusões a partir do terceiro capítulo. Se esta é uma proposta de estudo empírico-dedutiva, nossas elaborações devem se circunscrever a possibilidades que se façam coerentes com nosso *corpus*, com as condições psicossociohistóricas de produção e um universo de imaginários possível de ser referenciado na análise semiolinguística das reportagens.

Ao discutir a natureza do saber, o teórico diz que sua estruturação depende da orientação do olhar do homem, que pode estar voltado para o mundo ou para si mesmo. No primeiro caso são criadas categorias de *conhecimento*. No segundo, categorias de *crença*.

Os saberes de conhecimento “[...] procedem de uma representação racionalizada da existência dos seres e dos fenômenos sensíveis do mundo” (CHARAUDEAU, 2009a, p. 43). Eles se constituem numa dupla aprendizagem: por meio de práticas da experiência e por dados científicos e técnicos, tentando explicar o mundo a partir do que não é visível. Apesar de passarem por filtros – como a experiência social, cultural e civilizacional – que acabam por relativizá-los, eles seriam suficientes para dar conta do mundo empírico da maneira mais objetiva possível.

Já os saberes de crença “[...] resultam da atividade humana quando esta se aplica a

comentar o mundo, isto é, a fazer com que o mundo não exista por si mesmo, mas sim através do olhar subjetivo que o sujeito lança sobre ele” (CHARAUDEAU, 2009a, p. 45). Não é uma tentativa de inteligibilidade isenta do mundo, como nos saberes de conhecimento.

As crenças dão conta do mundo quanto à maneira de proceder à regulação das práticas sociais, ao se criarem *normas efetivas* de comportamento, e também quanto aos discursos de representação produzidos no âmbito do grupo social, para avaliar esses comportamentos, criando-se, assim, normas ideais. Essas apontam não apenas para os imaginários de referência dos comportamentos (o que se deveria fazer ou não fazer), mas também para os imaginários de justificativa desses comportamentos (se é do bem ou do mal) (CHARAUDEAU, 2009a, p. 46).

Elas dependem de sistemas de interpretação. Estes podem avaliar o possível e o provável dos comportamentos em dadas situações, procedendo por hipóteses e verificações, chegando-se a certas conclusões dedutivas. Em outros casos, esses sistemas se dão em forma de julgamentos de positivo ou negativo, em confronto com normas socialmente estabelecidas. As afirmações podem ganhar status de evidência de acordo com pontos de vista como ético ou estético, por exemplo.

Para o teórico, uma questão que perpassa implicitamente a temática dos saberes é a problemática da “representação”, “[...] relação percepção-construção que o ser humano mantém com o real (CHARAUDEAU, 2009a, p. 46-47). Os saberes se constroem dentro desse processo, que aponta para um desejo social, produzindo normas e revelando sistemas de valores. O autor ressalta que a fronteira entre saberes é por vezes muito difícil de ser determinada. Certos enunciados, como as manchetes de jornais, que deveriam se fiar nos saberes de conhecimento, não poucas vezes recorrem a uma reação avaliativa do público por meio de saberes de crença – usando palavras que podem apontar para determinadas representações sobre o assunto tratado. O que gostaríamos de evidenciar é que, diferentemente do senso comum e da posição defendida por muitos profissionais da mídia, o jornalismo não se constrói unicamente com base em saberes de conhecimento, num processo isento e objetivo. As crenças são fortemente presentes na modulação das encenações noticiosas, principalmente quando são acionadas as engrenagens de captação do público.

Ainda segundo o teórico,

Os acontecimentos que surgem no espaço público não podem ser reportados de maneira exclusivamente factual: é necessário que a informação seja posta em cena de maneira a interessar o maior número possível de cidadãos – o que não garante que se possam controlar seus efeitos (CHARAUDEAU, 2009a, p. 60).

Essa colocação em cena, de acordo com os parâmetros dos processos de transação e transformação, leva os atos de fala – no caso, a informação midiática – a assumir determinadas configurações, segundo os interesses e objetivos a serem atingidos e os elementos do quadro psicossocial.

A organização desse discurso depende das hipóteses feitas na instância de produção a respeito do público-alvo, especificamente a respeito dos imaginários nos quais este se insere. Logo, o discurso informativo deve ser organizado levando-se em conta a dissimetria existente entre o informador – aquele que detém algum saber que mereça ser divulgado – e o informado – num suposto estado de ignorância, sem acesso ao conhecimento que o informador possui. Mas, em grande parte das vezes, o informador não tem como inferir o nível do saber de seu destinatário, nem o que o afeta emocionalmente, ou os interesses e motivos que o tocam. “A relação entre os efeitos visados e os efeitos produzidos é bastante frouxa, muitas vezes retardada, não raro inesperada, ou mesmo contraditória” (CHARAUDEAU, 2009, p. 61). Ainda que se faça uso de pesquisas das mais diversas naturezas e medições de audiência, muito do que é feito na instância de produção midiática é uma aposta. Frequentemente, são produzidos resultados diferentes do esperado.

Pela amplitude e diversidade do público, não é necessário revelar uma verdade, mas somente colocá-la em evidência. Desde que isso seja feito num quadro de inteligibilidade acessível a um grande número de indivíduos. A essa atividade Charaudeau (2009a, p. 62) dá o nome de vulgarização. Quanto mais amplo for o alvo, mais o saber que deu origem à informação deve ser transformado, ou até deformado, a fim de parecer acessível. Esse processo não se limita a procurar explicar com simplicidade (que seria uma recorrência a saberes amplamente compartilhados, como lugares comuns ou estereótipos). Ele é também constantemente atravessado por uma visada de captação. Isso tende a transformá-lo numa vulgarização dramatizada, encenada. Um procedimento inerente ao jornalismo que buscaremos evidenciar na análise do *corpus*.



ESPAÇO E ELEMENTOS DE CONSTRUÇÃO  
DO DISCURSO JORNALÍSTICO TELEVISIVO

Como se sabe, a televisão é o domínio do visual e do som, lugar de combinação de dois sistemas semiológicos, o da imagem e o da palavra. Dessa combinação nasce um produto, talvez mais apto do que outros, a fabricar imaginário para o grande público, isto é, um espelho que devolve ao público aquilo que é sua própria busca de descoberta do mundo.

Patrick Charaudeau

**Falar de televisão é falar de Brasil.**

Eugênio Bucci

Estabelecidos os pontos teóricos iniciais de nosso estudo no campo da Análise do Discurso e da Teoria Semiolinguística, podemos proceder a uma delimitação dos elementos da Teoria da Comunicação que traremos para auxiliar em nosso percurso. Buscando sempre uma interação com os estudos discursivos, começaremos por delimitar melhor, em vista do *corpus* proposto para a pesquisa, a noção de contrato comunicacional dentro do campo midiático.

## 2.1. O CONTRATO DE INFORMAÇÃO MIDIÁTICO

Os dados do contrato constituem o quadro de restrições em que acontece a encenação do discurso de informação. Para Charaudeau (2009a), há uma dupla finalidade, por meio de uma visada de informação (um *fazer saber*, que possui um desafio de credibilidade) e uma visada de captação (um *fazer sentir*, com desafio de dramatização). Sob influência delas, as restrições relativas à posição das instâncias comunicativas e à captura dos acontecimentos dão instruções e impõem uma determinada organização do discurso e um ordenamento temático compatível. “Ele deve levar em conta os componentes da situação de comunicação, sem o que não seria compreendido, mas, ao mesmo tempo, pode jogar com tais componentes, combiná-los de uma maneira particular e apresentá-los de diversas formas” (CHARAUDEAU, 2009a, p. 129). O sujeito informante – no caso do nosso estudo, a instância múltipla de enunciação, personificada pelo repórter/personagem Ernesto Varela –, está situado entre essas restrições e seu projeto próprio de relato dos acontecimentos. Simultaneamente, está preso e livre na encenação de seu discurso.

### 2.1.1. A IDENTIDADE

A comunicação midiática coloca em relação duas instâncias, conforme já evidenciamos no capítulo anterior: produção e recepção. Segundo Charaudeau (2009a, p. 72), de forma superficial, a primeira se instaura como fornecedora de informação e propulsora do desejo de consumi-la, uma vez que também deve captar seu público. A segunda instância deve se mostrar interessada por esse produto. Mas a questão não é tão simples, como também procuramos mostrar anteriormente. Os acontecimentos do mundo são confrontados. A esse respeito é construído um dado saber. Esse processo depende das representações elaboradas acerca do outro lado do circuito, a recepção. Tais representações nunca são totalmente coincidentes e o público segue seus próprios movimentos, segundo uma lógica que escapa à

produção. No trabalho diário com o jornalismo, esse movimento pode ser constantemente percebido. Um dado tema, mostrado numa reportagem que faz sucesso em um dia, não garante a audiência em outro momento. O jornalista, em sua rotina, trabalha com parâmetros vagos do que agrada ao público, sendo constantemente surpreendido pelas reações dos telespectadores. Charaudeau (2009a, p. 73) também coloca que:

Além disso, como para todo estudo do discurso, é necessário levar em conta que os atores de um determinado contrato de comunicação agem em parte através de atos, segundo determinados critérios de coerência, e em parte através de palavras – construindo, paralelamente, representações de suas ações e de suas palavras, às quais atribuem valores. Essas representações não coincidem necessariamente com as práticas, mas acabam por influir nelas, produzindo um mecanismo dialético entre práticas e representações, através do qual se constrói a significação psicossocial do contrato. Isso nos obriga a levar em conta tanto os discursos de justificativa, produzidos pelos profissionais das mídias sobre seu modo de fazer, quanto às características do funcionamento da máquina midiática em si.

É importante notar que Charaudeau destaca as idiosincrasias do profissional, submetido a um dado modo de fazer, inserido numa série de rotinas e procedimentos que ajudam a moldar as identidades na instância de produção, uma entidade compósita. O jornalista não é o único ator envolvido nos processos da comunicação midiática, mas é colocado pelo teórico como o mais destacado. Sua função é a de transmitir a informação, coletando conhecimentos e saberes – submetidos a um tratamento subjetivo de cada profissional – mas não os criando. Para tanto, Charaudeau (2009a, p. 74) coloca que ele assume dois papéis: pesquisador-fornecedor e descritor comentador.

Assim como a instância de produção, a recepção é compósita, não podendo ser tratada de maneira global. Num primeiro ponto, ela se diferencia de acordo com o suporte. No caso da televisão são os telespectadores. “Em segundo lugar, a identidade social da instância de recepção é uma incógnita para a instância de produção” (CHARAUDEAU, 2009a, p. 79). O afastamento físico na relação de troca comunicacional é um problema, independentemente do suporte, sendo também difícil determinar o público quanto a seu status social. Há um duplo problema referente à motivação da recepção e à medição do impacto da informação nessa instância. Para Charaudeau, nem as pesquisas mais modernas podem solucionar esse dilema, o que não impede a produção de estar constantemente avaliando seu público.

## 2.1.2. A FINALIDADE

Todo ato de linguagem deve ser ordenado em função de um objetivo, definido na expectativa de sentido que estabelece sobre o que deve ser dito. É uma busca por fazer o outro se incorporar à sua própria intencionalidade. Segundo Charaudeau (2009a, p. 69), isso se dá por meio de quatro tipos de visadas: prescritiva (*fazer fazer*), informativa (*fazer saber*), incitativa (*fazer crer*) e *páthos* (*fazer sentir*).

Os jornalistas podem abrir mão de uma grande variedade de estratégias em função de suas visadas principais: as de informação e captação (equivalente ao *páthos*) – e da importância que atribuem a cada uma delas (CHARAUDEAU, 2009a, p. 86). Dessa forma, procede-se a uma determinada construção da notícia. O sujeito comunicante (EUC) se encontra numa tensão entre as duas visadas. E as diversas ações e escolhas com o intento de atingir seus objetivos geram uma contradição da informação midiática: possuir a maior credibilidade possível captando o maior número de receptores<sup>24</sup>. Em sua representação idealizada, que o justifica socialmente, o contrato de comunicação midiático deveria ser fortemente definido pela visada de informação. De acordo com Charaudeau, sabe-se que este contrato recebe grande influência do *fazer sentir*. Mas não é aceito pelos padrões estabelecidos que isso ocorra em detrimento do *fazer saber*. Em nome da credibilidade, o profissional se coloca como um fornecedor de informações, uma espécie de testemunha mais objetiva possível entre os acontecimentos do mundo e sua encenação pública. Mas, como a instância midiática encena a informação por meio de seus diversos dispositivos de *fazer crer*, esta já surge como algo totalmente mediado. O que logo se contradiz com a idealidade do contrato de comunicação e de sua visada de credibilidade, numa busca quase quixotesca por relatar os fatos com isenção, tais como eles seriam.

Da constante tensão entre a visada de informação (que gera um desafio de credibilidade) e a visada de captação (com um desafio de dramatização) é estabelecida a

---

24 Charaudeau (2009a) também coloca a questão de um ponto de vista econômico. Acreditamos que esse seja o principal elemento de contradição no contrato de comunicação midiática. A busca pelos telespectadores acontece para que se tenha uma audiência maior, o que possibilita a venda do espaço publicitário por um valor mais elevado. Mas os anunciantes são potenciais alvos para o jornalismo, colocando a instância de produção frente a dilemas constantes. O informativo *Comunique-se*, periódico eletrônico com notícias relacionadas ao mercado midiático, principalmente ao jornalismo, traz em sua edição de 06 out. 2011 que o faturamento com os anúncios no telejornalismo são os maiores da *Rede Globo*, equivalentes ao rendimento vindo das telenovelas. A informação é do diretor geral da emissora, Otávio Florisbal. Disponível em: <<http://www.comunique-se.com.br/index.asp?p=Conteudo/NewsShow.asp&p2=idnot%3d59879%26Editoria%3d8%26Op2%3d1%26Op3%3d0%26pid%3d179179%26fnt%3dfntnl>>. Acesso em: 08 out. 2011.

contradição que marca o contrato de informação midiático:

[...] finalidade de fazer saber, que deve buscar um grau zero de espetacularização da informação, para satisfazer o princípio de seriedade ao produzir efeitos de credibilidade; finalidade de fazer sentir, que deve fazer escolhas estratégicas apropriadas à encenação da informação, para satisfazer princípio da emoção ao produzir efeitos de dramatização (CHARAUDEAU, 2009a, p. 92).

Para Charaudeau, as mídias, e por consequência, os jornalistas, transitam por entre as duas visadas de acordo com sua ideologia e com a natureza dos acontecimentos. Por isso, para o autor, é inútil a discussão sobre a objetividade da informação. “Uma mídia (imprensa, rádio, televisão) que só satisfizesse ao rigor sóbrio e ascético do fazer saber estaria condenada a desaparecer” (CHARAUDEAU, 2009a, p. 93).

### 2.1.3. O PROPÓSITO

A nosso ver, esse propósito a que o teórico se refere pode ser tanto o do jornalista – ser psicossocial, inserido num dado contexto, com o trabalho de dar visão aos fatos do mundo – quanto o propósito da empresa, tendo seus interesses, principalmente comerciais. Essa relação estaria inserida na contradição do contrato, reforçada pelo fato de que nenhuma informação pode sequer pretender ser transparente, neutra, totalmente factual. Para Charaudeau, o acontecimento é sempre construído, [...] nunca é transmitido à instância de recepção em seu estado bruto; para sua significação, depende do olhar que se estende sobre ele [...]” (2009a, p. 95). Há sempre um recorte da realidade, que não pode ser passada em sua completude. Tal recorte estaria diretamente submetido ao propósito, ou propósitos, da instância de enunciação. Sendo um ato de transação, como dissemos na seção 1.5.1, depende do tipo de alvo que o informador escolhe (TUd) e da coincidência ou não dessa instância idealizada com o receptor de fato (TU<sub>i</sub>), sujeito empírico que lê, ouve ou assiste seu jornal.

Charaudeau trata neste ponto das questões do acontecimento como processo

evenemencial<sup>25</sup>, e dos conceitos de alteridade<sup>26</sup> e intersubjetividade<sup>27</sup>, que estabelecem um olhar duplo, estruturante do acontecimento:

[...] o olhar do sujeito ao produzir o ato de linguagem que transforma o acontecimento bruto em acontecimento significante, e o olhar do sujeito interpretante que reestrutura o acontecimento previamente significado, segundo sua própria competência de inteligibilidade (CHARAUDEAU, 2009a, p. 96).

#### 2.1.4. O DISPOSITIVO

Charaudeau (2009a, p. 104) estabelece que qualquer ato de comunicação é realizado em um ambiente físico, que determina certas restrições para a realização desse ato. O espaço é identificado como um dispositivo, associado a cada situação de comunicação atinente a um determinado contrato. Esse quadro físico tem influência direta sobre a mensagem, sendo a construção do conteúdo associada diretamente à forma e elementos do dispositivo. Ele não é um mero vetor, que transporta uma mensagem sem que esta se ressinta de suas características. A importância é tanta que Charaudeau (2009a, p. 105) o define como “[...] um componente do contrato de comunicação sem o qual não há interpretação possível das mensagens [...]. De maneira geral, ele compreende um ou vários tipos de *materiais* e se constitui como *suporte* com o auxílio de uma certa *tecnologia*”. Esses três elementos são definidos do seguinte modo: a) material – é onde se manifesta o sistema significante: oralidade, gestualidade, iconicidade; b) suporte – funciona como canal de transmissão, sendo também um componente material: pergaminho, papel, tela; c) tecnologia – conjunto de maquinaria regulando a relação entre os diferentes aspectos dos dois itens anteriores.

25 Uma das três categorias dos saberes de conhecimento, além da existencial e da explicativa. Este ponto está relacionado com a maneira de se recontar e representar as experiências do mundo, num processo em que “[...] a percepção mental é determinada pela descrição do que ocorre ou ocorreu, isto é, do que modifica o estado do mundo (dos seres, de suas qualidades, dos processos nos quais estão implicados)” (CHARAUDEAU, 2009a, p. 44). É aqui que as notícias da imprensa se encontram e mais adiante retomaremos a questão.

26 “[...] serve para definir o ser em uma relação que é fundada sobre a diferença: o *eu* não pode tomar consciência do *ser-eu* a não ser porque existe um *não-eu* que é o outro, que é diferente” (CHARAUDEAU, P. Alteridade. In: CHARAUDEAU; MAINGUENEAU. *Dicionário de Análise do Discurso*, 2008, p. 34). O conceito é oposto ao de identidade, em que a relação entre as pessoas é concebida sob o modo do mesmo. Na Análise do Discurso, Charaudeau usa o termo “princípio de alteridade”, que define o ato de linguagem como uma troca entre o sujeito comunicante e o interpretante. Ele é um dos princípios que fundam o ato de linguagem, ao lado da influência, regulação e relevância.

27 Tratando o conceito a partir da definição de subjetividade proposta por Benveniste - “capacidade do locutor de se posicionar como sujeito” (KERBRAT-ORECCHIONI, C. Subjetividade. In: CHARAUDEAU; MAINGUENEAU. *Dicionário de Análise do Discurso*, 2008, p. 456) – é colocado que ela não existe sem a intersubjetividade, na medida em que a consciência do indivíduo se testa por contraste em relação a um outro. O “eu” só existe em relação a um “tu”, instância que funciona como referência na elaboração dos atos de linguagem.

O autor define diferentes empregos – amplos e restritos – para as palavras “suporte” e “dispositivo” (CHARAUDEAU, 2009a, p. 104-106). “Suporte” pode englobar, num sentido amplo, os diferentes componentes, como o rádio, TV e impresso. Mais restritamente, o termo quer dizer “portador”. Os dois significados podem ser usados juntos, sem contradição. O autor opta pelo sentido amplo, definido como o mais comum na literatura sobre a mídia. Já “dispositivo”, em seu sentido mais amplo, é relativo ao contrato geral de comunicação. Podendo ser a palavra também usada para a organização específica de um programa ou gênero de programa. Ele cita como exemplo o dispositivo do contrato de informação em geral, o dispositivo do debate televisionado ou o dispositivo de um determinado programa, cada um estando encaixado no precedente.

## 2.2. A TELEVISÃO

No capítulo anterior, nas seções 1.1 e 1.1.1, situamos o percurso histórico que, acreditamos, levou o trabalho de Marcelo Tas e seus parceiros ao formato tal qual se apresentou. No processo, definimos também uma trajetória da televisão no Brasil. Cabe, agora, destacar mais alguns elementos contemporâneos primordiais do veículo que serviu inicialmente como suporte para o *corpus* aqui analisado<sup>28</sup>. Para tanto, inicialmente, buscaremos em dois autores – um da área da Comunicação Social e outro da Análise do Discurso – visões que, sendo em parte contraditórias, podem ter pontos comuns equacionados para um posicionamento do suporte televisivo dentro da AD.

No campo da Análise do Discurso, Charaudeau (2009a) distingue três grandes suportes para as produções midiáticas: o rádio, a televisão e a imprensa escrita<sup>29</sup>. Cada qual com materialidades diferentes – voz, imagem e escrita, respectivamente – incidindo sobre as representações do tempo, do espaço e das condições de recepção dessas três mídias. Fica estabelecida a imagem como elemento primordial da televisão na visão do teórico francês, que ainda determina haver uma solidariedade forte dela com a fala, dificultando estabelecer de qual das duas a estruturação do sentido depende mais. Entretanto, o próprio Charaudeau (2009, p. 110) trata de estabelecer que o telejornal pode ser ouvido sem ser visto, como no

---

28 Posteriormente, o material foi reunido no DVD que usamos como base para essa dissertação. Hoje, os segmentos de vídeo de Ernesto Varela podem ser encontrados, inclusive, em diversos sites da internet.

29 Acrescentaríamos aqui a internet, um suporte cada vez mais utilizado para a prática jornalística, inclusive com a possibilidade de englobar as materialidades dos três suportes citados por Charaudeau.

rádio, o que nos parece indicar uma predominância da palavra sobre a imagem. Essa é uma polêmica que procuraremos retomar ao longo desta dissertação e mais adiante, neste mesmo capítulo, destacaremos a questão da imagem televisiva.

Desdobrando os elementos de tempo, espaço e da recepção dentro do suporte televisivo, Charaudeau (2009a, p. 111) percebe uma dificuldade da TV para fazer coincidir o tempo do acontecimento e o tempo da exibição. A complicação com a transmissão direta se daria motivada por uma rigidez de modelos e da programação. Ele ressalta ainda que a encenação televisiva é de tal forma pesada que, mesmo quando há possibilidade de uma transmissão ao vivo, a própria presença do aparato tecnológico (como as câmeras) afeta a espontaneidade dos sujeitos envolvidos nos acontecimentos. Acrescentaríamos aqui o uso do microfone como elemento intimidador e dispensor de uma pretensão de naturalidade das mídias. Por esse motivo, muitas vezes são buscados recursos para o apagamento desse instrumento, tão constante no jornalismo televisivo. Opções como o chamado *lapela* (pequeno microfone colocado preso à roupa de quem fala) e o *boom* (grande microfone de maior alcance, fixado na ponta de um bastão e que se posiciona acima de quem fala, fora do enquadramento da imagem) buscam aumentar a ideia aparente de naturalidade, realismo e transparência do processo, dando impressão de pouca ou nenhuma interferência técnica no que está sendo mostrado.

Quanto ao espaço, o autor crê no estabelecimento de uma ilusão de contato entre enunciação e recepção, proporcionada pela imagem de uma situação face a face. Esse procedimento se dá pelo posicionamento das duas instâncias, com o apresentador/repórter/jornalista olhando diretamente para a câmera, como se encarasse quem está do outro lado do aparelho. Somado a outros elementos de interatividade, haveria um efeito de contato, nas palavras de Charaudeau (2009a, p. 111). Isso pode criar uma ilusão de que o mundo está sendo representado tal como ele é. Esse processo produziria três efeitos: de autenticação, fascinação e voyeurismo. E sendo a TV colocada como a mídia do visível, ela proporciona dois tipos de olhar: a) de transparência, ilusório, que pretende desvelar o oculto, o que está do outro lado; b) de opacidade, já que é imposta uma semiologização própria do mundo, com uma dramatização característica.

Como o teórico defende que a imagem é consumida num bloco semântico compacto, pela transparência ou pela opacidade, a conclusão a que ele chega é que “[...] a televisão é pouco apropriada para discriminar, analisar, e explicar” (CHARAUDEAU, 2009a,

p. 112). Sua imagem seria “a-contemplativa”. Para que haja a contemplação é necessário que “[...] o objeto olhado se fixe ou se desdobre na espessura do tempo e que o sujeito que olha esteja livre para orientar o seu olhar” (CHARAUDEAU, 2009a, p. 112), o que não aconteceria no dispositivo televisivo, havendo uma restrição e um direcionamento da visão. Essa ideia vai contra o que defende Arlindo Machado (2009) em sua igualmente profunda análise da televisão, na qual ele propõe que a TV seja levada a sério, tratada como um suporte com possibilidades artísticas e de reflexão.

Machado, A. (2009, p. 10-11) pondera que a televisão pode ser abordada de duas maneiras distintas, como qualquer outro meio. Ela pode ser tomada como um fenômeno de massa e submetida a uma análise sociológica, de forma a se verificar a extensão de sua influência – aqui, a discussão sobre a qualidade seria de pouca importância. Mas a TV também pode ser abordada “[...] como um dispositivo audiovisual através do qual uma civilização pode exprimir a seus contemporâneos os seus próprios anseios e dúvidas, as suas crenças e descrenças, as suas inquietações, as suas descobertas e os vãos de sua imaginação” (MACHADO, A., 2009, p. 11). Numa rápida retrospectiva histórica, o autor relaciona duas grandes correntes, opostas entre si, para os estudos da TV: modelo de Adorno e modelo de McLuhan. O primeiro, defendido pelo teórico Theodor W. Adorno – um dos pesquisadores mais destacados da severa Escola de Frankfurt – toma a TV como naturalmente má. O segundo modelo – do igualmente influente teórico da comunicação Marshall McLuhan – define a televisão como naturalmente boa, mesmo que só haja programas ruins em exibição. Procurando fugir desse maniqueísmo de tratamentos polarizados, Machado, A. (2009, p. 19) acredita ser fundamental pensar a TV como um conjunto de trabalhos audiovisuais, com qualidades e características variadas, como é o cinema ou a literatura. Sem desprezar o contexto, a estrutura ou a tecnologia, ele defende que o essencial é haver uma referência ao que realmente mobiliza profissionais e o público: “[...] as imagens e os sons que constituem a 'mensagem' televisual” (MACHADO, A., 2009, p. 19).

Partindo para a definição de um repertório próprio, necessário para que qualquer meio seja encarado com seriedade, o autor começa a elaborar uma definição da TV.

*Televisão é um termo muito amplo, que se aplica a uma gama imensa de possibilidades de produção, distribuição e consumo de imagens e sons eletrônicos: compreende desde aquilo que ocorre nas grandes redes comerciais, estatais e intermediárias, sejam elas nacionais ou internacionais, abertas ou pagas, até o que acontece nas pequenas emissoras locais de baixo alcance, ou o que é produzido por produtores independentes e por grupos de intervenção em canais de acesso público.*

Para falar de televisão, é preciso definir o corpus, ou seja, o conjunto de experiências que definem o que estamos justamente chamando de televisão (MACHADO, A., 2009, p. 19-20).

Machado defende que os grandes segmentos das artes, como a música e o cinema, possuem um amplo acervo de referência estabelecido, de reconhecida qualidade, usado quando esses campos são estudados. O mesmo não acontece com a televisão, apesar de uma enorme variedade de produções acumuladas ao longo de sua história. Considerando um período de meia década, até o ano 2000, o autor seleciona obras realizadas exclusivamente para a TV, que consideram sua linguagem e peculiaridades. Profissionais renomados, que fizeram suas reputações em outras áreas, como o cinema, ajudaram a construir o que o autor chama de uma ética e uma estética da televisão. Entre essas personalidades, Machado destaca nomes de brasileiros e estrangeiros como Alfred Hitchcock, Robert Altman, Rainer Werner Fassbinder, Peter Greenaway, Glauber Rocha e Guel Arraes.

Ao definir o repertório de maior relevância na história da TV, Machado destaca três produções brasileiras entre as trinta mais importantes do mundo. Uma delas, *Retrospectiva do ano*<sup>30</sup>, foi dirigida por Marcelo Tas, em 1988 – em um período seguinte à maior parte de suas reportagens como Ernesto Varela. O teórico ainda destaca dezenas de trabalhos importantes a se considerar no exterior e no Brasil. Na parte nacional, produções com o envolvimento de Marcelo Tas são citadas quatro vezes. Uma se refere ao ressurgimento de Ernesto Varela no início da década de 1990. *Netos do Amaral* apresentava o distinto repórter/personagem produzindo matérias pelo Brasil, fora do eixo Rio-São Paulo<sup>31</sup>.

O autor prossegue se aprofundando em diversos segmentos da televisão, abordando a questão dos gêneros na TV e se detendo com atenção no telejornalismo. Reflexões as quais retornaremos mais adiante.

---

30 O programa foi veiculado na *Rede Record* como uma retrospectiva tradicional, comum no fim de ano em diversas emissoras. Mas, em vez de destacar os fatos de 1988, ele usou os acontecimentos de três décadas antes, com base no arquivo de imagens da empresa, e mostrou como os problemas e questões do país de 1958 ainda estavam presentes. Os candidatos cogitados para a presidência, por exemplo – Leonel Brizola, Jânio Quadros e Ulisses Guimarães – eram os mesmos, inclusive. Disponível em cinco partes no site *YouTube*. A primeira delas em <<http://www.youtube.com/watch?v=sc5uGa6MwvU>>. Acesso em: 01 set. 2011.

31 O programa foi realizado como um especial para a estreia da *MTV* no Brasil em parceria com o *videomaker* Éder Santos. Informações disponíveis em: <<http://marcelotas.terra.com.br/imprensa-criticas-interna.php?idConteudo=78>>. Acesso em: 05 ago. 2011. Parte da primeira produção está disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=UL99cATbbgI>>. Acesso em: 01 set. 2011. Também presente no DVD que agrupa nosso *corpus*, na seção Viagens. As outras obras com participação de Marcelo Tas são: *Fora do Ar*, de 1999, em que ele atua como diretor, e *Programa Legal* e *Brasil Legal*, nos quais sua colaboração é como roteirista.

### 2.3. O JORNALISMO

Nelson Traquina (2005) considera absurda a tentativa de responder à questão “O que é o jornalismo?” numa frase ou até mesmo em um livro. Mesmo com essa ressalva, o teórico se dedica a tal feito, traçando um longo panorama histórico do tema, levantando e discutindo os pontos e teorias que julga mais relevantes. Obviamente, não vamos nos propor nesta dissertação a um intento que um estudioso de tal gabarito julga dos mais complicados. Mas tentaremos associar algumas definições da questão a elementos de nosso *corpus*.

Recuperando as principais discussões sobre o jornalismo no meio acadêmico, Traquina (2005) começa pela primordial “teoria do espelho” – que determina que as notícias são como são por uma imposição da realidade – passa pela “teoria do gatekeeper”<sup>32</sup>, destacada na década de 1950, e chega até elaborações mais recentes, como a “teoria interacionista”<sup>33</sup>. Nesse trajeto, pode-se perceber uma crescente discussão sobre a importância das condições de produção na rotina do jornalismo e uma ampliação do papel da subjetividade do profissional em seu fazer. Noções como objetividade, isenção e afastamento são cada vez mais questionadas.

Já Machado, A. (2009, p. 99) não se furta do desafio de definir o jornalismo. Mesmo que de superficialmente, ele coloca que essa prática, dentro ou fora da televisão, pode ser entendida como “[...] uma instituição de mediação simbólica entre determinados eventos e um público de leitores ou espectadores para quem esses eventos podem ser considerados relevantes”. Acrescentaríamos à elaboração os ouvintes, já que o rádio continua sendo um suporte importante para o jornalismo. Machado acredita que as discussões a esse respeito não têm como escapar de questões macroestruturais, que estão além do trabalho propriamente dito. Dilemas ético-profissionais – que envolvam critérios de seleção e interpretação da notícia – ou o papel dos profissionais e da empresa nos conflitos que eles têm que reportar. O que Machado chama aqui de macroestrutural, acreditamos que pode também ser definido

---

32 “[...] o processo de produção da informação é concebido como uma série de escolhas onde o fluxo de notícias tem de passar por diversos *gates*, isto é, 'portões' que não são mais do que áreas de decisão em relação às quais o jornalista, isto é, o *gatekeeper*, tem de decidir se vai escolher essa notícia ou não” (TRAQUINA, 2005, p. 150)

33 “Pressionadas pela tirania da 'hora do fechamento', as empresas do campo jornalístico são ainda mais obrigadas a elaborar estratégias para fazer face ao desafio colocado pela dupla natureza de sua matéria-prima: 1) os acontecimentos (a matéria-prima preponderante do trabalho jornalístico) podem surgir em *qualquer parte*; 2) os acontecimentos podem surgir a *qualquer momento*; 3) face à imprevisibilidade, as empresas jornalísticas precisam impor ordem no espaço e no tempo” (TRAQUINA, 2005, p. 181). São estabelecidos fatores de noticiabilidade, que privilegiam os fatos de acordo com esses critérios. Mais adiante, na seção 2.3.1.1, voltaremos a essa questão, de um ponto de vista da Análise do Discurso.

como situacional, num viés semiolinguístico<sup>34</sup>.

Em geral, na televisão, o espaço onde se dão os atos de enunciação a respeito dos eventos noticiosos é o telejornal (MACHADO, A., 2009, p. 104). Voltaremos com mais atenção a este elemento na seção 2.3.2 deste capítulo. Por hora, basta dizer que o autor acredita que o público pode ler o mesmo telejornal – é interessante notar que ele usa o mesmo termo empregado para o contato com material escrito – de maneiras variadas, de acordo com valores, ideologias e estratégias perceptivas ou cognitivas próprios.

Charaudeau (2009a, p. 28) coloca essa discussão do ponto de vista dos imaginários sociodiscursivos, discursos de representação que circulam tanto na instância de produção quanto na de recepção. Para ele, todo texto, jornalístico ou não, carrega “efeitos de sentido possíveis” e, logo, toda análise é a avaliação desses possíveis interpretativos. E o telejornal – classificado pelo teórico como um gênero –, assim como o jornalismo como um todo, tem o propósito de nos apresentar os acontecimentos que surgem no mundo referencial. Mas o que faz realmente é entregar um mundo construído por ele mesmo. Há, na visão do teórico francês, uma plena ilusão de realismo e um pleno simulacro de verdade. Sendo por meio desse “fazer crer” que o telejornal se define num contexto em que as mídias em geral são tratadas como potentes produtoras de imagens deformantes. O autor tenta evitar uma demonização dos meios de comunicação, ressaltando que o mundo midiático é preso a um jogo de espelhos, “[...] é levado a observar-se, estudar-se e autojustificar-se” (CHARAUDEAU, 2009a, p. 16). Ele reflete o espaço social ao mesmo tempo que é refletido por ele. É nesse jogo, de oferecer o que o público deseja de acordo com seus próprios interesses, que o discurso midiático e jornalístico, em particular, começam a tomar forma. Interessa ao autor a lógica simbólica desse processo, além da tecnológica e econômica. “[...] trata-se da maneira pela qual os indivíduos regulam as trocas sociais, constroem representações de valores que subjazem suas práticas, criando e manipulando signos e, por conseguinte, produzindo sentido” (CHARAUDEAU, 2009, p 16).

Em sua análise da mídia, o autor não se detém especificamente numa definição do termo jornalismo. Em meio a um tratamento geral do discurso midiático, ele procura estabelecer a função do profissional responsável por transmitir a informação, o jornalista. É ele quem coleta os saberes e acontecimentos antes de tratá-los e transmiti-los, não cabendo

---

34 Diversas teorizações no campo da Comunicação Social abordam esse ponto (como as levantadas por Traquina, por exemplo). Pela questão do espaço limitado para a execução desta dissertação, passaremos apenas brevemente por algumas delas, ficando uma inter-relação mais profunda com a Análise do Discurso para pesquisas posteriores.

criar aquilo que reporta (CHARAUDEAU, 2009a, p. 74). Ao considerar os papéis que o jornalista deve desempenhar, e, logo, os da instância midiática, Charaudeau faz questão de evidenciar as diversas contradições que perpassam o contrato de informação, como visto na seção 2.1.2.

A mídia, da qual podemos depreender que o jornalismo é o componente tratado com mais destaque, é classificada no estudo de Charaudeau como uma máquina de informar complexa e incontrolável. A natureza compósita do sujeito comunicante é um primeiro motivo. O EUc é formado por uma grande variedade de indivíduos, portadores de intencionalidades que podem divergir. Em geral, inclusive, não é possível distinguir o responsável pelo ato de informação em meio à multidão de sujeitos que participam do processo. Basta tentar ler a ficha técnica dos telejornais mais importantes do país, que passa ao final de cada edição – onde consta o nome de apenas uma parte dos profissionais que trabalharam para que o programa fosse realizado – para se ter ideia dessa amplitude.

Outra dificuldade para o campo jornalístico, como mostramos no capítulo anterior, viria do fato que “[...] a instância midiática não tem meios suficientes para conhecer o público ao qual se dirige, visto que as sondagens e outros tipos de pesquisa são deficientes” (CHARAUDEAU, 2009a, p. 242). Não há uma relação direta entre as intenções da produção e o que realmente acontece na recepção. A primeira elabora seus atos de fala de acordo com efeitos visados, raramente coincidentes com os efeitos efetivamente produzidos, na visão do autor.

### 2.3.1. A NOTÍCIA

O acontecimento nasce, vive e morre numa dialética permanente da ordem e da desordem. Essa dialética pode se encontrar na sucessão de fatos do mundo. Mas sua percepção e significância dependem de um sujeito em posição de interpretar esse mundo. Charaudeau estabelece que, para uma disciplina do sentido, o mais interessante não é tanto o acontecimento em si, mas seu processo de construção, que ele chama de processo evenemencial – uma das três categorias dos saberes de conhecimento.

Para que um acontecimento possa ser depreendido, é necessário que se produza uma modificação no estado do mundo fenomenal, geradora de um estado de desequilíbrio, que essa modificação seja percebida por sujeitos (ou que estes julguem que houve uma modificação) num efeito de “saliência”, e que essa

percepção se inscreva numa rede coerente de significações sociais por um efeito de “pregnância” (CHARAUDEAU, 2009a, p. 99-100).

A pregnância é definida como um movimento que determina a existência de um sistema de reconhecimento no sujeito. Isso lhe dará recursos que permitam julgar uma diferenciação entre um novo estado do mundo das regras ou das normas em relação ao sistema preexistente. De outro lado, faz-se necessário um ato de intervenção desse sujeito, que atenda a um desejo de reorganização do mundo, por meio de uma recategorização semântica. Charaudeau determina que é pela pregnância que a saliência adquire sentido, se diversificando e tornando-se uma nova saliência. Nesse processo evenemencial, efeitos de desequilíbrio, de saliência e pregnância são solidários e diretamente ligados numa relação dialética, ficando determinado que o acontecimento só pode emergir de uma fratura, uma ruptura com as ordens tidas como normais dos processos da vida cotidiana. Do mundo a significar e do mundo significado por um sujeito duplo emerge o processo evenemencial.

No contexto do universo midiático de informação, Charaudeau (2009a) resgata a etimologia da palavra jornal – espaço de terra em que se podia trabalhar em um dia – para tratar do acontecimento noticioso. Logo, as notícias seriam os fatos colhidos nesse intervalo de tempo “[...] apresentados numa espécie de cardápio do que se terá para mastigar, seja bom ou mau” (CHARAUDEAU, 2009a, p. 228): no caso da televisão, isso seria o telejornal. Numa definição mais direta, ele propõe chamar de notícia “[...] um conjunto de informações que se relaciona a um mesmo *espaço temático*, tendo um caráter de *novidade*, proveniente de uma determinada *fonte* e podendo ser diversamente tratado” (CHARAUDEAU, 2009a, p. 132). O primeiro ponto implica que o acontecimento é um fato inscrito num certo domínio do espaço público, podendo ser reportado como o que ele chama de “minirrelato”. São lugares, fatos e atores inseridos numa situação de um setor específico da vida social. O caráter de novidade não se refere necessariamente ao ineditismo de determinada notícia, como abordado na seção 1.5.1. A questão da fonte está relacionada ao grau de credibilidade que a informação sobre o acontecimento recebe a partir do lugar ou pessoa do qual partiu. Charaudeau não deixa claro se está tratando apenas da fonte de enunciação da notícia – o canal de televisão, o programa ou o jornalista em si. Mas o mesmo se estenderia à fonte primária da notícia, pessoa ou órgão que fornece uma determinada informação ao jornalista (com a ressalva de que nem sempre essa fonte é revelada). Por fim, a diversidade é referente ao tratamento discursivo que a notícia recebe, consistindo, basicamente, em descrever o que aconteceu, reportando as reações ao fato e analisando-o.

### 2.3.1.1. CRITÉRIOS DE NOTICIABILIDADE

Sendo a finalidade da informação midiática definida por Charaudeau (2009a, p. 101) como a de relatar o que ocorre no espaço público, os fatos que se sucedem na constante de acontecimentos irrefreáveis da vida cotidiana estão sujeitos a determinados critérios de noticiabilidade. São eles que modulam como cada evento é tratado, em termos de destaque, abrangência, evolução, aprofundamento etc. De acordo com o autor, o acontecimento é selecionado e construído em função de três potenciais: de atualidade, de socialidade e de imprevisibilidade (CHARAUDEAU, 2009a, p. 102):

- a) potencial de atualidade – é formulado em termos da distância do momento em que o acontecimento se dá para a sua efetiva veiculação. Quanto mais factual, mais próximo de sua aparição, mais ele pode despertar o interesse da mídia. Para Charaudeau (2009a, p. 102) “Esse potencial se transformará em tendência, por parte das mídias, de tratar o acontecimento em seu imediatismo, como se ele existisse num estado definitivo e logo fosse afastado por um outro acontecimento sem relação com o anterior”. Também se encontra ligado à atualidade um potencial de proximidade espacial. Mais qualificado é o acontecimento que surge perto do sujeito que se supõe interessado em receber aquela informação;
- b) potencial de socialidade – caracterizado como uma aptidão em representar o que acontece num mundo em que o que está organizado coletivamente e que toca a vida das pessoas é familiar aos indivíduos que aí se inserem. Trata-se, para as mídias, de uma resposta à condição de pregnância. Isso leva à construção de universos de discurso do espaço público, configurando-os sob a forma de rubricas como política, economia, esportes etc;
- c) potencial de imprevisibilidade – corresponde à finalidade de captação do contrato de informação. Aqui, a saliência é produzida porque há uma perturbação nas expectativas do sujeito consumidor de informação, numa tendência de evidenciar o que é considerado insólito ou notável, por exemplo. A instância de produção recorre a uma variedade de lugares-comuns, que perpassam um imaginário sobre o que pode surpreender e ao mesmo tempo agradar ao público.

Os três potenciais aparecem no *corpus* da pesquisa, não necessariamente de modo tradicional,

tendo em vista o componente transgressor das reportagens de Ernesto Varela. A imprevisibilidade, por exemplo, não está no fato em si, mas na maneira como ele é tratado por Marcelo Tas e a equipe. Ao analisar o *corpus*, no Capítulo 3, voltaremos ao que chamamos aqui de critérios de noticiabilidade, tentando compreender melhor as escolhas dos sujeitos comunicantes.

Charaudeau conclui suas considerações sobre o que deve ser notícia destacando que esses elementos são parte de um dos componentes do contrato de comunicação: o propósito, inscrito num processo de construção evenemencial.

O *propósito* recorta o mundo em um certo número de universos de discurso tematizados, transformando-os em rubricas, tratando-os segundo critérios de atualidade, de sociabilidade e de imprevisibilidade, assegurando-lhes assim uma visibilidade, uma publicização, e produzindo um possível efeito de captação (CHARAUDEAU, 2009a, p. 103).

A construção da notícia se dá por uma filtragem do que há no mundo. Um processo de escolha e seleção, de acordo com os fatores que enumeramos anteriormente. “Não há captura da realidade empírica que não passe pelo filtro de um ponto de vista particular, o qual constrói um objeto particular que é dado com um fragmento do real” (CHARAUDEAU, 2009a, p. 131). O espaço social, com toda sua complexidade, depende de uma multiplicidade de olhares lançados sobre ele, pelos diversos atores sociais, para ser significado. Isso se dá por meio dos diferentes discursos, produzidos na intenção de torná-lo inteligível. Os acontecimentos são relatados e comentados, numa atividade que é, sempre, “[...] impregnada de subjetividade” (CHARAUDEAU, 2009, p. 241).

Tentando restringir um pouco a questão, poderíamos definir o processo jornalístico, segundo a visão de Charaudeau, a partir do momento que um acontecimento em estado bruto sofre uma série de transformações-construções – o teórico deixa claro que, na melhor das hipóteses, o primeiro contato deveria ocorrer com o próprio jornalista, sem intermediários – sendo objeto de uma interpretação. Na máquina de informar, passa por uma série de filtros, sentidos são agregados, e o relato resultante escapa à intencionalidade da instância enunciativa. São estabelecidos efeitos visados, que podem se concretizar ou não na outra ponta do processo, na recepção.

### 2.3.2. O TELEJORNAL E A REPORTAGEM

As notícias podem ocupar diferentes espaços e assumir variadas formas ao serem veiculadas na televisão. Acompanhando as emissoras brasileiras podemos perceber que, de acordo com a urgência e relevância, elas chegam a interromper a programação normal, como um *flash* (em plantões especiais). Elas também estão presentes em programas de variedades, sem cunho jornalístico ou noticioso. Não é raro ver um apresentador ou apresentadora deixar de lado seu avental de cozinha para anunciar que determinado fato acaba de ocorrer, chamando para mais detalhes ao longo do dia. Há também os plantões planejados, exibidos nos intervalos comerciais, independentemente de uma novidade de destaque – neste caso, podem tratar de informações mais triviais, como previsão do tempo e índices econômicos. Na miríade de possibilidades à qual o jornalismo na TV pode recorrer para o processo levar os acontecimentos ao público, percebemos que uma forma se coloca como a mais tradicional e reconhecível: o telejornal. Machado, A. (2009, p. 110) diz que as análises desse gênero partem do pressuposto que sua função básica é informar. O que restringe as abordagens teóricas a discussões acerca do grau de exatidão ou confiabilidade das informações nele transmitidas. Tal escopo, na visão do autor, não é de todo errado, desde que se considere um telespectador passivo, que pouco se importa com o que é transmitido. Pensando-se numa instância de recepção mais ativa, inserida numa contextualização psicossocial, essa visão ficaria limitada.

Mas ao colocar em circulação e em confronto as vozes que “relatam” ou “explicam” um conflito, ao tentar encaixar as vozes umas “dentro” das outras, o que faz mais exatamente o telejornal é produzir uma certa *desmontagem* dos discursos a respeito dos acontecimentos. Num certo sentido, podemos dizer que o telejornal é uma colagem de depoimentos e fontes numa seqüência sintagmática, mas essa colagem jamais chega a constituir um discurso suficientemente unitário, lógico ou organizado a ponto de poder ser considerável “legível” como alguma coisa “verdadeira” ou “falsa”. As informações veiculadas nesse gênero televisual constituem, antes de mais nada, um processo em andamento. O telejornal, não o esqueçamos, é um programa realizado *ao vivo*, ainda que utilize material pré-gravado ou de arquivo, e em geral é “fechado” poucos minutos antes de entrar no ar, ainda com as últimas notícias chegando à redação (2009, p. 110).

Além de evidenciar mais uma vez a importância das condições de produção, a definição de Machado coloca em destaque uma desconexão entre os elementos noticiosos que estruturam o telejornal. Apesar da aparente unidade, o que temos ali são diversos segmentos independentes, com uma inter-relação superficial. Tal visão demonstraria a possibilidade de se tomar essas partes constituintes do todo como elementos individuais de análise, conforme realizamos com

nosso *corpus* de pesquisa. A relação se faz mais com o contexto psicossociohistórico do que com outras reportagens especificamente.

Interessa-nos também colocar o jornal televisivo como um espaço discursivo, de onde são proferidas as notícias.

“[...] o telejornal é, antes de mais nada, o lugar onde se dão atos de enunciação a respeito dos eventos. Sujeitos falantes diversos se sucedem, se revezam, se contrapõem uns aos outros, praticando atos de fala que se colocam nitidamente como o seu discurso com relação aos fatos relatados” (MACHADO, A. 2009, p. 104).

Essa sucessão e intercalação de vozes podem se dar de diferentes maneiras. Diretamente influenciadas pelos critérios de noticiabilidade citados na seção anterior, mas não somente por eles, as notícias recebem tratamentos distintos, que as levam a assumir formatos diversos.

Tomando o espaço do telejornal como referência, poderíamos dizer que, em geral, ocorrências consideradas mais simples, de menor destaque, ou pobres de imagens, se transformam nas chamadas notas secas, simplesmente lidas pelo apresentador. Nos casos em que há imagens mas define-se que o fato não merece grande repercussão, em geral opta-se pela nota coberta – um texto gravado na maioria da vezes pelo próprio apresentador, resumindo o ocorrido. Há situações importantes que podem ser transformadas em notas, mas são exceções, geralmente ligadas a problemas que impedem o repórter de assumir a condução da divulgação da notícia. Há ainda as entrevistas, feitas no estúdio ou em ambientes externos, podendo contar com a participação de um repórter juntamente com o apresentador. E até a conversa entre os próprios jornalistas quando um deles é considerado detentor de um saber diferenciado ou exclusivo, ou tenha sido testemunha direta de algum fato relevante, por exemplo. Apesar dessa variedade de possibilidades, via de regra os principais destaques no campo jornalístico televisivo diário se apresentam em reportagens, configuradas como um gênero no qual as notícias assumem uma determinada forma de ser transmitida ao telespectador. Acreditamos que tal afirmação seja coerente com o pensamento de Charaudeau (2009a, p. 224), que diz que as características do dispositivo televisual permitem especificar certos gêneros, de acordo com seus procedimentos de encenação.

Definições de reportagem também são elaboradas nos manuais de telejornalismo. Essas publicações, voltadas principalmente para estudantes e profissionais iniciantes, tratam de situações, questões e rotinas do trabalho jornalístico, em geral, produzidas por profissionais com larga experiência no mercado. Barbeiro e Lima (2002), procurando estabelecer regras

para o trabalho na área, passam dicas sobre o dia a dia da profissão. Em que pese, na nossa visão, um excesso de didatismo e uma certa superficialidade teórica, tais publicações têm a vantagem de nos fornecer uma visão de quem está ou já esteve implicado diretamente no trabalho jornalístico.

Para os autores, a reportagem se define por meio de uma série de normas e procedimentos, com o objetivo de tornar a informação mais clara e direta. “Qualquer reportagem fracassa se o repórter não disser o que é compreensível para a pessoa comum” (BARBEIRO e LIMA, 2002, p. 69). Para isso, segue-se uma estrutura padrão, determinada pelo formato *off-passagem-sonora*<sup>35</sup>. As falas dos entrevistados que forem selecionadas não podem ser longas, tendo no máximo vinte segundos. Deve-se evitar um conflito do texto com a imagem, o que pode distrair o público – mais adiante, retomaremos esse ponto, especificamente na questão da imagem no telejornalismo – considerando-se sempre que as imagens também passam informações. Enfim, deve-se promover o debate entre diferentes vozes e opiniões. “A reportagem é por dever e método a soma das diferentes versões de um mesmo acontecimento” (BARBEIRO e LIMA, 2002, p. 70). O jornalista deve assumir o papel de condutor e organizador desse debate, não sendo “[...] função do repórter querer mudar comportamentos” (BARBEIRO e LIMA, 2002, p. 71). Para os autores, a melhor maneira de se passar informações para o telespectador é pela busca constante da chamada isenção jornalística, deixando que o público possa tirar suas conclusões do fato relatado.

Essa busca pela imparcialidade perpassa outros manuais do tipo e nos parece uma ideia corrente no meio profissional. Mesmo que apenas como idealização. Voltaremos mais à frente também a essa questão. Por hora, basta confrontar esse ponto de vista com o que acredita Charaudeau (2009a). O teórico, com sua visão de constante e inexorável influência do situacional sobre os atos de fala, questiona se a reportagem é realmente uma garantia de autenticidade ou uma armadilha de uma falsa imparcialidade. Na visão dele, “[...] a reportagem deve adotar um ponto de vista distanciado e global (princípio de objetivação) e deve propor ao mesmo tempo um questionamento sobre o fenômeno tratado (princípio de inteligibilidade)” (CHARAUDEAU, 2009a, p. 221). É esperado que o repórter esteja o mais próximo possível da suposta realidade do fenômeno e que, mesmo assim, demonstre imparcialidade, buscando satisfazer às condições de credibilidade e captação do contrato de comunicação midiática. Para o teórico, o problema advém do fato de que toda construção de

---

35 O *off* é a narração do repórter com a associação do que é dito a determinadas imagens, a passagem é o momento em que o jornalista aparece no vídeo e as sonoras são as entrevistas.

sentido depende de um ponto de vista particular. Além disso, todo procedimento de análise implica numa tomada de decisão. O que leva o jornalista, administrador desse dilema, ao que Charaudeau chama de um “procedimento gangorra”: propor pontos de vista diferentes, mesmo contrários, sem arriscar-se a operar uma hierarquia entre eles. A reportagem televisiva tradicional situa-se então como o espaço desse balanço de opiniões e contradições, evitando tomar partido e buscando uma suposta neutralidade.

### 2.3.3. A ENTREVISTA JORNALÍSTICA TELEVISIVA

Uma das ferramentas para condução das reportagens e também uma forma de se conseguir informações/notícias são as entrevistas. Tramontina (1996) faz um apanhado das experiências e opiniões de sete personalidades consideradas grandes entrevistadoras. Dessas, quatro são jornalistas de televisão – do que podemos inferir que a atividade está diretamente ligada ao fazer telejornalístico, mas não é exclusividade dele. O autor define o procedimento como a “[...] arte de fazer perguntas” (TRAMONTINA, 1996, 16), que partem de pessoas bem informadas, articuladas, com grande poder de improvisação e sem medo de encarar de frente o interlocutor. Mesmo não se pretendendo a uma análise crítica do procedimento, a abordagem de Tramontina nos parece possuir o mérito de definir certos elementos compartilhados pelos mais diferentes profissionais. Em sua conclusão, o autor defende que o entrevistado “[...] tem o direito de exprimir suas idéias, defender seus pontos de vista, mesmo que sejam absolutamente contrários aos do entrevistador” (TRAMONTINA, 2009, p. 214). Para ele, ter conhecimento do assunto tratado é a maneira mais viável e honesto de se elaborar perguntas que possam extrair a verdade do entrevistado.

Agregando a visão crítica ausente no trabalho de Tramontina, Charaudeau (2009a, p. 90) coloca a entrevista jornalística como um dos instrumentos que permitem o surgimento de revelações nas mídias, ao lado de bate-papos e debates. Seja qual for o suporte, elas são definidas como um gênero que obedece a um conjunto de limites (CHARAUDEAU, 2009a, p. 217). Estabelecendo uma proximidade entre três tipos de situações dialógicas – a conversa, o bate-papo e a entrevista – o autor ressalta que elas têm em comum, de maneira geral, o fato de serem formas de trocas languageiras nas quais há pelo menos dois parceiros, fisicamente presentes<sup>36</sup>, com direito a uma alternância de fala. A entrevista tem uma particularidade, já que

---

36 No caso do jornalismo, as entrevistas não prescindem dessa presença física. Mas, em nosso *corpus*, todas as entrevistas acontecem com os parceiros compartilhando o mesmo espaço.

“[...] exige uma diferenciação de status, de tal modo que um dos parceiros seja legitimado no papel de 'questionador' e o outro num papel de 'questionado-com-razões-para-ser-questionado'. A alternância de fala se acha então regulada e controlada pela instância entrevistadora segundo suas finalidades” (CHARAUDEAU, 2009a, p. 214). A entrevista jornalística tem as mesmas características de qualquer tipo de entrevista, com o diferencial de estar submetida ao contrato midiático, numa relação triangular que estabelece como participantes do processo o entrevistador, o entrevistado e o que Charaudeau (2009a, p. 214) chama de “um terceiro ausente”, o ouvinte/telespectador<sup>37</sup>. O primeiro tenta se legitimar na busca por uma verdade oculta em seu interlocutor. O segundo, na suposição que ele possua algo relevante a dizer concernente ao bem comum. O último se posiciona como o alvo/receptor dos dois anteriores. Ele estaria em busca de uma revelação que seja de interesse geral.

A partir dessas definições, Charaudeau enumera cinco variantes de entrevistas jornalísticas: política, de testemunho, de especialista, cultural e de estrelas. Interessa-nos aqui destacar as duas primeiras, mais presentes nas reportagens de Ernesto Varela que compõem nosso *corpus*:

- a) política<sup>38</sup> – se define pela tentativa do entrevistador de conseguir o máximo de informações de seu interlocutor e fazer aparecer intenções ocultas. Para isso, o jornalista se vale de “[...] um jogo de questionamento sutil alternando, ou misturando, falsa inocência, falsa cumplicidade, provocação, e trazendo à luz as posições contraditórias do convidado; mas ele deve, sobretudo, parecer sério e competente, mostrando que conhece bem o domínio em questão” (CHARAUDEAU, 2009a, p. 215);
- b) de testemunho – relato de um acontecimento considerado interessante o suficiente para ganhar espaço midiático. Em geral, o entrevistado é anônimo. Sua palavra merece destaque porque ele foi vítima ou observador do fato em questão. O testemunho deve ser breve e seu objetivo pode ser a confirmação da existência de fatos. Traz uma prova de autenticidade pelo que Charaudeau (2009a, p. 216) chama de “visto-ouvido-declarado”. Pode haver também uma carga de emoção, de acordo com o autor.

---

37 Acreditamos que a postulação dessa terceira instância não altere as configurações do contrato comunicacional já descritas. De qualquer maneira, podemos dizer que o “terceiro ausente” já se encontra presente implicitamente no modelo, na forma de imaginários de representação que orientam o dizer segundo as visadas primordiais do contrato comunicacional midiático, a de captação e a de informação.

38 Charaudeau (2009a, p. 92), coloca que as mídias se legitimam diante do campo político por uma dupla ação: de contra-poder, opondo-se a ele; e de interface com a sociedade civil, o que as leva a ações denunciadoras.

Charaudeau classifica as próprias variantes das entrevistas como gêneros ou subgêneros, sendo os dois termos usados em igualdade de condições – a política é classificada como subgênero e a de testemunho como gênero. Tal terminologia não parece relevante para a análise neste momento. Mas gostaríamos de evidenciá-la para evitar contradições posteriores.

O teórico chama atenção para a possibilidade de se identificar problemas nas duas variantes. Quanto ao que ele define como subgênero político, haveria um problema de credibilidade. Para o autor, pode-se prever antecipadamente as perguntas e respostas, tal é o engessamento da mecânica estabelecida entre entrevistador e entrevistado. O mesmo se daria com o jornalismo esportivo, por exemplo. Tentando quebrar essa dinâmica, justamente na conjunção entre política e esporte, Varela procede com abordagens diferenciadas ao entrevistar o deputado federal e então vice-presidente da Confederação Brasileira de Futebol, Nabi Abi Chedid (APÊNDICE G – Entrevista com Nabi). Os jogadores da seleção brasileira foram proibidos de comentar assuntos políticos. Ao dirigente em questão era atribuída tal decisão. Logo no começo, desconcertando o interlocutor, Varela pergunta se ele é brasileiro, numa referência à sua ascendência libanesa. Com o decorrer da entrevista, outra pergunta chama a atenção: “Senhor Nabi, o senhor é um político que se meteu no meio do futebol. Por que os futebolistas não podem se meter no meio da política?”. Cada vez mais irritado, o dirigente diz: “Cada macaco no seu galho, a gente costuma dizer na gíria”, ao que é prontamente questionado: “Qual é o galho do senhor, a política ou o esporte?”. Num jogo inteligente de questionamentos irônicos, Varela consegue respostas diferenciadas.

Além disso, as entrevistas de testemunho funcionariam mais como pretextos do que provas. Sua seleção se daria em função do interesse das respostas com relação ao que a reportagem defende. Durante a cobertura da votação da emenda Dante de Oliveira, que decidiria a volta das eleições diretas para presidente (APÊNDICE I - Reportagens do *Jornal Nacional* sobre votação da emenda das *Diretas Já*), na primeira reportagem da série de cinco, o jornalista diz em seu texto: “O personagem principal do dia chegou cedo ao Congresso. O deputado Dante de Oliveira veio com a família. Pai, mãe, irmão e mulher. Eles vieram do Mato Grosso desejar boa sorte ao deputado. A confiança da família é muito grande. Principalmente por parte da principal assessora do parlamentar, a sua mulher”. Após esse trecho, é inserida uma entrevista da mulher do deputado: “Eu estou muito confiante, não só eu como toda a família de Dante. A gente tá com a certeza que vai ser aprovada. Pelo menos aqui na câmara a gente tem certeza que vai ser aprovada”. As palavras “confiante” e “certeza”

aparecem três vezes num espaço de cinco segundos, corroborando o que havia sido dito anteriormente pelo jornalista.

Charaudeau ainda levanta uma contradição inerente ao dispositivo televisivo, que afeta diretamente as entrevistas jornalísticas: a questão do tempo. Para o autor, quanto maior o tempo de fala, menor a atenção e o interesse do público, já que o telespectador deve ser captado constantemente. Os manuais de telejornalismo indicam inclusive um tempo de duração médio para as entrevistas. De acordo com Barbeiro e Lima (2002, p. 67) “Nos telejornais as sonoras costumam ser de no máximo 20 segundos, quando não menos”. Já para Bistane e Bacellar (2005, p. 23), esse espaço é ainda mais exíguo. “Há exceções, é claro, mas nos telejornais diários, normalmente, as entrevistas não passam de quinze segundos”. O problema, para Charaudeau, é que assuntos profundos e complexos não podem ser expressos brevemente. Quanto mais complexo é aquilo do que se trata, mais o pensamento deve ser profundo, fazendo-se necessário um tempo de fala maior. Mas o que se percebe no jornalismo televisivo é uma prevalência da questão do tempo. Muitas vezes assuntos díspares, como a crise financeira mundial ou o reencontro de mãe e filho, acabam sendo nivelados pelo tempo disponível e não pela importância e complexidade do tema, numa valorização da visada de captação.

É interessante notar também como a entrevista jornalística tradicional, uma ferramenta tão arraigada no fazer da televisão, abre mão do uso das possibilidades de sentido da construção imagética. É claro que a imagem está sempre presente, mas não numa relação de soma ao que é dito. Os enquadramentos mais usuais, os planos americano e médio, costumam excluir o repórter da cena. Quando ele aparece, está quase sempre de costas ou mostrando apenas as mãos. Nesses casos, a imagem simplesmente expõe uma pessoa falando, com possibilidades limitadas de se agregar sentido ao que é tratado (adiante, ao discorrermos sobre a imagem na televisão, trataremos melhor desse ponto).

Por outro lado, não é raro o uso de imagens para ilustrar a fala do entrevistado – sejam imagens de arquivo ou captadas juntamente com a realização da entrevista. Nesse caso, há uma possibilidade de se aglutinar sentido ao dizer. Apesar do que defendem Barbeiro e Lima (2002, p. 84), ao ressaltarem que “A entrevista em televisão tem o poder de transmitir o que o jornalismo impresso nem sempre consegue: a exposição da intimidade do entrevistado. Os gestos, o olhar, o tom de voz, o modo de se vestir, a mudança no semblante influenciam o telespectador”, não nos parece ser essa a norma. Pelo contrário, muito pouca atenção é dada a

esses elementos destacados pelos autores no telejornalismo tradicional. Eles não estão ausentes, mas são pouco explorados. No afã de agilizar o trabalho respeitando os prazos exíguos, raramente os profissionais têm como se atentar a essas nuances.

Na FIG. 6, apresentamos um fragmento de imagem da reportagem da *Rede Globo* tratando da votação da emenda das *Diretas* (APÊNDICE I - Reportagens do *Jornal Nacional...*). Ao entrevistar o psicanalista Eduardo Mascarenhas, a repórter não aparece em cena. O enquadramento é padrão e constante, mostrando o entrevistado sentado. Já na FIG. 7 (APÊNDICE E – Varela no Congresso), Varela, ao se dirigir ao senador José Lins, identificado como opositor das *Diretas*, intervém abertamente na interlocução. Aparece debruçado sobre a mesa do político, faz expressões de desagrado e ironia. Os enquadramentos se alternam entre planos abertos e fechados<sup>39</sup>. Não há restrição em mostrar o repórter/personagem de maneira diferente do jornalista tradicional. Ele participa efetivamente da entrevista, estando o tempo todo na tela – ao contrário do jornalista tradicional, que é “apagado” da entrevista. As duas reportagens tratam do mesmo tema. Mas, pelo pequeno exemplo, podemos perceber como as abordagens são díspares.



FIGURA 6 – Entrevista convencional (plano próximo)

---

39 Mais adiante, na seção 2.4.2, trataremos dos diversos tipos de planos e enquadramentos no telejornalismo.



FIGURA 7 – Entrevista com o Senador José Lins (variação de enquadramentos)

Contrapondo-se ao modelo tradicional, a produção de Marcelo Tas e seus parceiros faz questão de estabelecer uma dinâmica pouco usual do repórter com seus entrevistados. Ernesto Varela nos parece ser uma fonte constante de possíveis sentidos agregados, muitas vezes incluindo seus interlocutores nesse processo. A ironia, por exemplo – como veremos no capítulo seguinte – pode nascer desse procedimento, com um olhar de lado para a câmera, uma expressão ou gesto por parte do entrevistador. É uma valorização da imagem, ressaltando o poder de participação do repórter, mesmo quando outra pessoa assume a palavra. Isso não o impede de se aproximar do jornalista tradicional em certos momentos (FIG. 8, APÊNDICE B – Varela no Comício das Diretas). Cada tipo de abordagem depende das intenções pretendidas.



FIGURA 8 – Varela em entrevista no modelo tradicional (plano próximo)

## 2.4. IMAGEM E SEMIOLINGUÍSTICA

Do ponto de vista técnico, a imagem de vídeo, tal qual a utilizada pela televisão e, conseqüentemente, em nosso objeto de estudo, se apresenta como uma construção eletrônica no tempo, em oposição à tradicional inscrição espacial das imagens físicas. Por mais complicada que possa parecer aos leigos como nós, a explicação da concepção técnica desse tipo de imagem é indiscutível, uma definição tecnológica e universal. Que se opõe à dificuldade conceitual do trabalho analítico de estudo das imagens. Começemos então pela parte tida como mais fácil:

Se o cinema, como queria Godard, é a verdade 24 vezes por segundo, então o vídeo será a verdade 30 vezes por segundo, 525 linhas por vez. Uma imagem eletrônica, como se sabe, é a tradução de um campo visual para sinais de energia elétrica, que podem ser transportados ou armazenados em forma eletromagnética. Isso é obtido à custa de um retalhamento e de uma pulverização da imagem em centenas de linhas luminosas de intensidade variável (no caso do vídeo analógico) ou de milhares de pontos elementares de cor chamados *pixels* (no caso do vídeo digital), de modo a criar uma outra topografia, que aparece a olhos nus como uma textura pictórica diferente, estilhaçada e multipontuada, como os olhos das moscas. Aquilo que chamamos de 'imagem' no universo do vídeo nem é mais uma representação pictórica no sentido tradicional do termo, ou seja, uma inscrição no espaço. A rigor, no nível mais microscópico, em cada intervalo mínimo de tempo, não há propriamente uma imagem na tela, mas uma linha se estendendo da esquerda para a direita ou um único *pixel* aceso. Tecnicamente, a imagem eletrônica não consiste em outra coisa que um ponto luminoso que corre a tela, enquanto variam sua intensidade e seus valores cromáticos. A imagem completa – o quadro videográfico – não existe mais no espaço, mas na duração de uma varredura completa da tela, portanto no tempo. Ao contrário de todas as imagens anteriores, que correspondiam sempre a uma inscrição no espaço, à ocupação de um quadro, a imagem eletrônica é mais propriamente uma *síntese temporal* de um conjunto de formas em mutação. Fluxo de corrente elétrica, ela se encontra permanentemente sob ameaça de pulverização e basta sempre muito pouco para que ela seja dissolvida, devolvida à sua condição fundante de linhas e pontos luminosos sobre a superfície da tela (MACHADO, A. 2003, p. 21).

A definição destaca o caráter temporal e efêmero dessa imagem. Ela está sujeita a um risco de desaparecimento muito maior do que a película de cinema, por exemplo, que se inscreve num suporte físico (após a revelação do filme, ela pode ser vista sem a ajuda de qualquer tipo de aparelho, apenas sendo colocada contra uma fonte de luz). No vídeo, é preciso uma série de aparatos para que a imagem seja vista. Ao mesmo tempo, essa liberação de um suporte físico estável torna a imagem de vídeo mais maleável, podendo ser manipulada com menos dificuldade do que no cinema.

Numa abordagem teórica, a imagem não nos parece poder ser tão diretamente

definida. Jacques Aumont (2006) faz uma análise minuciosa de diversos aspectos relacionados a seu estudo e interpretação. As considerações do autor começam pelos elementos biológicos do olho humano, passam pelas questões relacionadas ao espectador e aos dispositivos, chegam à imagem em si, terminando com formulações referentes à arte. As incursões e conclusões do teórico são relacionadas principalmente às pinturas e à fotografia, passando pelo cinema, mas deixando a televisão de lado. Apesar disso, defendemos a viabilidade de algumas das discussões serem extrapoladas e aplicadas também ao *corpus* aqui colocado. Ressaltamos que não é nosso objetivo enveredar por um estudo detalhado do campo da imagem. Mas esse é um elemento indissociável de nosso objeto de estudo, que ajuda a acrescentar sentidos ao dito e interfere diretamente na construção de elementos como a paródia e a ironia. Portanto, são necessárias algumas colocações a esse respeito.

Acreditamos que o uso de alguns pontos propostos por Aumont<sup>40</sup> poderia ser adequado para o auxílio na análise de nosso *corpus*. Buscaremos uma ligação das reflexões dele com a Teoria Semiolinguística, uma relação que o próprio Aumont destaca quando cita que “[...] toda imagem, por mais ‘perfeitamente’ analógica que seja, é *utilizada e compreendida* em virtude de convenções sociais que se baseiam, em última instância, na existência da linguagem (este é um dos postulados básicos da teoria semiolinguística)” (METZ *apud* AUMONT, 2006, p. 206). As imagens possuem características próprias. Mas para compreendê-las é necessário nos apoiarmos na linguagem escrita e verbal, com o auxílio de dispositivos teóricos já determinados para esse tipo de estudo.

Partindo do pressuposto básico da teoria semiolinguística de Charaudeau (1993), já tratado na seção 1.4, consideraremos o *corpus* estudado dentro do componente linguístico – já que estabelecemos a aplicabilidade das teorias referentes ao texto a alguns aspectos do estudo das imagens (um tipo próprio de linguagem, que pode prescindir da palavra em detrimento a sintagmas visuais). Quanto ao situacional, Aumont (2006, p. 248) deixa claro como ele pode se relacionar ao processo de apreensão dos significados imagéticos.

Toda representação é relacionada por seu espectador – ou melhor, por seus espectadores históricos e sucessivos – a enunciados ideológicos, culturais, em todo caso simbólicos, sem os quais ela não tem sentido. Esses enunciados podem ser totalmente implícitos, jamais formulados: nem por isso são menos formuláveis verbalmente, e o problema do sentido da imagem é pois o da relação entre imagens e palavras, entre imagem e linguagem. Ponto bastante estudado, do qual vamos só lembrar que não há imagem ‘pura’, puramente icônica, já que para ser plenamente compreendida uma imagem necessita do domínio da linguagem verbal.

---

40 Teórico que nos foi “apresentado” pela profa. Emília Mendes no curso *Ethos, imagem icônica e discurso*, dentro do Programa de Pós-graduação em Linguística da Faculdade de Letras, Poslin – 2010-2.

O processo de entendimento dos possíveis sentidos contidos na imagem está diretamente relacionado ao contexto em que o receptor/espectador está inserido. Seus conhecimentos, crenças e valores direcionam-lhe o olhar e guiam o modo como desvenda as possibilidades de significados das imagens propostas pelo EUC. Deve-se levar em conta, no mesmo critério, a questão situacional em que determinada produção se realizou. Por ela, poderíamos delimitar melhor os possíveis sentidos pretendidos pela instância enunciativa. Dessa união de análise dos níveis situacionais da produção e da recepção é que se tornariam viáveis conclusões mais acuradas. Foi nesse sentido que buscamos, no capítulo anterior, delimitar um panorama histórico da televisão e de nosso *corpus*, inserindo a produção de Ernesto Varela numa longa linha evolutiva da imprensa e da TV brasileiras.

Aumont (2006, p. 250) pondera que o problema da interpretação da imagem reside no fato de que havendo um sentido ele deve ser “lido” – da mesma maneira que Arlindo Machado, na seção 2.3, o autor usa a palavra que é aplicada para o contato textual com relação à imagem. Essa leitura nem sempre é clara. Depende das circunstâncias em que a imagem foi produzida, do seu quadro situacional. Quanto mais distante no espaço e no tempo, mais complicada ficaria a interpretação. Para evidenciarmos o máximo de elementos contidos nas reportagens que compõem o *corpus*, e, assim, conseguirmos uma delimitação melhor das possibilidades de interpretação, seria necessário um esmiuçamento de seus componentes. Principalmente tendo em vista que o momento da produção e o de interpretação estão afastados por quase 30 anos<sup>41</sup>.

Em sua análise, Aumont (2006, p. 250) prossegue discutindo a interpretação, definindo que a nossa relação com as imagens requer uma mobilização de determinados códigos. Alguns, resultantes da percepção, são quase universais. Outros se apresentam com relativa naturalidade, ainda que mais estruturados socialmente. Há, ainda, os que são definidos pelo contexto social, que chamaríamos aqui de situacional. O domínio, a manipulação e a inter-relação desses diferentes níveis são desiguais entre as pessoas e as situações históricas, conforme Aumont. Logo, as interpretações resultantes também serão diferenciadas.

Cabe-nos definir que as imagens – de qualquer natureza e em especial a midiática

---

41 Para ajudar nesse sentido, realizamos uma decupagem completa dos segmentos analisados, que estão como apêndices desta dissertação. Acreditamos que esse detalhamento nos permite uma melhor visualização e separação dos elementos imagéticos e textuais do *corpus*.

– não transmitem exatamente o que ocorre na realidade empírica. O que acontece é a imposição de uma construção própria do espaço público. A informação, mesmo a visual, é essencialmente uma questão de linguagem, que não é transparente ao mundo. Ela possui uma certa opacidade, por meio da qual se constrói e se pode apreender uma dada visão subjetiva, um sentido particular do que é mostrado – como já dissemos neste mesmo capítulo. Mesmo a imagem que se acreditava ser mais apta a refletir o mundo como ele é tem sua própria opacidade (CHARAUDEAU, 2009a, p. 19). Parece-nos que, em certa medida, Marcelo Tas e seus parceiros compartilhavam uma visão semelhante à de Charaudeau. O simples fato de se posicionar uma câmera e direcioná-la para um ponto já implica numa intervenção, numa escolha. Para o autor francês, não existe a possibilidade de uma isenção, que acaba no exato momento em que o equipamento, ou qualquer outro dispositivo de captação, é ligado. Diante desse impasse, a escolha passa a ser a de intervir abertamente com os acontecimentos, deixando a tão proclamada (e tão distante) imparcialidade jornalística de lado. Um fragmento modificado do real, com uma intervenção aberta, auxiliada por elementos como a ironia e a paródia.

Mesmo vista da perspectiva de hoje, com a incorporação de vários dos recursos de linguagem desse período à produção considerada tradicional, o material de Ernesto Varela se diferencia. Na FIG. 9, a câmera é colocada numa perspectiva invertida, após o repórter/personagem e sua equipe terem sido abordados pela polícia, que apagou boa parte do material gravado (APÊNDICE E – Varela no Congresso). Na intenção de mostrar como o estado de coisas do país se encontrava errado, e numa relação irônica com o texto, que diz “[...] as coisas já estão aparentemente normalizadas aqui em Brasília”, a imagem agrega sentido e ajuda a compor o material transgressor de Ernesto Varela.



FIGURA 9 – O mundo de cabeça para baixo em Brasília

#### 2.4.1. A IMAGEM NO TELEJORNALISMO

Até o momento, procuramos nos basear o minimamente possível em livros do tipo manuais, que buscam explicar didaticamente o funcionamento do telejornalismo. Apesar das ressalvas expostas na seção 2.3.2, essa literatura nos parece cumprir uma função de apresentar determinadas questões e levantar discussões, mesmo que simplificada. Por isso, recorreremos novamente a alguns desses livros com o intuito de estabelecer pontos de vista sobre o papel da imagem no jornalismo televisivo tradicional, tendo o olhar dos profissionais que o constroem como referência. Posteriormente, essa descrição nos auxiliará a mostrar como o tratamento da imagem no *corpus* também se dá de maneira diferenciada e transgressora – parecido com o que acontece com o texto. Buscaremos ainda opor um referencial teórico mais crítico à questão.

Ao analisar o papel das imagens implicadas nos telejornais, Leal (2006) busca nos manuais de telejornalismo o que ele chama de “teoria implícita” – uma elaboração de saberes e regras sobre o telejornalismo, com fraca fundamentação teórica, mas difundida nas redações. Tais manuais, em geral, definem o papel das imagens nos telejornais como uma representação do real. Leal nota a busca por um tom pacificador na relação entre as imagens e o texto. Pelo que acreditam os jornalistas ligados à prática diária, há uma cumplicidade entre os dois, prevalecendo, porém, a força da imagem televisiva como janela para o mundo. Tal asserção é corroborada por nossa prática profissional. Podemos perceber que circulam entre

os colegas valores que atribuem à imagem características como verdade, isenção, prova, autenticidade, etc. Paternostro (1999, p. 61) define que:

É com a imagem que a televisão compete com o rádio e o jornal. É com a imagem que a TV exerce seu fascínio e prende a atenção das pessoas. É preciso respeitar a força da informação visual e descobrir como associá-la à palavra, porque a informação na TV funciona a partir da relação texto/imagem.

Bistane e Bacelar (2005, p. 14) completam: “O texto deve estar 'casado' com a imagem. A palavra complementa, esclarece a informação visual, mas não deve ser uma mera descrição”. O que essas autoras pregam é uma conciliação entre os dois elementos. Mas, não nos parece possível que isso se dê, da forma descrita por elas, sem a ocorrência de algum grau de redundância. Barbeiro e Lima (2002, p. 95) vão um pouco mais longe, ao afirmar que “O texto do telejornal tem uma estrutura de movimento, instantaneidade, testemunhabilidade, indivisibilidade de imagem e som, sintetização e objetividade”. Para os autores, não basta que elas estejam juntas. O que é dito e o que é mostrado devem ser inseparáveis.

Na busca pelo tom pacificador citado por Leal (2006), mas tentando escapar de uma redundância, faz-se uma apologia de um amálgama perfeito entre palavra e imagem. “O repórter deve desenvolver a compreensão da imagem. A regra é: imagem e palavra andam juntas. O conflito entre elas deve ser evitado, uma vez que distrai o público; mas se ainda assim ocorrer, prevalece o poder da imagem” (BARBEIRO e LIMA, 2002, p. 68). Os autores não deixam claro o que consideram como conflito, mas nos parece que essa colocação define quase uma indivisibilidade entre os dois elementos, hierarquizando uma prevalência da imagem. Na mesma linha conciliatória e anticonflituosa, Paternostro (1999, p. 72) acrescenta que o telejornalismo não aceita um assincronia entre imagem e texto:

Em telejornalismo, a preocupação é fazer com que o texto e a imagem caminhem juntos, sem um competir com o outro: ou o texto tem a ver com que está sendo mostrado ou não tem razão de existir, perde a sua função. O papel da palavra é de dar apoio à imagem e não brigar com ela...

A teoria implícita das redações tratada por esses autores evidencia, a nosso ver, um papel de transmissão do real assumido pelo dispositivo televisivo. Por meio de suas imagens perfeitamente sincronizadas com textos ágeis, criativos e diretos (uma idealização praticamente impossível de ser atingida), a televisão, o jornalismo e os sujeitos envolvidos em todo o processo são colocados num papel de transparência, meros intermediários entre os

acontecimentos do mundo e o telespectador, receptor passivo de “[...] algo que entra na casa das pessoas possibilitando-lhes uma visão de uma realidade externa àquela que vivem” (PATERNOSTRO, 1999, p. 72). Num ponto de vista que prega a constante influência dos fatores psicossociais sobre os enunciados elaborados pelos sujeitos – no qual, aqui, procuramos também inserir as imagens –, não acreditamos nessa simplificação. A classificação das imagens televisivas como uma âncora de credibilidade, que ampara o dito e lhe garante uma autenticidade frente a um telespectador testemunha, sem influências dos sujeitos comunicantes, não pode ser aceita numa abordagem semiolinguística.

À medida que enveredam por esse caminho, surge uma contradição no que os autores defendem, explicitada por eles mesmos. Bistane e Bacelar (2005, p. 41) afirmam que “Em reportagens externas, repórteres e cinegrafistas fazem um recorte da realidade ao formular uma pergunta, ao escolher um enquadramento”. Fica estabelecida uma subjetividade dessa apreensão do real, definida pelas escolhas dos profissionais que saem a campo para coletar o material das reportagens. Mas, algumas páginas adiante, as autoras dizem que “Imagem é uma representação do real. Ao transmiti-la, a televisão transforma o espectador em testemunha” (BISTANE e BACELAR, 2005, p. 84). Ora, pelo primeiro trecho citado, com o qual esta dissertação se alinha, os telespectadores não poderiam ser simples testemunhas do real. Eles compartilham uma dada apreensão desse real, realizada por sujeitos impregnados de subjetividade, que fazem uma série de escolhas no nível discursivo, influenciadas pelos fatores do contexto psicossocial em que se inserem.

Contrapondo-se à teoria implícita das redações, Arlindo Machado e Charaudeau estabelecem um tratamento bem mais crítico, condizente com a realidade do processo jornalístico enquanto produção discursiva. Como visto na seção 2.2, Charaudeau coloca a imagem como a principal característica da televisão. A TV é naturalmente um dispositivo visual, campo para o que o teórico francês chama de “choque das imagens” (CHARAUDEAU, 2009a, p. 109), suscetíveis de produzir três efeitos: de realidade, ficção e verdade. O primeiro se presume como um reporte direto do que surge no mundo. O segundo tende a uma representação de maneira analógica de acontecimentos passados (podendo ser definido também como uma reconstituição). O terceiro torna visível a olho nu o que não era a princípio.

As imagens possuem ainda três funções: designação, figuração e visualização (CHARAUDEAU, 2009a, p. 225-226):

- a) designação – mostrar diretamente o mundo em sua realidade perceptiva como um “estar-aí”. É colocado em cena um efeito de autenticidade;
- b) figuração – reconstituir o mundo no que não foi percebido imediatamente, representável por simulação, no que pode torná-lo verdadeiro. Trata-se de uma analogia e não de um decalque da realidade. O efeito aqui é de verossimilhança;
- c) visualização – representar por meio de um determinado suporte e de um determinado sistema de codificação uma organização de mundo não visível a olho nu. Charaudeau coloca que seriam os casos de representações gráficas, *closets* ou imagens virtuais. É um procedimento que depende do contrato de comunicação. O sujeito só percebe esse mundo se possuir conhecimento do código de representação, o que lhe permite conceitualizar essa parte oculta do mundo. O contrato de informação deve construir um propósito destinado a mostrar uma realidade externa ao sujeito, para que seja colocado em cena um efeito de descoberta da verdade.

Parece-nos que o teórico estabelece uma relação de equivalência entre os efeitos e funções da imagem. A partir deles, a instância de exibição utiliza procedimentos definidos por Charaudeau (2009a, p. 226-227) como topologia, filmagem e montagem. O primeiro se refere a elementos do estúdio, que não interessam à nossa análise. Nos outros dois pontos, o teórico destaca a influência das escolhas do sujeito no processo jornalístico. Por meio de um determinado ângulo de filmagem, uma aproximação específica, enquadramentos alternados, o cinegrafista produz um material que lhe é próprio, influenciado por sua visão do acontecimento. Do mesmo modo, o jornalista responsável pela montagem do material abre mão de uma série de escolhas e opções de edição – Charaudeau indica a existência de possíveis intenções manipuladoras nesse ponto do processo. É da combinação dos tipos de enunciação, relacionados aos efeitos e funções, com os diferentes regimes de exibição que resultam formas televisuais complexas, integrando essas características: o telejornal e a reportagem entre elas.

Para Charaudeau (2009a, p. 20), a televisão transmite uma imagem fragmentada do espaço público, adequada para os objetivos da mídia, mas afastada de um reflexo fiel.

Se são um espelho, as mídias não são mais do que um espelho deformante, ou mais ainda, são vários espelhos deformantes ao mesmo tempo, daqueles que se encontram nos parques de diversões e que, mesmo deformando, mostram, cada um à sua maneira, um fragmento amplificado, simplificado, estereotipado do mundo.

Por uma série de filtros, processos e escolhas, esses fragmentos da realidade fogem de uma reprodução exata. Mas ainda permitem um acesso aos acontecimentos do mundo, mediados pelo EUC compósito, instância responsável pela enunciação.

Ao mesmo tempo em que o processo jornalístico está engendrado pelas imagens televisuais ele é perpassado também pelas palavras, não menos complexas. Charaudeau diz que a televisão é imagem e fala, fala e imagem. Aqui, o teórico procura estabelecer a importância do texto no processo de construção de sentido televisivo, numa perspectiva contrária a uma sobrevalorização do papel imagético:

[...] imagem e fala numa solidariedade tal, que não se saberia dizer de qual das duas depende a estruturação do sentido. É claro que cada uma dessas matérias significantes tem (*sic*) sua própria organização interna, constituindo um sistema semiológico próprio, cujo funcionamento discursivo constrói universos de sentidos particulares, podendo a imagem jogar mais com a representação do *sensível*, enquanto a palavra usa da *evocação* que passa pelo conceitual, cada uma gozando de certa autonomia em relação à outra. Em alguns tipos de mensagens, como a publicidade e o telejornal, é de sua interdependência que nasce a significação. Assim, não há, para a significação televisiva, imagem em estado puro como poderia ser o caso em algumas criações figurativas da fotografia ou das artes plásticas (pintura, escultura) (CHARAUDEAU, 2009a, p. 109-110).

O teórico segue pelo caminho de equiparação da importância entre imagem e palavra. Uma depende da outra intrinsecamente para a produção do sentido discursivo. Ele ainda destaca que a imagem televisionada possui uma origem enunciativa múltipla. O cinegrafista faz um primeiro recorte do acontecimento, selecionando enquadramentos de acordo com sua própria subjetividade. O repórter também pode sugerir determinadas cenas, de acordo com o enfoque que pretende dar ao material. Assim como o editor, pensando na forma que a reportagem assumirá, pode pedir certas imagens. A finalidade desse processo é a construção de um discurso simultaneamente referencial e ficcional<sup>42</sup>.

Apesar de afirmar que o “[...] telejornal pode ser ouvido sem ser olhado” (CHARAUDEAU, 2009a, p. 110), como já dissemos na seção 2.2, o que levaria a um entendimento de maior importância do texto sobre a palavra – ele não afirma o contrário, que

---

42 Mas Charaudeau faz questão de destacar que essa definição não é tão determinada. Tratando a questão a partir de efeitos visados pela enunciação, ele diz que na construção ficcional existe um jogo em que se trata de testemunhar uma certa realidade (efeito de real). Mas essa não se encontra relacionada com uma referencialidade imediata do mundo. Quanto à construção referencial da imagem televisiva, ele acredita que se trata de uma idealidade que é dada pelo contrato – credibilidade: autenticar a realidade mostrando-a. No entanto, o outro aspecto do contrato – a captação – tende a ficcionalizar essa realidade referencial, de modo a despertar mais interesse na instância de recepção, por meio de encenações mais elaboradas, com finalidade de dramatização. No cinema, por exemplo, a ficcionalização é da ordem da simbolização.

as notícias na televisão podem ser vistas sem ser ouvidas – nos parece que Charaudeau defende que imagem e texto devem ser colocados em condição pelo menos próxima de igualdade. Por nossa experiência profissional e pelas reflexões levantadas ao longo de algumas disciplinas oferecidas pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística<sup>43</sup>, acreditamos haver uma prevalência do texto, sendo ele o comandante do processo jornalístico televisivo em geral. A imagem é reduzida, em grande parte das vezes, a um acessório ilustrativo, que pouco sentido agrega aos assuntos tratados.

Rezende (2000, p. 272), ao fazer uma exaustiva análise de três telejornais brasileiros na década de 1990 – incluindo o *Jornal Nacional* – chega à seguinte conclusão:

Sem exceção, todas as matérias divulgadas nas seis edições dos três telejornais utilizaram-se da expressão verbal. Nenhuma informação foi transmitida apenas por imagens. O telejornalismo ideal que o editor-chefe do *Jornal Nacional*, Mário Marona, definiu, baseado apenas na capacidade informativa da imagem, ficou muito longe da realidade. O que se detectou mesmo foi a função insubstituível da palavra, comentando, explicando, esclarecendo a informação visual ou até mesmo comandando o processo de composição jornalística na TV.

Tomando como base o estudo de Rezende, Hernandes (2006) ressalva que uma análise da televisão deve ter cuidado com essas observações. Principalmente porque o que ele chama de “base narrativa verbal”, ou seja, o próprio texto que conduz as reportagens é elaborado a partir de um conjunto de imagens que foram captadas no trabalho da equipe de reportagem.

Tendo em consideração as observações levantadas por Hernandes, ainda alinhamos nosso ponto de vista com a opinião de Machado, A. (2009, p. 71). Ele questiona que, apesar de todo apelo visual, a televisão tradicional é fundada no diálogo, que faz um uso limitado, pouco sofisticado e sem criatividade das imagens.

Herdeira direta do rádio, ela se funda principalmente no discurso *oral* e faz da palavra a sua matéria-prima principal [...] no essencial, a televisão continua oral, como nos primórdios de sua história, e a parte mais expressiva de sua programação segue dependendo basicamente de uma maior ou menor eloquência do manejo da palavra oralizada, seja da parte de um apresentador, de um debatedor, de um entrevistado, ou de qualquer outro. Não conheço nenhuma estatística a esse respeito, mas a simples recepção cotidiana da televisão já demonstra (e se alguém duvida, basta, a qualquer momento, “zappear” todos os canais de televisão) que a maioria esmagadora dos programas se funda na imagem prototípica de uma *talking head* (cabeça falante) que serve de suporte para a fala de algum protagonista (MACHADO, A., 2009, p. 71-72).

---

43 Em especial, a disciplina *Ethos, discurso e imagem icônica*, citada na seção anterior e que levantou muitas das inquietações tratadas nesta dissertação, principalmente no que se refere ao papel da imagem no telejornalismo.

Ainda que o autor não se refira diretamente ao jornalismo televisivo, fazendo uma análise da TV comercial/tradicional de modo mais amplo, estabelecemos que essa descrição também se aplica aos programas jornalísticos em geral – em especial às reportagens da *Rede Globo* selecionadas para integrar o *corpus*. A questão que Machado destaca em relação à “cabeça falante” é exemplar para demonstrar isso. As razões para tal configuração se dariam por imperativos técnicos e econômicos, segundo ele. Depoimentos orais, entrevistas e o discurso do âncora são formas mais baratas de televisão e que oferecem menos entraves à uma transmissão direta ou ao ritmo de produção veloz. Formatos mais elaborados de encenação, que envolvam figurinos, cenários e efeitos gráficos ou visuais demandam mais tempo e dinheiro, tornando a produção bem mais lenta e cara, praticamente inviável no contexto do telejornalismo diário. Além disso, acrescentaríamos que já há toda uma formatação estabelecida no cotidiano televisivo. Tentar ir além desse modelo é uma atitude que requer tempo e, sobretudo, reflexão. E esses são materiais raros no dia a dia do jornalista.

#### 2.4.2. INSTRUMENTOS DE ANÁLISE DA IMAGEM

Algumas das questões tratadas por Jean-Claude Soulages (2008) serão estabelecidas como um suporte para a análise imagética, referenciando elementos próprios desse campo. Para o autor, “O encontro da análise do discurso e dos estudos televisuais nos coloca diante de um certo número de dificuldades que engajam o pesquisador em uma série de revisões tanto de ordem teórica como metodológica” (SOULAGES, 2008, p. 255). Buscando propor instrumentos de análise específicos para a imagem cinética – um trabalho que ele mesmo sugere que seja retomado por outros pesquisadores, em virtude “[...] de uma penúria evidente de instrumentos de análise [...]” (SOULAGES, 2008, p. 258) – o pesquisador enumera algumas dificuldades, que o levam a uma posição alternativa, de “[...] se apoiar num certo número de instruções languageiras e comunicacionais indissociáveis do dispositivo midiático próprio à televisão a fim de buscar um novo quadro de descrição” (SOULAGES, 2008, p. 256).

Para essa tarefa, ele procura elementos que possam constituir modos de formatação do olhar, o que ele chama de “cinesintaxe”. Na televisão, essas “configurações icônico-cinéticas” correspondem a quatro grandes formas de expressão audiovisual, das quais

o “quadro-janela” é próprio da palavra televisual, sendo aberto a possibilidades de “[...] interações comunicacionais e expressivas dos protagonistas da cena das trocas” (SOULAGES, 2008, p. 263-264). Para o pesquisador, “[...] cada programa vai basear-se em procedimentos e formas de expressão, elaborando o *ethos* expressivo da *performance* em questão, suscetíveis de atualizar 'fatores de ativação' junto a comunidades de públicos diversos” (SOULAGES, 2008, p. 264), o que se refere a um determinado tipo de cenário, de iluminação ou estilo de filmagem. O teórico defende que a linguagem televisiva possui uma série de marcas e procedimentos que podem ser reconhecidos pelo público, dada a difusão e o alcance da TV na sociedade. Soulages enumera sete estratos expressivos que funcionariam como fatores de ativação do reconhecimento por parte dos receptores. A fim de nos auxiliar com o estudo das imagens, nos interessam, especialmente, os três primeiros casos:

- a) plástico – refere-se a cores, formas, texturas, luz. Engloba também um estrato plástico-sonoro, que remete a uma textura musical. É um campo estético. Ao mesmo tempo em que aproxima, diferencia os programas televisivos;
- b) icônico – elementos de cenário, ambiente, além de figurinos e posturas do sujeito que é filmado;
- c) escópico – movimentos de câmera, enquadramentos, efeitos nas imagens, duração dos planos, distorções. Um dos pontos mais explorados nas reportagens de Ernesto Varela, é relacionado por Soulages aos videoclipes e *spots* publicitários, o que nos faz pensar numa forte intenção de captação.

Pela proposta, o estrato escópico apresenta-se como o mais diretamente relacionado às reportagens propriamente ditas. O plástico e o icônico se referem, em maior medida – mas não somente – a elementos do telejornal como um todo.

Para tornar o trabalho ainda mais operacional em uma aplicação prática aos materiais jornalísticos, recorreremos a Hernandez (2006). O autor realiza uma análise de reportagens do *Jornal Nacional* para tecer considerações sobre a maneira como as notícias se configuram e como isso pode influenciar no entendimento. Trabalhando em um recorte que pode se encaixar dentro dos estratos que destacamos no trabalho de Soulages – em especial o escópico – Hernandez (2006, p. 136) diz que a organização textual telejornalística se dá pelo uso interligado de dois procedimentos: recursos de câmera (ângulos, movimentos, planos de filmagem que agem na pessoa e no espaço) e recursos de montagem (atua sobre o tempo).

Para o autor, a linguagem do telejornalismo é uma adaptação simplificada da

linguagem cinematográfica. Um dos pontos em comum entre elas, além da tela, são “[...] os procedimentos de expressão por meio do uso da câmera e da montagem” (HERNANDES, 2006, p. 136), ficando estabelecidas algumas possibilidades de criação de sentidos com a câmera:

- a) enquadramento – posicionar objetos dentro ou fora do quadro;
- b) ângulos de filmagem – na câmera alta (ou *plongée*), um enquadramento de cima para baixo pode criar ideia de superioridade, ocorrendo o inverso com a câmera baixa (ou *contra-plongée*). Hernandez determina que no telejornalismo, em geral, a câmera está em ângulo plano. Pessoas, cenários ou objetos são estabelecidos num plano horizontal em relação ao eixo da câmera;
- c) movimentos de câmera – no telejornalismo (que tem câmeras bem mais leves do que no cinema) o cinegrafista carrega o equipamento no ombro. Imagens tremidas podem gerar efeito de urgência, novidade, tensão;
- d) efeitos ópticos – aproximar ou afastar a imagem em relação a pessoas, objetos ou cenários (*zoom in* e *zoom out*). Enquadra-se neste ponto também a profundidade de campo, procedimento pelo qual se pode mostrar um objeto ou pessoa e todo o cenário de fundo. Ou concentrar o foco em apenas um ponto, desfocando o restante;
- e) planos de câmera – “Referem-se às possibilidades de se mostrar um objeto. Pode ser de muito longe, dentro de um determinado contexto, ou de muito perto, a ponto de se exibirem todos os detalhes. Há ainda as gradações entre esses extremos” (HERNANDES, 2006, p. 137).

Parece-nos que todos esses recursos são mesclados, somam-se e sobrepõem-se no fazer telejornalístico. O autor citado chega a empregar com o mesmo sentido os termos “enquadramento” e “planos de câmera”. Tomando a análise realizada por Hernandez, o autor dá maior destaque como possibilitador de significados – o que, em nossa visão, implica um pressuposto de maior reconhecimento por parte da recepção – aos planos de câmera, que

[...] simulam principalmente o contato de corpos do público com personagens ou objetos. No dia-a-dia, a **aproximação** sujeito-objeto se relaciona a atos de intimidade e também ao que desperta curiosidade e atenção. Tudo o que a câmera traz para perto mobiliza uma dimensão mais afetiva – emocional, passional ou sentimental. O **distanciamento** promovido pelo equipamento, ao contrário, tem outras funções. Pode ser a de observar um “quadro completo”, no qual se insere a parte no todo, uma operação de caráter inteligível (HERNANDES, 2006, p. 137, grifos do autor).

Um plano de câmera mais próximo pode gerar um efeito de intimidade ou de tensão – no limite, ressalta o sujeito ou objeto mostrado e dissolve o espaço. E os planos mais abertos sugerem efeitos opostos, de distanciamento ou inteligibilidade – ressaltando o espaço e diminuindo o sujeito ou objeto. Dentro de um mesmo tipo de plano as possibilidades de sentido podem mesmo ser opostas, de acordo com o contexto de emprego. E nas gradações entre os mais abertos e mais fechados, os efeitos podem ser proporcionais, inclusive com um meio termo, mais neutro. Baseado em pesquisadores do cinema e do telejornalismo<sup>44</sup>, Hernandes (2006, p. 138) elabora o seguinte esquema (FIG. 10), que usaremos com referência em nossa análise:

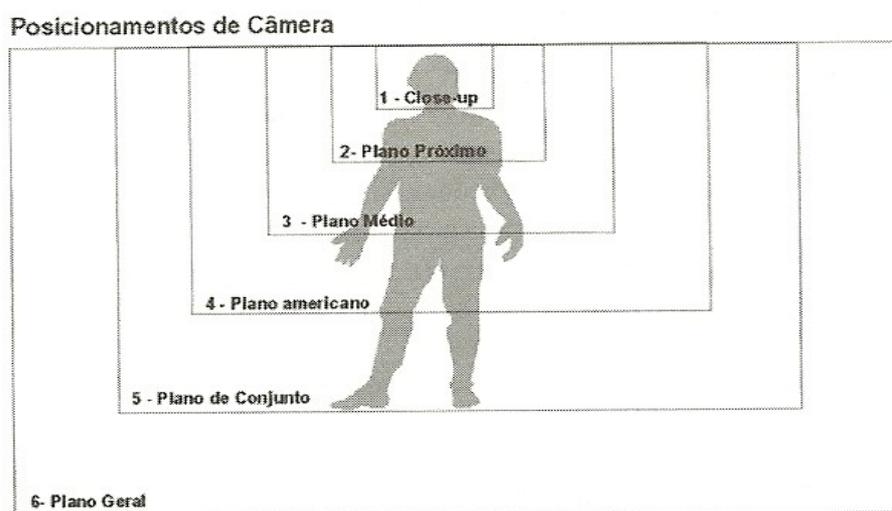


FIGURA 10 – Possibilidades mais comuns de enquadramento na imagem jornalística

Para Hernandes (2006, p. 143) “[...] só vemos o que a câmera mostra. O equipamento subordina esse espaço maior, e também as pessoas da narrativa, aos efeitos de sentido pretendidos pelo enunciador”. Esse recorte subjetivo é responsabilidade do cinegrafista, que pode buscar determinados efeitos visados de acordo com suas intenções (ou da equipe ou da empresa) em cada reportagem.

Por meio de uma inter-relação entre os estudos de Soulages (2008) e Hernandes (2006), procuramos estabelecer uma metodologia que nos auxilie a apreender, classificar e interpretar elementos imagéticos em nosso *corpus* no capítulo seguinte. Organizamos no QUADRO 1 alguns pontos de destaque nas reportagens:

<sup>44</sup> O teórico constata uma grande variedade de termos para os mesmos tipos de enquadramento. Acreditamos que, por isso, seja necessário estabelecer qual padrão seguiremos.

QUADRO 1 – Estratos no telejornalismo padrão e nas reportagens de Ernesto Varela

Estratos	<i>Rede Globo</i>	Ernesto Varela
Plástico	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Cores sóbrias nas roupas.</li> <li>- Evita-se o uso de acessórios.</li> <li>- Iluminação uniforme, já que o repórter encontra-se parado.</li> <li>- Imagem não possui qualquer textura.</li> <li>- Não utiliza trilha sonora musical.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Roupas com cores mais chamativas (gravata vermelha, por exemplo).</li> <li>- Uso dos óculos, em geral vermelhos.</li> <li>- Iluminação variante. Repórter movimenta-se livremente.</li> <li>- Imagem não possui textura.</li> <li>- Músicas diversas. Procuram agregar sentidos ao que é dito e mostrado.</li> </ul>
Icônico	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Cenários diversos. Mas o repórter aparece pouco.</li> <li>- Figurino e aparência bem cuidados.</li> <li>- Postura de seriedade e distância em relação a entrevistados e ao que é mostrado.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Cenários diversos, com o repórter aparecendo em todos.</li> <li>- Falta de preocupação com o figurino. Cabelos desgrenhados.</li> <li>- Uso do humor. Aproximação de entrevistados e do fato abordado.</li> </ul>
Escópico	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Predominância de imagens paradas.</li> <li>- Enquadramentos privilegiam o que está sendo tratado pelo texto.</li> <li>- Domínio do eixo horizontal.</li> <li>- Planos considerados neutros (médio e americano).</li> <li>- Cortes mantêm um ritmo relativamente constante.</li> <li>- Cenas com duração curta.</li> <li>- Não há intervenção ou distorção aparente na imagem.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Câmera livre para se aproximar ou afastar do que é mostrado.</li> <li>- Enquadramentos sem relação direta com o que é tratado.</li> <li>- Eixo horizontal prepondera, mas há liberdade para outras possibilidades.</li> <li>- Planos variantes. Atuam de acordo com a intenção do momento.</li> <li>- Cortes alternando momentos mais rápidos e mais lentos.</li> <li>- Cenas com duração variável.</li> <li>- Distorção na imagem com enquadramentos muito próximos e intervenções no fluxo da reportagem.</li> </ul>

Neste capítulo, nosso objetivo foi estabelecer a importância da imagem para o jornalismo televisual e descrever como se dá seu uso e funcionamento. Sem colocá-la em segundo plano, procuramos relativizar seu proclamado poder, principalmente em relação ao texto. No mínimo, os dois se encontram em um nível de influência muito próximo. Nas produções tradicionais, acreditamos que o mais determinante seja o texto e não a imagem. Essa colocação tem a importância de marcar como as produções de Marcelo Tas e seus parceiros fazem um uso diferenciado da imagem em relação ao modelo tradicional. Abrindo mão da locução em *off*, por exemplo, o texto continua sendo importante, mas tem seu papel diminuído. As imagens, por outro lado, ganham destaque. Agregam uma variada possibilidade de interpretações e são fundamentais para a condução e coesão das reportagens. Em contrapartida, exigem mais do telespectador, chamado a participar mais efetivamente do processo de construção do sentido.



A TRANSGRESSÃO DO DISCURSO  
JORNALÍSTICO PADRÃO

O humor serve para muitas coisas, inclusive para fazer rir.

Chico Anysio

Imprensa é oposição. O resto é armazém de secos e molhados.

Millôr Fernandes

Até este ponto, procuramos estabelecer os principais pontos da Teoria Semiociuolinguística de Charaudeau além de elementos do jornalismo televisivo que mais se destacam em nosso *corpus*. Neste capítulo, trabalharemos com alguns dos dispositivos teóricos do amplo arsenal fornecido pela Análise do Discurso com a finalidade de levantar marcas semiociuolinguísticas do *corpus* que podem nos levar a classificar a produção de Marcelo Tas e seus parceiros como transgressiva. Antes, porém, nos deteremos em algumas questões referentes aos gêneros dentro da AD. Estabelecido esse quadro, partiremos para articulá-lo com pontos da ironia, da paródia e do humor que se relacionem com as reportagens de Ernesto Varela e nos permitam definir seu caráter transgressor.

### 3.1. GÊNERO

Nas ciências humanas e sociais, diversas formulações geram dúvidas, debates e polêmicas. Na Análise do Discurso, talvez o foco de maior discussão sejam os gêneros. Não nos propomos, obviamente, a um esgotamento da questão. Autores de renome e com muito mais subsídios já se propuseram a tal tarefa sem que houvesse consenso. Ademais, tais formulações poderiam tomar o espaço equivalente a muitas dissertações. Buscaremos nos posicionar por meio de alguns dos ditos que são considerados fundadores da temática, elaborados por Mikhail Bakhtin (2010a). A partir deles, ampliaremos a abordagem para a Análise do Discurso, a Comunicação Social e nosso *corpus*. Estabelecidos os limites que definiremos para o tratamento da questão genérica poderemos seguir para a transgressão de gênero, um dos pontos que movem esta dissertação.

Na obra *Estética da criação verbal* – publicada originalmente apenas em 1979, já quatro anos após a morte de Bakhtin – o linguista russo dedica um capítulo à discussão dos gêneros do discurso. Ao abordar o problema e sua definição, Bakhtin determina que o uso da linguagem é um elo presente em todos campos da atividade humana. O que leva o autor a estabelecer que a quase infinita variedade dessas atividades seja determinante para uma também enorme variedade do caráter e dos modos de uso da linguagem. Os enunciados, escritos ou orais, são as maneiras pelas quais se dá o emprego da língua. Eles mesmos assumem determinadas formatações quando proferidos pelos diferentes integrantes de diferentes campos. No que muito influenciou a teorização da Semiociuolinguística, Bakhtin diz que os enunciados ficam marcados pelas condições e finalidades de cada campo,

principalmente pela modulação no emprego de três elementos: conteúdo temático, estilo e construção composicional. Eles se encontram diretamente ligados no todo do enunciado e são, no caminho contrário, determinados pelas especificidades – poderíamos dizer pelo situacional – de cada área da comunicação humana. Numa definição do termo, Bakhtin (2010a, p. 262, grifo do autor) coloca que “Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, os quais denominamos *gêneros do discurso*”. E como as configurações das atividades humanas são praticamente inesgotáveis, a riqueza e diversidade dos gêneros acompanham essa pluralidade. Mesmo dentro de um determinado campo, o repertório de gêneros do discurso vai se ampliando à medida que esse campo se torna mais complexo.

Tomando a televisão brasileira em seus primórdios como exemplo, poderíamos identificar uma pequena variedade genérica – que acompanhava a ainda incipiente programação: programas de auditório, jornalismo e teledramaturgia. Hoje, além de cada um desses campos ter se desdobrado em diversos outros, inúmeros gêneros foram surgindo<sup>45</sup>: infantis, religiosos, de variedades, de auditório, jogos, séries, *talk-shows*, humorísticos, musicais etc. No próprio jornalismo é possível incluir telejornais, boletins extraordinários, programas especiais, entrevistas, debates, revistas eletrônicas, etc., cada um podendo se subdividir em diversos outros. O telejornal engloba, primordialmente, as notas, entrevistas e reportagens, estando aqui as produções com a participação de Ernesto Varela. Essa natureza heterogênea é uma característica destacada por Bakhtin como dificultadora na definição da natureza geral do enunciado e do gênero.

Buscando uma forma de se classificar as produções languageiras, Bakhtin (2010a, p. 263) propõe uma distinção entre gêneros primários, considerados mais simples, e secundários, mais complexos e elaborados. Da mesma maneira, autores como Charaudeau (2004) e Maingueneau (2004) procuraram estabelecer critérios para a classificação dos gêneros. Maingueneau os define como o conjunto de enunciados produzidos numa sociedade, sendo uma questão central para uma análise do discurso que considere as falas em relação aos lugares que as autorizam e vice-versa. Para o autor, eles são caracterizados por parâmetros como papéis dos participantes, finalidade, tipo de organização textual, podendo gerar múltiplas tipologias de definição.

---

45 Não sendo eles, evidentemente, exclusivos da televisão. Mas se desenvolveram no contexto desse dispositivo, com características próprias, diferentes de suas contrapartes não televisivas. O que nos permitiria defini-los como gêneros autônomos dentro do universo da televisão.

No artigo supracitado, Maingueneau propõe a revisão de uma outra classificação que ele mesmo elaborara, o que mostra o quanto os gêneros ainda são uma categoria aberta a formulações. De três regimes de genericidade – autorais, rotineiros e conversacionais – o teórico francês propõe o uso de dois, fundindo os autorais e os rotineiros, que se tornam os gêneros instituídos. Dentro desse grupo ficam estabelecidos quatro modos de genericidade, que variam de acordo com o grau de autoria possível. A maior ou menor liberdade do gênero é definida pela relação do que ele chama de cenas: englobante, genérica e cenografia. A primeira diz respeito ao tipo de discurso (religioso, político, publicitário etc.). A cena genérica se refere aos gêneros de discurso particulares. A cenografia – a parte que mais nos interessa – é definida como o ponto de início e aquilo que engendra o discurso. Ela é a responsável por atrair a atenção do outro, se diferenciando e se destacando dentro das cenas mais gerais (a englobante e a genérica). Maingueneau (2004, p. 49) define que “A enunciação, ao se desenvolver, esforça-se em estabelecer progressivamente seu próprio dispositivo de fala”. Nesse sentido, podemos considerar que toda a estruturação das produções de Marcelo Tas e seus parceiros é pensada de modo a se diferenciar de um modelo padrão.

Pegemos como exemplo a cobertura da votação da emenda Dante de Oliveira feita por Ernesto Varela e a realizada pela *Rede Globo*. No telejornalismo considerado tradicional (APÊNDICE I), entre as cinco reportagens analisadas, a duração dos trechos varia entre 29 seg (a mais curta) e 1 min e 30 seg (a mais longa). O segmento de Ernesto Varela (APÊNDICE E) é único, sem divisões, totalizando 13 min e 19 seg. Enquanto a *Rede Globo* investe em pequenas reportagens para atingir seu público, a produção de Marcelo Tas e seus parceiros busca essa captação não pela fragmentação, mas pela unidade coerente de uma longa reportagem. Nesse contexto, a cenografia diferenciada – apontando para uma transgressão em relação ao modelo – funcionaria como fonte de captação da atenção do público, renovando o interesse por meio de recursos não vistos em outras emissoras. Mesmo bastante diferentes, os dois modelos possuem diversos fatores de aproximação e mantêm a visada de informação como a principal, o que permite enquadrá-las no mesmo espaço genérico.

Assim como Maingueneau, Charaudeau (2004) também admite dificuldades para trabalhar o conceito, principalmente quando se busca uma classificação para os discursos. A partir da ideia de Bakhtin de que o falante precisa de referências para se inserir no mundo dos signos, ele define que é nas semelhanças, e não da diferença entre os textos, que se abre a

possibilidade de estabelecer um princípio de classificação genérica<sup>46</sup>. Esses pontos comuns poderiam ser encontrados em três níveis – nos componentes do contrato situacional, nas categorias nas restrições discursivas e nos diferentes aspectos da organização formal do texto. O que o leva a uma proposição de classificação que articula três pontos: as visadas discursivas, os modos de organização do discurso<sup>47</sup> e a recorrência de marcas textuais/formais/discursivas. Da proposta de Charaudeau, faremos uso da observação da recorrência e diferenciação das marcas entre nosso *corpus* e o que tomamos como referência, o jornalismo da *Globo*. Essa comparação nos ajudará a definir melhor como e se o que acontece nas reportagens de Ernesto Varela é de fato uma transgressão genérica ou apenas uma variante<sup>48</sup>.

Machado, A. (2009), acredita que entre as diversas definições de gêneros existentes a de Bakhtin seja a melhor para as obras de nosso tempo. Mesmo com a ressalva de que o teórico russo nunca direcionou suas observações para o audiovisual contemporâneo. Para o autor, o gênero

[...] é uma força aglutinadora e estabilizadora dentro de uma determinada

---

46 Seguindo o mesmo raciocínio, mas de forma invertida, poderíamos dizer que é nas diferenças que vamos encontrar a transgressão.

47 Essa questão é definida assim por Charaudeau (2008, p. 74, grifo do autor): “Os procedimentos que consistem em utilizar determinadas categorias de língua para ordená-las em função das finalidades discursivas do ato de comunicação podem ser agrupadas em quatro *Modos de organização*: o *Enunciativo*, o *Descritivo*, o *Narrativo* e o *Argumentativo*”. Cada um possui uma finalidade argumentativa e um princípio de organização. O *Enunciativo* estaria no comando dos demais, sendo o responsável pela colocação em cena dos protagonistas da enunciação, suas identidades e relações. O *Descritivo* nomeia e qualifica os seres do mundo de modo particular. O *Narrativo* permite que se organize a sucessão das ações e dos eventos. O *Argumentativo* organiza relações de causalidade entre as ações, com o auxílio de procedimentos referentes ao encadeamento e valor dos argumentos. Sem nos aprofundarmos na questão, trabalharemos com a hipótese de que as reportagens de Ernesto Varela caracterizam-se, em maior ou menor grau, pela combinação dos quatro modos. Para Charaudeau (2008, p. 78-79), a imprensa em geral comporta todos eles. As reportagens, por exemplo, se organizam segundo o *Descritivo* e *Narrativo*. O *Argumentativo* se refere aos comentários e editoriais. O Modo *Enunciativo* se encontra relacionado a um apagamento ou intervenção do jornalista. Como Varela interfere abertamente nas reportagens, acreditamos que os quatro modos podem ser percebidos. Por outro lado, no jornalismo tradicional, procura-se construir as reportagens com a ausência do *Modo Argumentativo* (ou pelo menos ele não é assumido abertamente), em busca de uma pretensa objetividade. Os fatos são expostos ao telespectador da forma que se acredita ser a mais isenta possível, para que ele chegue às suas próprias conclusões. Nesse caso, a subjetividade do sujeito é deixada de lado e é considerada a possibilidade de uma transparência do processo jornalístico, que aconteceria sem influência dos sujeitos nele envolvidos, como já tratamos nos capítulos anteriores.

48 A variante não deve ser confundida com a transgressão. “O que caracteriza a variante de um gênero é que ela respeita o essencial das características do gênero, propondo uma outra característica recorrente que acaba não por modificar, mas, por especificar um desses aspectos” (CHARAUDEAU, 2004, p. 35). No contexto tratado por ele, a variante não interfere nos dados situacionais de base do contrato, mas especifica alguns desses componentes. No caso de Varela, haveria uma transgressão e não uma simples variante, tendo em vista que o contrato de comunicação assume novas configurações, conforme mostramos na seção 1.5. Neste capítulo, procuraremos comprovar essa suposição.

linguagem, um certo modo de organizar idéias, meios e recursos expressivos, suficientemente estratificado numa cultura, de modo a garantir a comunicabilidade dos produtos e a continuidade dessa forma junto às comunidades futuras. Num certo sentido, é o que orienta todo o uso da linguagem no âmbito de um determinado meio, pois é nele que se manifestam as tendências expressivas mais estáveis e mais organizadas da evolução de um meio, acumuladas ao longo de várias gerações de enunciadores. Mas não se deve extrair daí a conclusão de que o gênero é necessariamente conservador. Por estarem inseridas na dinâmica de uma cultura, as tendências que preferencialmente se manifestam num gênero não se conservam *ad infinitum*, mas estão em contínua transformação no mesmo instante em que buscam garantir uma certa estabilização (MACHADO, A., 2009, p. 69).

Ao mesmo tempo em que é o mesmo, ele evolui, acompanhando constantemente as transformações sociais. Uma nova produção pode se inserir num velho gênero e até mesmo ser a precursora de algo novo, de um desdobramento ou evolução do original. O que pode acontecer quando há, por exemplo, uma transgressão dentro do padrão de um dado gênero.

Em nosso percurso, acreditamos não ser essencial determinar uma classificação genérica para as reportagens de Ernesto Varela. Procuramos, nos capítulos anteriores, estabelecer características do telejornalismo em geral, das reportagens de Varela e do que consideramos o modelo no período de criação de nosso *corpus*. O importante seria depreender a noção mais geral de estabilidade que o conceito transmite. Interessa-nos determinar possibilidades de aproximação entre as produções de Marcelo Tas e seus parceiros e o telejornalismo tradicional. Estabelecido esse ponto de base, colocando tanto Varela quanto o tradicional dentro de uma mesma genericidade – as reportagens televisivas –, poderemos tentar enquadrar de que forma a transgressão se deu.

### 3.1.1. TRANSGRESSÃO DE GÊNERO

Tendo estabelecido alguns dos parâmetros da questão genérica, ainda nos fiaremos numa definição de Bakhtin para iniciarmos a efetiva análise de nosso *corpus*, procurando definir como a transgressão pode ter ocorrido. A partir da concepção de gênero discutida na seção anterior, elegemos três referenciais teóricos bastante trabalhados na Análise do Discurso que nos ajudarão nesse caminho: humor, paródia e ironia.

Porém, antes de continuarmos com o desenvolvimento de cada um desses pontos em associação com nosso *corpus*, buscaremos na definição de estilo proposta por Bakhtin (2010a, p. 265) um ponto que pode tornar mais clara a concepção de transgressão de gênero que iremos seguir. Para o teórico russo, o estilo está ligado a uma noção de que todo

enunciado, mesmo com suas restrições e inter-relações com outros ditos, é individual em última instância. Ele é de responsabilidade de um sujeito e, por isso, pode ter um estilo individual.

Mas alguns gêneros favorecem mais do que outros o aparecimento da individualidade. Aqueles que requerem uma padronização estão menos propícios ao afloramento de algum estilo<sup>49</sup>. A articulação entre estilo e gênero é assim colocada:

Em cada campo existem e são empregados gêneros que correspondem às condições específicas de dado campo; é a esses gêneros que correspondem determinados estilos. Uma determinada função (científica, técnica, publicista, oficial, cotidiana) e determinadas condições de comunicação discursiva, específicas de cada campo, geram determinados gêneros, isto é, determinados tipos de enunciados estilísticos, temáticos e composicionais relativamente estáveis (BAKHTIN, 2010a, p. 266).

Para Bakhtin, onde há estilo há gênero. O seu aparecimento leva a uma renovação ou destruição do gênero. Em conformidade com o que expõe Charaudeau (2004), a transgressão se encaixaria nessa renovação. Ela pode extrapolar, subverter algumas das restrições de dado gênero, mas não pode mudar tanto a ponto de se criar algo novo. Nesse caso, haveria um rompimento. Da mesma forma, se as mudanças são sutis, sem afetar a própria estrutura discursiva do texto, temos uma variação e não uma transgressão.

Fazendo uso de um estilo próprio, que une jornalismo, humor, paródia e ironia, Marcelo Tas ainda tem que ser reconhecido como um jornalista, mesmo se apresentando como o sujeito-locutor Ernesto Varela. E é o que ele busca o tempo todo, se identificando como um repórter. Em apenas um dos segmentos (APÊNDICE D – Almoço com Maluf) Varela não começa a reportagem com a apresentação “[...] com vocês, o seu repórter Ernesto Varela”. Quando trata do trabalho jornalístico (APÊNDICE B – Varela no Comício das Diretas), entrevistando principalmente repórteres de diversas emissoras, as falas são construídas no sentido de aproximação desse segmento. Enunciados como “Jornalistas, repórteres, iluminadores, câmeras, pessoas que fazem, **assim como eu**, a sua vida uma entrega à profissão de repórter” ou “Obrigado, Henfil. E bom trabalho de repórter. Agora **nós somos colegas**” (grifos nossos) tratam de colocá-lo como um profissional da imprensa.

---

49 É o caso das dissertações de mestrado. São diversas regras a serem seguidas na elaboração de tal documento. Normas escritas e bem definidas, que abrem pouco espaço para o estilo – apesar do que, como tentamos mostrar na própria execução de nosso trabalho, variações e individualizações ainda são possíveis. No caso do jornalismo televisivo, uma grande variedade de cenografias é permitida desde que sejam mantidos os princípios básicos do contrato, dentro das visadas de informação e captação. Por ser um gênero aberto a elementos de individualização, o jornalismo está mais sujeito a possíveis transgressões.

Nesse jogo de individualização e afastamento do padrão, Tas também procura se distanciar desse universo profissional, quando lhe é conveniente. Ao entrevistar o deputado federal Nabi Abi Chedid (APÊNDICE G – Entrevista com Nabi) ele fala: “Têm alguns jornalistas que dizem, dizem os jornalistas que... o... alguns dirigentes da seleção estariam tentando se projetar politicamente sendo dirigentes da seleção”. Ou quando interpela o deputado federal Nelson Marchezan (APÊNDICE E – Varela no Congresso) – um conhecido político populista que era contra as eleições diretas: “Deputado, segundo diz a imprensa, os políticos estão perdendo a credibilidade. O que o senhor acha dessa afirmação?”.

Na conversa com o governador Franco Montoro (APÊNDICE F – Bandeira no Palácio), a abordagem ao político é feita de modo tradicional, para que haja um reconhecimento por parte do interlocutor e a tentativa de se evitar uma rejeição. A primeira pergunta é bastante corriqueira: “Afim, o que existe de novo na Nova República?”. Após a primeira resposta, já contando com certa simpatia do interlocutor, ele parte para sua individualização, afastando-se do jornalismo convencional: “Governador, qual foi a última vez que o senhor foi ao cinema?”. Desconcertado, Franco Montoro vacila, é reticente e expõe insegurança. Em alguns segundos, diz que se esqueceu do nome do filme para logo ser questionado: “Governador, muitas pessoas dizem que o senhor é velho. É verdade que o senhor é velho?”. A conversa segue de forma pouco usual, mostrando que Varela não se trata de um profissional da mídia comum.

Quando colocamos os trechos citados anteriormente em comparação com qualquer entrevista da *Rede Globo* (APÊNDICES H e I), envolvendo políticos ou não, percebemos como eles são diferentes, apesar de manterem a mesma visada principal, a informação. Na *Globo*, há um alto grau de formalidade, as perguntas são concisas, diretas, dentro do que é esperado socialmente no contexto mais sóbrio da política. Não há surpresa e as respostas podem inclusive ser antecipadas pelo público, dado o grau de previsibilidade dos procedimentos e rituais de ambos os lados.

O processo utilizado por Marcelo Tas e seus parceiros destaca um fator de polêmica presente na construção transgressiva, colaborando para colocar o material transgressor num patamar diferente em relação ao modelo. Isso exige dos envolvidos nas reportagens um profundo conhecimento do jornalismo, já que “[...] é preciso dominar bem os gêneros para empregá-los livremente” (BAKHTIN, 2010a, 284). Bakhtin diz que há na sociedade modelos, padrões, grandes referências, tomados como enunciados investidos de

autoridade. São eles que dão o tom e é a partir deles que são feitas as inovações. Citamos como exemplo o material produzido pela *Rede Globo*. Afinal, segundo Machado, I (2008b, p. 262). “[...] para que haja transgressão, é preciso que haja uma ordem a transgredir.” O domínio desse padrão permite um emprego mais seguro e livre dos elementos do gênero reportagem televisiva. Se Varela dá amplo destaque à voz do povo é porque sabe que esse tipo de espaço não existe nas redes tradicionais. Se emprega o humor, inferimos que o faça porque constata que o modelo tradicional prima por uma rigidez de linguagem e padrões, mesmo havendo margem para manobras. Ele precisa fazer sua individualidade aflorar naquilo que sabe que não é explorado, realizando o que Bakhtin (2010a, p. 285) chama de um livre projeto de discurso. Uma reacentuação irônico-paródica está entre os procedimentos que o autor russo coloca como possíveis de criar uma mistura de gêneros de diferentes esferas, o que pode levar ao surgimento de um estilo próprio. Numa tensão entre aproximação e distanciamento, reconhecimento e diferenciação, criando e destacando polêmicas, Marcelo Tas constrói seu estilo transgressor.

### 3.2. BAKHTIN, ANÁLISE DO DISCURSO E O RISO

Os escritos primordiais de Bakhtin também nos servirão de referência para adentrarmos a questão do humor e sua inter-relação com a Análise do Discurso e o jornalismo, sempre procurando possíveis interseções com nosso *corpus*. Ao se propor a fazer um estudo do riso na obra do escritor François Rabelais, estabelecendo uma relação com a sociedade na Idade Média e no Renascimento, o linguista russo (BAKHTIN, 2010b) parte em busca de uma teorização do riso<sup>50</sup> popular e suas formas. Conclui, de início, que eles constituem o campo menos estudado da criação popular, à sua época. Mas, paradoxalmente, possuíam muito destaque nos períodos históricos citados.

Para o autor, o riso era marginal. Ritos e espetáculos organizados à maneira cômica apresentavam grande diferença em relação às cerimônias oficiais. “Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não oficial, exterior à Igreja e ao Estado” (2010b, p. 4-5). Bakhtin chama atenção para um segundo mundo, uma segunda vida propiciada pelo humor em determinadas situações. Momentos de libertação, que se davam principalmente durante as festas, no carnaval, que se

---

50 Bakhtin trata riso, comicidade e humor como termos iguais. Já Charaudeau (2006) distingue o riso do humor, como veremos mais adiante.

constituía como “[...] a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso. É a sua vida *festiva*” (2010b, p. 7). Essa festa se apropriava, principalmente, de elementos de instâncias dominantes na sociedade – Igreja e Estado – para criar paródias dos ritos e normas oficiais. O riso aparece como fator de ruptura, já que as festividades sérias, com viés oficial e sem a presença do riso, tendiam à estabilidade, contribuindo para perpetuar a situação geral.

Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações. Opunha-se a toda perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontava para um futuro ainda incompleto (BAKHTIN, 2010b, p. 8-9).

Acreditamos ser possível traçar um paralelo entre a afirmação do autor e o panorama histórico relatado no Capítulo 1. Os anos finais da ditadura, sob o comando do presidente João Batista Figueiredo, conhecidos também como período da abertura, apontavam para um inevitável fim do regime militar. As movimentações populares tornavam-se cada vez mais comuns e amplas, ao mesmo tempo em que eram, paulatinamente, aceitas pelo governo (SILVA, 2003). Os grandes comícios e eventos a favor da emenda das *Diretas Já*, em nossa concepção, podem ser associadas aos períodos festivos, ao carnaval do qual Bakhtin trata. Era um tempo de esperança na mudança de regime, de maior liberdade, de desenvolvimento social e econômico. O futuro estava sendo construído naquele momento de grande importância histórica. Aos olhos de quem lutava contra a ditadura, as possibilidades de uma vida melhor e de uma sociedade democrática estavam abertas.

Seguindo nessa tentativa de relacionar duas situações tão afastadas pelo espaço e pelo tempo, mas com características aparentemente comuns, recorreremos a uma citação de Bakhtin, ao comentar sobre as paródias caricatas das festividades católicas de fim de ano. Ele diz que “O tema do *nascimento*, do *novo*, da *renovação* associava-se organicamente ao da morte do antigo, tratado num plano degradante e alegre, às imagens do destronamento bufo e carnavalesco” (BAKHTIN, 2010b, p. 68). No contexto de nossa pesquisa, poderíamos colocar essa afirmação tanto em relação ao regime militar quanto para com o jornalismo tradicional, muitas vezes submetido ao poder militar<sup>51</sup>.

---

51 No caso, pensamos na relação estreita entre a *Rede Globo* e o governo ditatorial. Sobre isso, Bucci (2009) trata mais detalhadamente, inclusive se aprofundando do período das *Diretas* e mostrando que a *Rede Globo* ignorou o movimento democrático por muito tempo. Isso durou até o ponto em que as manifestações atingiram uma proporção tão grande que não puderam mais ser ignoradas pelos noticiários da emissora. Ressalta-se aqui a importância do caráter histórico de nosso *corpus*. Ao entrevistar o repórter Tônico Ferreira,

Segundo a concepção de Bakhtin, aplicada não só ao momento histórico como ao telejornalismo de maneira geral, houve uma oportunidade oferecida pelas condições psicossociohistóricas para que o riso se infiltrasse nesse gênero. Sua função revitalizadora fez emergir um novo tipo de telejornalismo, mais atuante e crítico, condizente com a situação do período. Para o teórico russo (BAKHTIN, 2010b, p. 70), a festa garantia uma ênfase positiva sobre a possibilidade de algo novo. Era nela que a esperança popular de um futuro melhor, de mais justiça social e econômica, de uma nova verdade vinha à tona. Nas festas, o lado cômico seguia nesse sentido, representando abundância, liberdade, igualdade. Encarnava os ideais do povo, os imaginários de uma vida melhor. Além de dar ênfase às questões da alternância e da renovação, inclusive nos planos social e histórico. Parece-nos ser bem clara a possibilidade de aproximação entre o período tratado por Bakhtin e o Brasil da abertura democrática, na primeira metade dos anos 1980. De acordo com o que diz o pesquisador, o humor estaria suscetível a emergir em diversos níveis do plano social. E isso pode ter acontecido. Mas nos concentraremos aqui apenas no que se refere ao jornalismo, um dos nossos focos de estudo.

Aproveitando-se desse momento favorável, em que as amarras do regime ditatorial eram mais frouxas, Marcelo Tas e seus parceiros se apropriaram de elementos de um discurso tradicional e sério para, por meio da paródia, subvertê-lo e usá-lo como elemento de captação em suas produções. Bakhtin (2010b) evidencia em sua obra que a paródia deve ser feita em relação às grandes instituições – da mesma forma que ele se refere ao gênero. Deve-se parodiar algo de destaque e alcance social. O objetivo seria aumentar a possibilidade de reconhecimento por parte dos interlocutores – já acostumados com determinados elementos dessas instâncias – e também para efetuar uma crítica em relação a algo relevante, tendo em vista que o elemento parodiado não deixa de ser alvo de ataque.

Ao mesmo tempo em que chamava atenção pela diferenciação em relação ao discurso padrão (o “sério”, sem a presença do humor) esse riso no telejornalismo direcionava seu olhar crítico para a sociedade e para o próprio jornalismo. Bakhtin (2010b) destaca uma série de dúpliques paródicas de elementos do culto e dogma religiosos na Idade Média. Eles eram usados nas festas porque poderiam ser facilmente remetidos aos imaginários da

---

da *Globo*, Varela o questiona sobre a cobertura das manifestações (APÊNDICE B – Varela no Comício das Diretas). O repórter assume que havia uma norma da empresa para que as manifestações só recebessem espaço nas coberturas locais (retomaremos este exemplo na seção 3.4.1). Tal testemunho, de um profissional que ainda hoje trabalha na *Globo*, coloca em xeque a própria argumentação de jornalistas da emissora, que alegam não haver acontecido tal escamoteamento. Bucci (2009, p. 191) chega a citar um artigo do então diretor executivo do jornalismo da *Globo*, Ali Kamel, que refuta a conduta pró regime na época das *Diretas*. As argumentações tanto de Bucci quanto de Kamel se baseiam na reportagem que consta como apêndice (APÊNDICE H – Reportagem do Jornal Nacional sobre comício na Praça da Sé) de nossa dissertação.

população, acostumada a vê-los nas cerimônias tradicionais, num contexto em que possuíam um sentido já sedimentado e bem difundido. Assim, a crítica a eles teria maior possibilidade de ser percebida. É importante deixar claro que tratamos do que Charaudeau (2009a) define como “efeitos visados”, buscando vislumbrar as possibilidades intencionais da instância produtora e o que ela realiza na busca por aumentar esse reconhecimento, independentemente da percepção efetiva pelos sujeitos interpretantes (TU<sub>i</sub>).

Para Bakhtin (2010b, p. 57), o riso apresenta um profundo valor de concepção do mundo. O que acentuaria a contundência das críticas quando ele é usado:

[...] é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade [...] é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o sério [...] somente o riso, com efeito, pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo.

Impossibilitada de criticar diretamente o governo, a produção de Marcelo Tas e seus parceiros recorre ao humor. Ao mesmo tempo em que escaparia do controle infligido à mídia, ele usaria o riso para amplificar o poder dessa crítica, tendo acesso a aspectos do mundo que de outra maneira (“séria”) não poderiam ser tratados. E ainda faz com que a mídia tradicional seja questionada. Afinal, por que o jornalismo considerado de referência não estava tratando de assuntos de destaque na sociedade de forma tão contundente quanto Varela? Talvez porque fosse preciso um afastamento da esfera oficial. Estando livre das regras das grandes emissoras – e da censura praticada mais diretamente sobre elas – Varela tenha tido espaço para desenvolver seu estilo, como, acreditamos, Bakhtin poderia pensar. Para o autor, era “[...] graças a essa existência extra-oficial que a cultura do riso se distinguiu por seu radicalismo e sua liberdade excepcionais, por sua implacável lucidez” (BAKHTIN, 2010b, p. 62). Nesse sentido, Varela pode ter sido, em muitas ocasiões, mais efetivo do que seus colegas, tendo o riso como elemento de transgressão e lucidez ao mesmo tempo.

Junto com o universalismo, outro traço característico da linguagem do riso na Idade Média era uma forte ligação com a liberdade (BAKHTIN, 2010b, p. 77). Ela não poderia ser usada pelo poder, pelas autoridades. Jamais seria empregada como um modo de violência, de dominação. Ao riso não caberia uma função de embrutecer e oprimir o povo. “Ninguém jamais conseguiu torná-lo inteiramente oficial. Ele permaneceu sempre uma arma de liberação nas mãos do povo” (BAKHTIN, 2010b, p. 81). Nessa concepção, seria impossível que o humor estivesse associado ao telejornalismo de uma emissora tida como

“séria”, oficial, padrão. Ele teria que se desenvolver num espaço de liberdade, que se opusesse aos aspectos da ditadura militar. Conscientemente, ou não, o humor nos parece ter se encaixado perfeitamente na proposta de Marcelo Tas e seus parceiros de crítica ao regime, em especial, aos políticos.

Antes de encerrarmos as colocações sobre riso na perspectiva de Bakhtin, gostaríamos de relacionar uma figura citada no estudo bakhtiniano, o bufão, a Ernesto Varela:

Toda verdade universal que não coincidia com algum estado ou profissão determinado, etc., com um certo direito, era eliminada, desconsiderada, menosprezada e levada à fogueira à menor suspeita; só era admitida quando se apresentava sob uma forma anódina, quando fazia rir e não pretendia desempenhar nenhum papel no plano sério da vida. Foi assim que se definiu a importância social do bufão (BAKHTIN, 2010b, p. 80).

O bufão era a figura responsável por dizer as verdades ocultas, que ninguém mais teria coragem. Para isso, recorria ao humor. Não sendo levado a sério, tinha liberdade para se exprimir e dizer o que os outros não podiam. Ele seria uma outra face da realidade, chamando a atenção para determinados aspectos que o discurso “sério” não queria ou não podia tratar. Nos parece, de fato, que o bufão era dono de um pensamento realmente consciente, recorrendo ao tom de brincadeira para tratar de temas graves. Tal como Varela fazia, apoiado na união do humor com o jornalismo, tornando mais aceitáveis as discussões sobre temas tabus como política, corrupção, desigualdade social e o próprio questionamento da mídia. Havia uma forte seriedade que se encontrava envolvida por um verniz humorístico, o que não lhe diminuía a importância e contundência.

O *Dicionário de símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2009), trata a própria figura do bufão como uma paródia do mito irlandês do druida, relacionado com ideais de sabedoria e força.

Ele é a outra face da realidade, aquela que *a situação adquirida* faz esquecer, e para qual se chama a atenção. Uma das características do bufão é a de exprimir em tom grave coisas anódinas e, em tom de brincadeira, as coisas mais graves. Encarna a **consciência irônica** (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 147, grifos do autor).

Esse jogo entre “sério” e “não-sério” – o trânsito por temas considerados relevantes tratados diferenciadamente por meio do humor – faz a aproximação entre o bufão e Ernesto Varela. O humor, a paródia, a ironia, não lhe tiravam a força. São instrumentos que permitiam a Varela, assim como ao bufão, dizer o que de outra forma seria muito mais difícil ou até impossível.

Mesmo com a liberdade advinda do momento de transição e do uso libertador do riso, Varela ainda respeitava determinados limites. Um assunto tabu, à época, era a crítica direta ao regime. A instituição ou nomes de militares jamais eram citados como alvo de qualquer reprovação (FIGUEIREDO, 2005, p. 378)<sup>52</sup>.

Na reportagem sobre o comício realizado ainda em 1983 na praça Charles Miller (APÊNDICE A – O Prazer da Política), logo no início, após se apresentar, Varela começa a descer uma escadaria ao som da música *Eu te amo meu Brasil*. Composta pela dupla *Dom e Ravel* em 1969, e gravada pelo grupo *Os Incríveis* (2004), a canção foi amplamente usada como propaganda pelo regime militar, graças a seu tom ufanista. Diz uma parte da letra:

Eu te amo, meu Brasil, eu te amo/ Meu coração é verde, amarelo, branco, azul anil/  
Eu te amo, meu Brasil, eu te amo/ Ninguém segura a juventude do Brasil/ As tardes  
do Brasil são mais douradas/ Mulatas brotam cheias de calor/ A mão de Deus  
abençoou/ Eu vou ficar aqui porque existe amor.

O sentido original da música é subvertido justamente por ela ser inserida numa reportagem em que se pretendia mostrar uma manifestação contra a ditadura – num recurso altamente irônico, como veremos à frente. De enaltecadora de um Brasil grande, o país do futuro, com sua juventude e belezas naturais (visão dos militares nos anos 1960 e 1970), ela passa a ser indicadora de um anacronismo, já que o milagre econômico não havia se concretizado nos anos 1980 e o regime estava sendo contestado. Esse jogo de se dizer o contrário do que se quer fazer entender é característico da ironia, um dos recursos presentes na paródia e no humor, como veremos mais adiante. Tal recurso é amplamente empregado por Marcelo Tas e seus parceiros e as músicas, em especial, ofereciam uma grande possibilidade de se trabalhar esse caráter irônico. Por isso destacamos a presença de trilhas sonoras – com canções mais conhecidas ou não, algumas apenas instrumentais – em todas as reportagens de Ernesto Varela. Elas ofereciam uma maneira segura e rápida de se recorrer a determinados imaginários e podiam acrescentar diversas camadas de significados (geralmente irônicos) ao que era dito.

### 3.3. HUMOR, ANÁLISE DO DISCURSO E JORNALISMO

Nesta seção, vamos recorrer à profícua união que Charaudeau (2006) promove

---

52 Apenas em 1º de julho de 1985, já com o governo civil de José Sarney no poder, foi registrado abertamente o tratamento de um militar de forma cômica-crítica no período pós 1964. Tal fato ocorreu no programa *Viva o Gordo*, de Jô Soares, na *Rede Globo* (FIGUEIREDO, 2005, p. 378). O que não quer dizer que essa crítica estivesse ausente. Mas para que ela fosse feita era necessário recorrer a subterfúgios que mascarassem o dito.

entre a Análise do Discurso e o humor. A partir do artigo *Des catégories pour l'humor?* tentaremos ampliar certas questões relativas a esse campo para o jornalismo e, conseqüentemente, para nosso *corpus*. Anteriormente, nas seções 1.1 e 1.1.1, falamos da dificuldade em se encontrar uma interseção efetiva entre o jornalismo e o humor no Brasil. Por sua característica derrisória, o humor é visto como parcial ou tendencioso quando associado à imprensa. Atentaria contra a pretensa busca por objetividade. Na verdade, preferimos nos fiar pelo caráter revelador promovido por seu uso, conforme Bakhtin (2010b). Nesse sentido, Charaudeau (2006) apenas sugere um leve cruzamento entre os dois campos, que em seu artigo fica restrito à análise de charges e caricaturas. Mas, como defendemos nesta dissertação, a união jornalismo/humor não só é possível como pode ser extremamente proveitosa para a mídia.

O jornalismo televisivo, por ser uma prática sedimentada em nossa sociedade, tende a ser facilmente reconhecido. Sua finalidade mais aceita socialmente é a de fazer saber, de levar informações e fatos do mundo para o telespectador, correspondendo a uma visada de informação. O humor tem, em geral, uma função primeira de entretenimento, de diversão, atendendo a uma visada de captação (*fazer sentir*) – ao mesmo tempo em que guarda características libertadoras, transgressoras. Os dois princípios são normalmente tratados como opostos. Tomando o padrão da *Rede Globo*, não se percebe qualquer traço de humor. A junção entre esses dois polos aparentemente divergentes é o início da transgressão de gênero observada em nosso *corpus*. Mantém-se a finalidade principal do contrato de comunicação midiático. Mas a sua contradição, em vez de mascarada, é escancarada. Varela não só abre um modo de fazer do telejornalismo ao público, ele assume uma interferência aberta com as situações que retrata e deixa o humor permear livremente suas reportagens, usando-o como forma de captação do público.

Em seu percurso de análise, Charaudeau (2006) começa por ressaltar as dificuldades existentes na definição do que é o humor:

- a) diferentemente de Bakhtin, ele separa riso e humor. O riso seria disparado pelo humor<sup>53</sup>, mas o humor não gera necessariamente o riso. Além disso, o humor não é evidente, sendo fortemente influenciado pelo contexto psicossociohistórico, variando de acordo com culturas e pontos de vista;
- b) a escolha de termos que caracterizam o ato humorístico. O autor diz que uma simples

---

53 Apesar de o autor não considerar o riso nervoso, desencadeado em situações de constrangimento, por exemplo.

consulta ao dicionário mostra que são muito variados: “[...] comique, drôle, plaisant, amusant, ridicule, plaisanterie, moquerie, ironie, dérision, raillerie, grotesque, etc”<sup>54</sup> (CHARAUDEAU, 2006, p. 20). As expressões muitas vezes coincidem ou se contradizem;

- c) a terceira dificuldade está relacionada com categorias retóricas. Principalmente no caso da ironia, objeto de uma categorização a partir de uma definição mínima que propõe Aristóteles, descrita como uma antífrase – o que consiste em dizer o contrário do que se pensa. Ironia e troça (*raillerie*) são colocadas como equivalentes por diversos teóricos e ele propõe uma distinção entre as duas noções.

Como a tradição esclarece pouco, Charaudeau (2006) opta por empregar o termo “humor” para designar uma noção genérica que pode ser objeto de diversas categorizações. No artigo, a opção é seguir alguns parâmetros da Análise do Discurso, considerando todo fato humorístico como um ato de discurso inscrito numa situação de comunicação, mas que não constitui a totalidade dela. Para o estudioso, o humor é acima de tudo uma maneira de se dizer em diversas situações. É uma estratégia, que busca transformar o interlocutor em um cúmplice. O que acreditamos funcionar como forma de captação. Ele ainda destaca que o ato humorístico não se reduz apenas a um jogo de palavras. Para analisá-lo, é preciso descrever a situação de enunciação na qual ele aparece, sua temática, os processos linguageiros que ele põe em ação e os efeitos suscetíveis de produzir no auditório. Os dois primeiros pontos já foram abordados em nosso percurso até aqui. Daremos maior ênfase aos outros dois tópicos, buscando relacioná-los a elementos de nosso *corpus*.

### 3.3.1. SITUAÇÃO DE ENUNCIÇÃO

A situação de enunciação humorística é considerada triádica por Charaudeau (2006, p. 22), com a colocação em cena de três protagonistas<sup>55</sup>: um locutor, um destinatário e um alvo. O locutor é o enunciador mesmo do ato humorístico dentro de uma situação de comunicação. No caso, Marcelo Tas, acionando o repórter/personagem Ernesto Varela, já anteriormente definido como um sujeito-locutor (dentro de nossa proposta de adaptação do

---

54 Tradução nossa: “[...] cômico, gozado, graça, diversão, ridículo, gracejo, chacota, ironia, derrisão, troça, grotesco, etc”.

55 Apesar de o termo “protagonista” nos remeter ao circuito interno do quadro comunicacional, ao espaço do dizer, aqui Charaudeau coloca o locutor e o receptor como sujeitos empíricos, situados no circuito externo, no âmbito do fazer.

quadro comunicacional, na seção 1.5). As definições são coincidentes e não excludentes, já que Charaudeau (2006, p. 23) explica que o locutor põe em cena um personagem que se transforma num locutor-enunciador da história contada.

É sobre essa figura (ainda chamada por Charaudeau de enunciador-personagem) que recai o *trait* humorístico e é por meio de sua identidade que se resolve o problema da legitimidade do uso do humor. Ele deve ter os meios de justificar sua enunciação humorística a fim de ser bem entendido. Para tanto, são levadas em conta a natureza de seu interlocutor, a relação instaurada entre eles, a circunstância em que se encontram e a identidade mesma do locutor.

Ao se apresentar como um jornalista, Varela abre espaço para a interlocução. Afinal, há todo um reconhecimento na sociedade dessa classe profissional. Os jornalistas são vistos, em geral, como personalidades autorizadas a perguntar, a questionar, a transitar pelos acontecimentos. Têm uma legitimidade instituída socialmente. Mas ao colocar o humor no jogo, há a chance de perda da adesão do destinatário, que pode não reconhecer a validade dessa união. Ele coloca em risco sua credibilidade, que é construída socialmente (CHARAUDEAU, 2009b). Se aparecesse vestido como um palhaço, certamente as chances de sucesso de suas reportagens seriam reduzidas. Logo, ele deve ser sutil, recorrendo a um humor mais fino. Assume uma postura de ingênuo, de tolo, que ajuda a “baixar a guarda” do interlocutor. Muitas vezes, a graça nem é percebida na situação face a face. É voltada para a instância de recepção, que possui uma série de outros recursos – como a música, os gestos, as interferências nas imagens – para agregar sentidos ao que está sendo dito e realizar a composição, ao menos parcial, do ato humorístico pretendido.

O destinatário pode assumir tanto o lugar de cúmplice quanto de vítima da encenação humorística. Como cúmplice, “[...] il est appelé à partager la vision décalée du monde que propose l’énonciateur, ainsi que le jugement que celui-ci porte sur la cible. Il est comme un témoin de l’acte humoristique, un destinataire-témoin [...]”<sup>56</sup> (CHARAUDEAU, 2006, p. 23). Como vítima, ele pode ser tanto o destinatário quanto o alvo, um destinatário-alvo. Quando Varela entrevista o cartunista Henfil (APÊNDICE B – Varela no comício das Diretas) ou o jornalista Tarso de Castro (APÊNDICE E – Varela no Congresso), ambos são chamados a serem cúmplices. No primeiro caso, o jornalismo em geral é o alvo. No segundo

---

56 Tradução nossa: “[...] ele é chamado a partilhar a visão distanciada do mundo que propõe o enunciador, assim como o julgamento que ele carrega sobre o alvo. Ele é como uma testemunha para o ato humorístico, um destinatário-testemunha [...]”.

exemplo, a instância política como um todo é colocada nessa posição. Já quando entrevista o governador Franco Montoro (APÊNDICE F – Bandeira no Palácio), exposto a situações de ridículo, o interlocutor assume a função de destinatário-alvo.

O alvo é aquele sobre o qual recai o ato humorístico ou a propósito do qual ele se exerce. Pode ser uma pessoa ou um grupo. Essa instância é totalmente intercambiável e assume diferentes posições dentro de um mesmo ato de fala. Por isso, ele não é incluído no quadro comunicacional proposto por Charaudeau.

[...] cela peut aussi être une idée, opinion ou croyance, dont on montre les contradictions, voire le non-sens. C'est par l'intermédiaire de la cible que l'acte humoristique met en cause des visions normées du monde en procédant à des dédoublements, des disjonctions, des discordances, des dissociations dans l'ordre des choses"<sup>57</sup> (CHARAUDEAU, 2006, p. 24).

O alvo nos parece muito associado à função reveladora do humor, de mostrar um outro lado, como determina Bakhtin. É a partir dele, definido como um anti-modelo, aquilo que não deve ser seguido – e, logo, deve ser atacado pelo humor – que o ato humorístico se desdobra, expondo opiniões, posições do enunciador que estão em direta oposição com o que representa esse alvo. Também podemos pensar numa aproximação com a instância do “terceiro ausente”, proposta por Charaudeau para descrever o funcionamento das entrevistas, já abordada na seção 2.3.3.

No caso de Varela, de maneira mais geral, os alvos seriam o governo, os políticos, o jornalismo. Em casos mais específicos, essa instância recai sobre determinadas pessoas – Nabi Abi Chedid, Paulo Maluf, Franco Montoro etc.

### 3.3.2. TEMÁTICA

Entre os protagonistas colocados em cena pelo mecanismo do discurso humorístico circula uma visão considerada periférica (ou seja, distanciada ou deslocada) do mundo social – o que se aproxima do pensamento de Bakhtin (2010b). A temática está exatamente em constatar do que se trata essa visão: o domínio temático ou o universo de discurso sobre o qual ela está fundada. Apesar de assumir dificuldades com a questão, dada a

---

57 Tradução nossa: “[...] esta também pode ser uma idéia, opinião ou crença, nas quais mostramos as contradições, e até a falta de sentido. É por intermédio do alvo que o ato de humor envolve visões padronizadas do mundo procedendo a desdobramentos, disjunções, discordâncias, dissociações na ordem das coisas”.

diversidade de categorizações propostas por disciplinas como a antropologia, sociologia e psicologia social, Charaudeau (2006, p. 24-25) define três conjuntos de distinções simples: vida/morte, vida privada e vida pública. Segundo ele, é a partir desses grandes domínios de referência que as diferenças temáticas podem emergir.

Consideraremos nosso *corpus* a partir do domínio da vida pública. Ela abarca a vida social no que esta tem de coletivo e de exposição a todos, como são “[...] la vie politique, la vie citoyenne, les médias, la culture, la notabilité et la notoriété des personnes, etc”<sup>58</sup> (CHARAUDEAU, 2006, p. 24). Os elementos apontados pelo autor coincidem exatamente com as temáticas que temos procurado destacar nas reportagens produzidas por Marcelo Tas e seus parceiros.

### 3.3.3. PROCEDIMENTOS LINGUAGEIROS

Uma das preocupações do autor é distinguir os procedimentos linguísticos dos procedimentos discursivos. Os primeiros ressaltam um mecanismo léxico-sintático, no que concerne ao explícito dos signos, suas formas e sentidos, assim como as relações forma-sentido. Já os processos discursivos dependem da enunciação como um todo – da posição do sujeito falante e do interlocutor, do alvo visado, do contexto de emprego e do valor social do domínio temático concernente. Os procedimentos linguísticos não são eles mesmos portadores de valor humorístico, assumindo essa característica de acordo com a enunciação.

Outra preocupação se refere a uma diferenciação das categorias discursivas do humor, que resultam de um jogo com os procedimentos de enunciação, e as que vêm de um semantismo das palavras no interior do enunciado. No primeiro caso, a relação se dá entre explícito e implícito do dito, como na ironia. No segundo, há um jogo na dissociação de isotopias<sup>59</sup> de determinadas palavras. Por vezes, Varela chega a empregar os dois procedimentos simultaneamente. Ao entrevistar o deputado Nabi Abi Chedid (APÊNDICE G

---

58 Tradução nossa: “[...] a vida política, a vida cidadã, as mídias, a cultura, a notabilidade e a notoriedade das pessoas, etc”.

59 O termo é por nós entendido como uma homogeneidade de sentido dentro de um texto, em oposição à alotopia ou poli-isotopia, que se refere à heterogeneidade de sentidos, permitindo uma leitura plural dos textos. “A isotopia designa globalmente os procedimentos que concorrem para a *coerência de uma seqüência discursiva ou de uma mensagem*. Fundada na *redundância* de um mesmo traço no desenvolvimento dos enunciados, tal coerência diz respeito principalmente à organização semântica do discurso” (MAINGUENEAU, D. In: CHARAUDEAU; MAINGUENEAU. *Dicionário de Análise do Discurso*, 2008, p. 292). A definição está relacionada a possibilidades de sentido, leituras de uma frase ou texto, que podem depender da pluralidade de sentidos de uma palavra.

– Entrevista com Nabi), depois de uma longa discussão sobre falar ou não de política em um ambiente esportivo como a concentração da seleção brasileira para a Copa do Mundo de 1986, acontece o seguinte diálogo, iniciado por uma pergunta de Varela:

- *Então uma pergunta futebolística para terminar a entrevista.*

- *Ah, futebolística eu te dou, com todo o prazer.*

- *Qual é sua próxima jogada?*

- *A minha... Eu não jogo, eu trabalho. A jogada é a sua, numa mente obscura...*

Empregando um termo esportivo, “jogada”, Varela recorre ao duplo sentido da palavra, que comumente se refere também a esquemas ilícitos, a golpes. Usa a própria restrição imposta pelo interlocutor, de falar apenas sobre futebol, mas ao mesmo tempo dobra esse limite, recorrendo a outro significado de “jogada”, acionado pelo contexto que envolve um político, ao qual é associado um imaginário de corrupção e desonestidade. Por meio de raciocínio rápido e improvisado, cria o humor, que desarticula seu entrevistado, pego de surpresa pela estratégia. Nesse caso, seguindo os pensamentos de Charaudeau (2006), o deputado federal é o alvo e os destinatários são os telespectadores que assistiam à reportagem.

A partir dessas duas distinções, o autor propõe categorias para a análise do humor. A posição dele é “[...] définir des catégories qui permettent de procéder à des analyses et de juger des résultats selon un principe de cohérence”<sup>60</sup> (CHARAUDEAU, 2006, p. 27). Charaudeau ressalva que se trata de estabelecer categorias operatórias e não essencializantes. Não se deve ficar aprisionado por elas, que são por princípio redutivas. Elas permitiriam analisar cada caso. Pela combinação de categorias, a classificação de um ato de humor seria possível, assim como a indicação de suas particularidades.

### 3.3.3.1. O HUMOR PELO JOGO ENUNCIATIVO

Esta categoria está diretamente relacionada por Charaudeau com a questão da ironia<sup>61</sup>. Como trataremos mais adiante especificamente deste ponto, a abordagem aqui se dará

60 Tradução nossa: “[...] definir categorias que permitam proceder à análise e julgar resultados segundo um princípio de coerência”.

61 Machado (1998), ao fazer uma análise profunda da ironia e seus desdobramentos, evidencia a diferença dela para o humor. Este se encontra mais ligado à tolerância. Ele procura uma conciliação entre dois aspectos opostos, com a função de divertir e dissolver as angústias de uma vida em sociedade. Suas características não seriam revolucionárias, mas conformistas. Mesmo que seja sério em sua origem, ele quer fazer rir, um

apenas para contextualizar o que o teórico propõe, com a retomada da discussão à frente. Numa primeira definição, Charaudeau (2006, p. 27-28) teoriza que a ironia acontece quando é operada uma discordância entre o que pensa o sujeito falante e o que diz o sujeito enunciativo – este diz qualquer coisa contrária ao que pensa, tendo que construir um destinatário ideal que possa compreender que o que é dado a entender é o inverso do que é dito, sendo a ironia definida também como uma antífrase. Colocado nas palavras do autor, “[...] le dire (julgament positif) masque le non-dit (julgament négatif), mais en même temps se détruit dès que l'on découvre ce qui est donné à entendre [...]”<sup>62</sup> (CHARAUDEAU, 2006, p. 32). No caso de Varela, acreditamos que essa responsabilidade de desvelar o jogo irônico recaia predominantemente sobre o telespectador (o destinatário cúmplice), já que ele tem mais recursos para perceber a ironia do que o interlocutor face a face (em geral, o alvo). Há uma série de procedimentos e pistas que lhe são oferecidos nesse sentido – gestos, intervenções da instância da edição, músicas. Procurando circunscrever ainda mais o termo, Charaudeau (2006, p. 28-31) procede com distinções da ironia em relação ao sarcasmo e à autoironia.

Ainda como parte do processo de enunciação, Charaudeau (2006, p. 32) destaca a paródia. “En effet, parodier un texte c’est écrire – ou parler – comme un texte déjà existant, en changeant quelques éléments de sorte que le nouveau texte ne puisse pas être totalement confondu avec le texte de référence”<sup>63</sup>. Também adiantamos neste ponto uma primeira definição do termo, que será retomado. O teórico aproveita a aproximação da ironia e da paródia para diferenciá-las. Na ironia, o dito, um julgamento positivo, mascara o não-dito, um julgamento negativo. Ao mesmo tempo, há um processo de destruição a partir do qual descobrimos o que é dado a entender. Já na paródia existem dois textos que se alimentam reciprocamente. O original é uma referência e o texto paródico faz dele seu fundamento, mesmo quando há um componente de “brincadeira”. O que Charaudeau chama de “como se” da paródia permite a coexistência dos dois textos. O humor surge desse paralelo de um original com sua imitação reconstruída. Ao mesmo tempo, é aberta uma possibilidade de

---

riso que pode variar de acordo com as circunstâncias, mas que jamais será vingativo, não entrando em questões de ordem moral. Já a ironia tem um caráter francamente subversivo, que pode ou não levar ao riso, com níveis que vão desde um pequeno riso de reconhecimento cúmplice até um riso reparador e desdenhoso, por meio de elementos como a inversão antifrástica e o desejo de escárnio. O ponto em comum entre eles é que ambos procuram expor as falhas e defeitos do alvo. O humor, de forma mais gentil. A ironia, de uma maneira mais cáustica.

62 Tradução nossa: “[...] o dito (julgamento positivo) mascara o não-dito (julgamento negativo), mas ao mesmo tempo há uma destruição, desde que se descubra o que é dado a entender [...]”.

63 Tradução nossa: “Na verdade, parodiar um texto é escrever – ou falar – como um texto já existente, trocando-se alguns elementos de modo que o novo texto não possa ser totalmente confundido com o texto de referência”.

crítica ao texto primeiro.

### 3.3.3.2. O HUMOR PELO JOGO SEMÂNTICO

Este ponto é definido por Charaudeau (2006, p. 32) a partir do que ele coloca como três incoerências: absurda (e mesmo desvairada, louca), insólita e paradoxal. Como formas de humor geradas a partir de procedimentos linguísticos, elas se dão pelo jogo com a polissemia das palavras. Isso pode levar a dois ou mais níveis de leituras dentro da construção frástica.

Na incoerência absurda, os universos discursivos colocados em relação são completamente estranhos. Charaudeau inclusive aproxima a definição do surrealismo, com sua aparente falta de sentido. Não há julgamento de valor como na ironia ou na troça. Somos mergulhados num mundo sem ligação lógica entre os eventos, um mundo absurdo.

Nesse mesmo sentido, levando à aproximação de dois universos diferentes um do outro, procede a incoerência insólita. Mas, neste caso, tais universos não são totalmente diferentes. A narrativa ou a situação na qual são chamados a se relacionar justifica o encontro. Trata-se de um tipo de transferência de sentido. Charaudeau assume que há uma dificuldade em estabelecer uma separação em relação à “incoerência absurda”. Para ele, tal diferença residiria na existência de um elo entre os dois universos de sentido (ou isotopias) colocados, o que seria feito por inferência. Se a ligação semântica aparece facilmente – mesmo que para o autor facilmente seja um critério difícil de medir – temos a “incoerência insólita”. “Autrement dit, il y a toujours un quelque chose qui fait lien pour l’incohérence insolite: la polysémie des termes, l’accident dans un récit, un trait commun abstrait, la situation de communication, un certain niveau métadiscursif, etc.”<sup>64</sup> (CHARAUDEAU, 2006, p. 34). Deve-se poder fazer algum tipo de relação de causalidade, o que não acontece na “incoerência absurda”. Não importa se a relação causa/consequência for desproporcional.

A incoerência mais fácil de definir, nas palavras de Charaudeau, é a paradoxal. Trata-se da contradição entre duas lógicas dentro da mesma isotopia. Não uma lógica universal, mas aquela garantida pela norma social do grupo em que o humor irrompe – virada ao avesso ela se torna uma antinorma social. Mas, ao contrário dos outros dois casos,

---

64 Tradução nossa: “Dito de outro modo, há sempre alguma coisa que faz a ligação para a incoerência insólita: a polissemia dos termos, o acontecimento inesperado dentro de uma narrativa, um traço abstrato, a situação de comunicação, um certo nível metadiscursivo, etc.”.

permanecemos no mesmo universo de discurso, com a produção de uma contradição julgada inaceitável, um contrassenso, classificado como ilógico, absurdo. Como no exemplo citado por Charaudeau em seu artigo, em que um louco, ao perceber que está cercado pelos muros de um manicômio, escala um deles para ver o que acontece do outro lado. Ele então pergunta a um dos passantes se eles são muito numerosos lá dentro, criando uma dúvida sobre os conceitos de dentro e fora.

#### 3.3.4. EFEITOS

Definido todo o processo de construção e significação do discurso humorístico e destacadas as categorias operatórias propostas por Charaudeau, procederemos ao último ponto da análise do teórico, o estabelecimento dos possíveis efeitos dos atos humorísticos. Trata-se de colocar a questão numa problemática da intencionalidade, com o sujeito humorista na origem de um efeito visado – termo diretamente relacionado às visadas discursivas – e o sujeito destinatário na origem de um efeito de prazer. Como em todo ato de linguagem, não há garantia de coincidência entre intenção e efeito. Charaudeau (2006, p. 35-39) então define os efeitos em termos de conviências, ficando a terminologia relacionada ao engajamento de que o ato humorístico prescinde por parte da recepção.

A conviência lúdica é definida como “[...] un plaisir dans la gratuité, dans la fantasie [...]”<sup>65</sup>, um alegramento por ele-mesmo, com numa fusão emocional do autor e do destinatário. Tendo uma aproximação com a auto-ironia, ela não se compatibiliza com tal procedimento por estar livre de espírito crítico, sendo produzida e consumida numa gratuidade do julgamento. Charaudeau coloca que esse efeito está mais relacionado com a publicidade e também permite o humor negro, pondo em perspectiva os males do mundo. Pelos componentes fantasioso e gratuito não acreditamos que esteja presente nas reportagens de Ernesto Varela.

Ausente da conviência lúdica, a polêmica é fator primordial para a conviência crítica. Ela propõe ao destinatário a denúncia de um “falso-parecer de virtude” que esconde valores negativos, procurando fazer partilhar o ataque a uma ordem estabelecida, indo contra esses valores. Para Charaudeau, ela é encontrada abundantemente em caricaturas e interações polêmicas dos debates políticos. Nas reportagens de Varela, pensaríamos nesse efeito visado a

---

65 Tradução nossa: “[...] um prazer na gratuidade, na fantasia [...]”.

partir do sujeito comunicante (EUc), produtor das reportagens, em relação ao sujeito interpretante (Tui), telespectador, tendo como alvo elementos da sociedade da época (como o ufanismo ou o nacionalismo), além do próprio regime militar e da classe política. Esta seria a convivência mais recorrente nas reportagens, podendo ser percebida ao longo de todo o *corpus*. No Apêndice D (Almoço com Maluf), Varela pergunta ao deputado federal e candidato à presidência pela via indireta, Paulo Maluf, notório por seu populismo, envolvimento com suspeitas de corrupção e apoio à ditadura, qual filósofo ou filosofia inspira seus passos. Ao que se segue este diálogo:

- *A minha filosofia é cristã, que é a filosofia de um católico, apostólico, romano, praticante, que aprendeu desde criança o catecismo, leu a Bíblia e estudou “apologese”.*
- *Quais são as palavras do Jesus Cristo mais importantes para o senhor?*
- *Amar o próximo como a ti mesmo.*
- *O senhor acabou de falar no mundo terreno, e se diz cristão. Para onde o senhor vai depois que o senhor morrer?*
- *Eu tenho certeza que pelo o que eu trabalhei em benefício dos outros, eu tenho certeza que Deus vai me reservar o céu.*

As perguntas fogem do lugar comum da relação imprensa/político, que é estabelecida de forma engenhosa na reportagem, instantes antes da conversa com Maluf. Entrevistando o repórter Tônico Ferreira, da *Rede Globo*, sobre a rotina do trabalho, Varela indaga:

- *Tônico, quantas vezes por mês você entrevista o deputado Paulo Maluf?*
- *Atualmente, assim, tá dando umas duas vezes por semana, oito vezes por mês.*
- *É? E por que que você entrevista ele sempre assim? Ele tem sempre coisas interessantes a dizer?*
- *Nem ele tem coisas interessantes a dizer, nem eu tenho perguntas interessantes a fazer. É uma chatura.*
- *Ué, então por que que você faz isso?*
- *Porque eu ganho pra isso.*

- Ah, você ganha pra isso? E como que você inventa, então, perguntas para ocupar o tempo dos telespectadores?

- Não, mas é brincadeira, porque hoje por exemplo tinha. Um negócio da manifestação, tudo que acontece no dia.

- Só que você tem que ter o saco pra fazer a mesma pergunta cinco, seis vezes, de maneiras diferentes. Não só a pergunta é chata como ela tem que ser feita cinco vezes diferentes e de maneiras diferentes.

- E sempre a mesma?

- E sempre a mesma pergunta, até ele responder alguma coisa.

Ao destacar uma série de características que, pelo menos para uma parte do público, podem ser contrárias à imagem pública de Paulo Maluf ou da *Rede Globo*, Varela gera o humor e ataca não só o deputado e a empresa de comunicação, como também a classe política e os jornalistas em geral. O “falso-parecer de virtude” citado por Charaudeau é evidenciando nos dois trechos, gerando a possibilidade de uma convivência crítica. Tal procedimento é usado repetidas vezes por Marcelo Tas e seus parceiros, num recurso bem próprio à ironia, de tomar as palavras do próprio interlocutor para atacá-lo. É interessante notar também que na entrevista com Tônico Ferreira, Varela utiliza o microfone da *Rede Globo* (FIG 11). O que parece ser apenas uma brincadeira pode ser encarado também como um elemento que reforça ainda mais a crítica à situação.



FIGURA 11 – Entrevista com o microfone da *Globo*

Com um efeito destruidor, a convivência cínica é colocada por Charaudeau em um nível acima da crítica, porque procura fazer partilhar uma diminuição dos valores e das normas sociais consideradas positivas e universais. Por seu efeito vingativo e revanchista, deixa o humorista isolado num combate solitário. Acreditamos que Varela se apoia em imaginários de liberdade, democracia, justiça social, abundantes em seu contexto psicossociohistórico. Logo, ele não assumiria a característica de solidão, contra tudo e contra todos, essencial para esse efeito.

Tendo aproximação com os dois pontos anteriores, em especial com a convivência crítica, a de derrisão tenta desqualificar o alvo o rebaixando, com um efeito duplo: “[...] il vise a dénoncer ce qui serait une usurpation de pouvoir, et en même temps, il la révèle de l’insignifiance de cette prétendue position de pouvoir”<sup>66</sup> (CHARAUDEAU, 2006, p. 38). Há, como na convivência crítica, a desqualificação de uma pessoa ou de uma ideia. Mas não se procede com um desenvolvimento argumentativo. A derrisão desqualifica brutalmente, sem possibilidade de defesa. “En revanche, la critique suppose que l’on puisse la justifier”<sup>67</sup> (CHARAUDEAU, 2006, p. 38). Também se aproxima da convivência cínica pela forte desvalorização do alvo. Mas, como não coloca o autor na solidão de seu julgamento, é posta pelo teórico em um nível abaixo. A convivência de derrisão poder ser obtida de diferentes modos: tocando um aspecto psicológico da pessoa para tirar sua legitimidade e importância, tratando a pessoa fora de seu status de notoriedade e desvalorizando seu aspecto público. Pelo caráter de brutalidade, esse efeito não seria recorrente nas reportagens de Varela, já que ele procura valorizar a sutileza em suas considerações. Mas podemos constatá-lo quando o governador Franco Montoro é perguntando se se acha velho (APÊNDICE F – Bandeira no Palácio). Ou mais fortemente na entrevista com Nabi abi Chedid (APÊNDICE G). Logo na primeira pergunta, o deputado é questionado sobre sua nacionalidade, numa alusão à origem libanesa de sua família, como já tratamos na seção 2.3.3. Há uma tentativa de desvalorizar a legitimidade dele como político brasileiro. Parece-nos que a conversa exemplifica exatamente o que Charaudeau trata. Varela questiona Nabi seguidas vezes sobre seu papel de político e o envolvimento dele com o futebol, tentando destacar a ilegitimidade dessa posição de poder assumida à custa de influências que vão além do esporte. O entrevistado sente-se acuado pelos

---

66 Tradução nossa: “[...] visa denunciar o que seria uma usurpação de poder, e ao mesmo tempo, revela a insignificância dessa pretendida posição de poder”.

67 Tradução nossa: “Por outro lado, a crítica supõe que possamos justificá-la”.

questionamentos e pelas perguntas irônicas. O humor decorre dessa situação.

O último efeito enumerado por Charaudeau é a brincadeira (“gozação”), considerada por ele mesmo como um termo insatisfatório, já que todo ato humorístico pode ser prazeroso, brincalhão. Consiste em pontuar o que acaba de ser dito com um comentário para tirar seu caráter sério, algo como “eu estava brincando” ou “não me leve a sério, o que eu disse não importa”. Mas, ao mesmo tempo, comporta uma crítica implícita. Além disso, há um anulamento, provisório, do procedimento humorístico. Tal recurso pode ser percebido, mas de uma forma invertida, na abordagem de Varela ao deputado Paulo Maluf no dia do aniversário do político (APÊNDICE C – Aniversário do Maluf). Num primeiro momento, Varela compra um bolo e utiliza tal recurso para se aproximar de Maluf. Ele parece querer dizer que é inofensivo, que está apenas brincando, não é sério o que faz ali. Mas, ao conseguir chegar perto do deputado, faz um questionamento fustigante: “Bom, como eu vou ser sincero, eu não sou repórter político, eu estive aqui hoje em Brasília e percebi que muitas pessoas não gostam do senhor, muitas pessoas dizem que o senhor é corrupto, que o senhor é ladrão. É verdade isso, deputado?”. Maluf se vira e sai sem responder. Mas a convivência deste tipo de humor já estabeleceu os elementos para ser alcançada. Nota-se que é possível perceber outros procedimentos humorísticos que levam também ao estabelecimento das convivências crítica e de derrisão.

Como forte crítica social, amparada largamente no contexto psicossociohistórico, e em imaginários correntes na sociedade da época, acreditamos que as reportagens de Varela não apresentam as convivências lúdica e cínica. A derrisão e a “gozação” aparecem em grau secundário. O efeito mais abundante é a convivência crítica. Mas, como o próprio Charaudeau destaca, não se trata de escolher uma das categorias enumeradas e procurar encaixar os atos humorísticos nelas. Pela pluralidade de sentidos possíveis, e pelos inúmeros procedimentos linguísticos postos em ação, é mais comum uma combinação das categorias. Esperamos que os trechos de nosso *corpus* colocados para exemplificar os diversos pontos da proposição de Charaudeau tenham evidenciado essa multiplicidade de possibilidades. Ao afastar o humor de uma definição enquanto um gênero, o teórico diz que “L’acte humoristique participe des différentes stratégies discursives dont dispose un sujet parlant pour tenter, à l’intérieur d’une situation de communication particulière, de séduire l’interlocuteur ou l’auditoire en produisant des effets de connivence divers”<sup>68</sup>(CHARAUDEAU, 2006, p. 39-40). Toda a

---

68 Tradução nossa: “O ato humorístico participa de diferentes estratégias discursivas as quais dispõe um sujeito falante para tentar, no interior de uma situação comunicativa particular, seduzir o interlocutor ou o auditório

questão leva enfim à *mise en scène* de um jogo estratégico, com a finalidade de produzir um efeito de convivência entre seu autor e aquele a quem tal ato se dirige (no caso de Varela, preferencialmente, a instância receptora dos telespectadores).

Como analisa Charaudeau (2006), ironia e paródia são dois dos recursos fundamentais para a instauração do humor. São esses elementos que ajudam Marcelo Tas e seus parceiros a compor as reportagens agregando o humor ao fazer jornalístico. Procederemos então à análise desses dois pontos.

### 3.4. A PARÓDIA

A paródia nos parece uma questão relativamente pouco aplicada na AD, principalmente no Brasil, apesar dos trabalhos de Ida Lucia Machado (desde 1999) sobre o assunto – mas que se constituem uma quase exceção. A pesquisa do verbete no *Dicionário de Análise do Discurso*, de Charaudeau e Maingueneau (2008)<sup>69</sup> nos remete à “captação”, termo que pode ser empregado com duas acepções: uma da perspectiva retórica, referente à captação de um auditório, e outra em um viés interdiscursivo. No segundo caso, a captação é posta em oposição à subversão, sendo as duas estratégias de reinvestimento, referentes ao fato de que um texto ou um gênero possui um capital variável de autoridade, que se forma quando ele é inscrito na memória:

(1) A *captação* consiste em transferir para o discurso reinvestidor a autoridade relacionada ao texto ou ao gênero fonte: o pregador cristão que imita uma parábola evangélica ou o gênero da parábola, o *slogan* que imita um provérbio ou o gênero proverbial. (2) Contrariamente, na *subversão*, a imitação permite desqualificar a autoridade do texto ou do gênero fonte. Reconhecem-se aqui os fenômenos da *paródia* depreciadora (MAINGUENEAU, D. In: CHARAUDEAU; MAINGUENEAU. *Dicionário de Análise do Discurso*, 2008, p. 94).

Essa é uma questão que se relaciona com a polifonia<sup>70</sup>, já que é possível ouvir outra voz associada à do enunciador, vinda do discurso reinvestido. Mesmo no caso da subversão há um

---

produzindo os efeitos de convivência diversos”.

69 Ainda que o autor do verbete, ou seja, Maingueneau, envie o leitor ao artigo de Machado, publicado em 1999, *A paródia vista sobre a luz da análise do discurso*. Para o autor, tal artigo é de suma importância nos estudos sobre a questão.

70 “Termo emprestado da música, que alude ao fato de que os textos veiculam, na maior parte dos casos, muitos pontos de vista diferentes: o autor pode fazer falar várias vozes ao longo de seu texto” (NØLKE, H. Polifonia. In: CHARAUDEAU; MAINGUENEAU. *Dicionário de Análise do Discurso*, 2008, p. 384). Mas foi Bakhtin quem lançou tal termo, sua definição e aplicação nas primeiras décadas do século XX (BAKHTIN, 1970).

reconhecimento do valor do discurso reinvestido: se existe uma tentativa de zombaria é porque ele contém elementos positivos que serão evidenciados pela paródia, ainda que de forma “não-positiva”. Esclareceremos melhor este ponto na seção seguinte.

Buscando colocar a paródia sob a luz da Análise do Discurso, Machado, I. (1999) começa por defini-la, ressaltando o fenômeno já em sua etimologia: “para” significa ao mesmo tempo “ao lado” e “contra”; “-odia” se refere a ode, o que liga o conceito, em suas origens, à música. Efetivamente, diz Machado, a paródia se dá como uma canção secundária, para ser cantada ao lado da principal. Assim, seu processo de criação se constituiria de quatro etapas:

- a) apropriação de um discurso com uma intenção lúdica;
- b) uso de doses variadas de ironia;
- c) construção de um novo texto, no qual o texto base é objeto de um olhar crítico, situado entre dois polos, um simpático e divertido e o outro feio, grosseiro;
- d) efetuação da paródia que pode levar a um deslocamento de gênero, o que Charaudeau chama de transposição de “efeitos de gênero” (MACHADO, I., 2007, p.326).

Basicamente, para a autora, o uso da paródia decompõe ou desestrutura um discurso primeiro, dando origem a um novo discurso, construído por meio de um ato polêmico. A ironia se encontra como elemento constitutivo desse processo, como trataremos à frente.

Machado, I. (1999) ainda busca no dialogismo bakhtiniano a definição da paródia como um gênero que coloca dois discursos diferentes numa situação de diálogo, havendo sempre um *déjà-dit*, um já dito, um discurso de reconhecimento que orienta a apreensão do novo texto parodiado. Ao mesmo tempo, a autora ressalta diferentes abordagens do termo que enaltecem a presença do humor, oferecendo a abertura para componentes lúdicos e satíricos. A própria mudança na abordagem dos fatos, de sério para cômico, cria um efeito de paródia (MACHADO, I., 1999).

Em uma conferência em que questiona se a paródia seria uma estratégia de provocação, Machado, I. (2008a) também liga o termo, enquanto estilo de escrita, à ideia de destruição e reconstrução de um texto tido como “sério”. Mas esse grau de destruição pode ser modulado por quem a utiliza. Em certos casos, o texto-alvo não é completamente arrasado. Há uma escolha consciente e com fins determinados de “[...] abrir seus escritos para a intrusão lúdica de um elemento inesperado” (MACHADO, I., 2008a, p. 3). O objetivo, de acordo com a autora, é captar o auditório por meio de um discurso paródico que se manifesta num jogo de

“esconde-esconde”. “Jogo inesperado e sedutor, por vezes malicioso, que vem perturbar o registro do discurso primeiro, abrindo-o para um discurso segundo” (MACHADO, I., 2008a, p. 3). No caso, o discurso alvo de perturbação é o jornalismo televisivo, com suas reportagens, técnicas e procedimentos abalados pela infiltração do humor, que tem seu caráter libertador e anárquico ressaltado ainda mais.

Neste ponto, há também uma aproximação (proposta por Machado) com a questão da carnavalização, da qual já tratamos neste mesmo capítulo. Recorrendo ao caráter sociocultural-popular do fenômeno linguageiro, a autora explica que a paródia “[...] tem a propriedade ou o poder de fazer cair as fronteiras entre os gêneros; ela destrói, alegremente, sistemas ideológicos por demais fechados, abrindo-os à inclusão de outras vozes” (MACHADO, I., 2007, p. 324). As características já destacadas do carnaval e da festa, que colocam em oposição uma vida oficial, “séria”, com uma vida ao contrário, invertida, “não-séria”, abrem caminho para a paródia. A profanação do sagrado passa a ser permitida, por meio de procedimentos que autora define como jogos de linguagem, trocadilhos ou toques de familiaridade, comuns à paródia. Nesse sentido, podemos dizer que Varela procura deixar clara a transgressão da linguagem jornalística tomada como base. E recorre fortemente às imagens para evidenciar isso, como procuramos demonstrar rapidamente na seção 2.4 (FIG. 9).

Nas FIG. 12 e 13, podemos perceber a liberdade que o uso da imagem toma nas matérias de Ernesto Varela. Enquanto a *Rede Globo* mantém enquadramentos estáveis (FIG. 12), com pouca variação, Marcelo Tas e seus parceiros, com a liberdade aberta para o uso do humor pela paródia do discurso jornalístico, se afastam da rigidez do modelo e liberam a câmera de seu eixo vertical estático (FIG. 13). Ao mesmo tempo, abrem inúmeras possibilidades de sentido. Ressaltam que não respeitam ou seguem normas pré-definidas. Pelos exemplos mostrados (APÊNDICE E, APÊNDICE H e APÊNDICE I), busca-se evidenciar que a situação política da cidade de Brasília é instável, sujeita a modificações. Ao mesmo tempo em que amplia tal asserção para o próprio telejornalismo, sujeito a intervenções que quebrem a rigidez de formatos e regras. Por isso, o enquadramento de uma imagem da capital federal sai de sua posição tradicional e tomba para o lado. Algo inviável segundo o modelo padrão da *Globo*.



FIGURA 12 – Estabilidade formal da imagem na *Rede Globo*

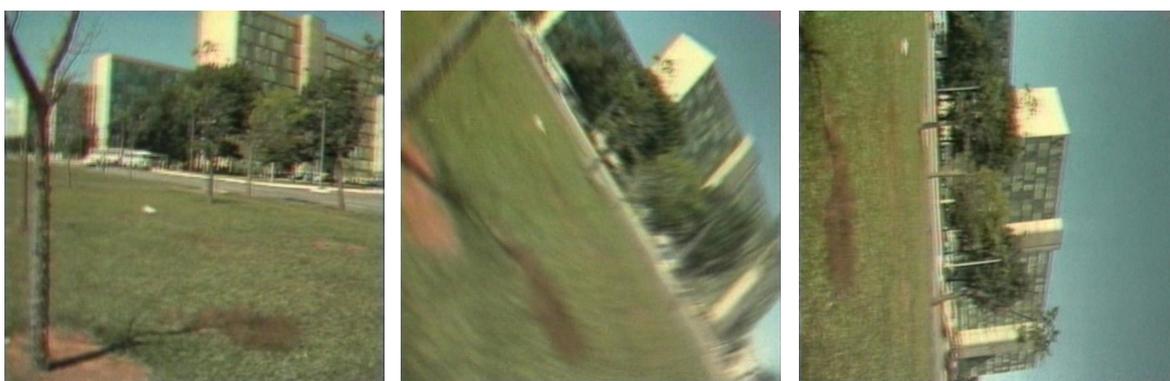


FIGURA 13 – Brasília fora do eixo

Em vista de tantas possibilidades, e também por isso mesmo, o conceito é reconhecido como de difícil apreensão, polissêmico e complexo, tendo pelo menos três utilizações – uma negativa e duas positivas: a primeira, mais popular, ligada à prática de imitação ou transformação cultural; a segunda, mais restrita, se refere a uma reapresentação polêmica de uma nova linguagem dentro de um discurso alvo; a terceira, a negativa, visaria apenas à destruição ou distorção do discurso alheio (MACHADO, I. 1999, p. 328). Acreditamos que a segunda definição é a que melhor se encaixaria na proposta de estudo aqui colocada. Há uma função renovadora no processo, que “[...] vem substituir formas 'desgastadas' ou quase esquecidas por novas formas criadas, no entanto, a partir das antigas, por mais paradoxal que tal atitude possa parecer” (MACHADO, I. 1999, p. 329). A forma

desgastada seria o telejornalismo da época de Varela. De um lado (das empresas em geral), cerceado pela ditadura, tendo pouca liberdade de ação. No outro polo (no caso da *Rede Globo*)<sup>71</sup>, aliado ao regime, servindo aos interesses dos militares até o limite da pressão popular. Mas tal gênero parece se renovar com as intervenções de Marcelo Tas e seus parceiros, abrindo novas possibilidades expressivas.

### 3.4.1. A PARÓDIA DO DISCURSO JORNALÍSTICO

Consideramos a paródia como o principal ponto de interseção da Análise do Discurso com o *corpus* da pesquisa. Machado, I. (2007, p. 318-319) a classifica como uma ousadia, que “[...] mistura discursos, estilos, autores e épocas, agride e respeita, ao seu modo, o texto original [...]”. Varela une o discurso do jornalismo televisivo tradicional, evidenciado por diversos elementos – como o microfone, a abordagem de entrevistados, pelo que Charaudeau (2009) chama de uma visada de informação –, ao humor, estando este a favor da visada de captação, do *fazer sentir*. O repórter/personagem cria um estilo próprio e diferenciado. Há uma “agressão” ao modelo jornalístico da época, que age para chamar a atenção do público e dos interlocutores. Ao mesmo tempo, se reconhece a importância desse padrão, já que “[...] o texto parodiado, ainda que seja objeto de uma crítica, constitui também um material que será re-utilizado, re-apresentado” (Machado, I., 1999, p. 330).

Em outros termos: segundo Machado, I. (1999) se o discurso fonte ou discurso objeto da paródia fosse totalmente sem valor, não seria possível subvertê-lo. No caso das produções de Marcelo Tas e seus parceiros, a valorização (ainda que pelo contrário, carregada de crítica) se promove pelo uso do jornalismo, associado normalmente no imaginário popular a noções como respeito, credibilidade, isenção, busca pela verdade. Já a subversão se daria na parodização com uso do humor, pela ironia, elementos que – pelo menos a princípio, como um entendimento geral, especialmente entre os profissionais da área – não se relacionam bem com os valores jornalísticos ditos “sérios”. Por esse motivo, haveria tão poucas tentativas de união entre os dois campos. As que acontecem podem ser desvalorizadas pela aparente

---

71 Kehl (1986) esclarece que, mesmo estando de certa forma alinhada com os militares, a *Globo* também era alvo dos censores. A cobertura da morte de Juscelino Kubitschek é citada como exemplo de grande pressão sobre a emissora (KEHL, 1986, p. 266). Dentro da própria rede também se procura mostrar as sanções sofridas por seus jornalistas na época da ditadura. No livro *Jornal Nacional: a notícia faz história* é citado que das 16 reportagens realizadas em Brasília no dia 24 de abril de 1984 (um dia antes da votação da emenda Dante de Oliveira) e enviadas aos órgãos de controle do governo, apenas cinco retornaram, quatro delas censuradas (JORNAL..., 2004, p. 162).

incompatibilidade dos conceitos ou taxadas de inovadoras, transgressivas, justamente por serem tão raras.

Simultaneamente, haveria uma crítica ao se parodiar o jornalismo televisivo. Se o repórter/personagem conseguia explorar assuntos importantes de formas diferenciadas e, muitas vezes, mais profundas do que o jornalista tradicional, é porque havia algum problema com o modelo que estava sendo praticado. Em uma das reportagens (APÊNDICE B – Varela no Comício das Diretas), Varela propõe-se a mostrar como é o trabalho da imprensa em um evento de grande porte. Entrevistando profissionais dos mais diversos veículos, procura pontuar críticas ao jornalismo tradicional. Ao mesmo tempo, por meio de seu próprio fazer, mostra como é possível ir além do padrão, usando a linguagem jornalística nesse processo.

Entrevistando outros jornalistas, uma pergunta frequente é sobre os motivos que os levaram a escolher a profissão. As respostas evidenciam as mais diferentes explicações. Mas nenhuma aponta para justificativas ideológicas, relacionadas a ideais que comumente se associam ao trabalho do jornalismo. No único caso em que isso ocorreria, o repórter Tônico Ferreira – novamente ele – conta brevemente a trajetória que o levou de pequenos jornais políticos até a *Rede Globo*:

*- Eu tô aqui com o colega repórter, o Tônico, da TV Globo. Tônico, por que que você escolheu esta profissão?*

*- Ha, ha, ha... Bom, eu escolhi há muito tempo, né? Eu escolhi em 67, né? É porque eu fazia jornaizinhos de oposição quando eu era estudante.*

*- Ah, é? E hoje você faz uma coisa um pouco diferente, né?*

*- Eu faço agora jornalão da situação.*

*- Por exemplo, por que que a TV Globo não comentou tanto as eleições diretas, desta vez?*

*- Uma decisão da direção da empresa. O presidente da empresa, de não cobrir. Até há dois dias atrás.*

*- Agora tá cobrindo hoje.*

*- Agora estamos cobrindo.*

O que Varela parece querer nos dizer é que esse esvaziamento ideológico da profissão pode estar entre os motivos de um jornalismo enfraquecido no período ditatorial. Uma solução para

isso seria assumir uma posição menos isenta, implicada nos acontecimentos, com participação nos fatos mostrados. O que ele mesmo executa, assumindo toda a subjetividade que a imprensa dita “séria” tenta colocar de lado. Ou seja, é o próprio telejornalismo, parodiado, sendo usado como veículo de crítica ao trabalho de grande parte dos profissionais.

Conforme tratamos na seção 1.1.1, a proposta da *Olhar Eletrônico* – e de outros grupos e realizadores independentes que enveredaram pelos caminhos da televisão nas décadas de 1970 e 1980 – era usar os elementos do próprio meio para a construção de uma crítica, que ganha força por estar se movimentando de dentro para fora do discurso jornalístico e televisivo. Ao mesmo tempo em que propõe alternativas aos procedimentos canônicos da mídia, instala as alternativas, mostrando que as possibilidades de diferenciação do modelo tradicional são palpáveis e efetivas. Critica-se a situação política vigente à época e o modo de trabalho dos jornalistas nessa condição.

Essa linha pode nos remeter ao que é proposto por Sant`Anna (1995, p. 31), que coloca a paródia como “[...] um processo de liberação do discurso. É uma tomada de consciência crítica”. O uso da paródia daria a Varela a liberdade para, por exemplo, questionar Paulo Maluf como nenhum outro repórter ousara. Ele tratava de temas sérios, como a política e a corrupção, de maneira engraçada e irônica, obtendo respostas diferenciadas.

Maingueneau (2002, p. 69) destaca que “[...] um jornalista assume o contrato implicado pelo gênero do discurso do qual participa”. Mas, para ir além do que era mostrado, extrapolar a cobertura tradicional, Varela brincava com a paródia, também para se libertar da estagnação e limitações impostas aos outros jornalistas pelas circunstâncias do momento. Seus interlocutores eram submetidos a perguntas inesperadas, que muitas vezes causavam constrangimento e geravam reações fora do comum. Ele criou um estilo particular, se aproveitando da margem de manobra que o gênero reportagem televisiva oferece. Seguindo a terminologia anteriormente apresentada por Bakhtin (2010b), o agir de Varela levou à emergência da criatividade e de uma construção estilística singular.

O uso, hoje em dia, de muitos dos elementos transgressores paródicos aplicados nas reportagens de Ernesto Varela nos faz concluir que houve sucesso nesse intento. Fechine (2003, p. 93) trata da herança que a experimentação entre o telejornalismo e outras linguagens gerou.

Atendendo às demandas básicas do vídeo (a crítica aos meios) e da televisão (o entretenimento), os trabalhos da *Olhar Eletrônico* propunham, antes de mais nada,

uma paródia a propostas, personagens e procedimentos da própria TV. Os mesmos ingredientes que a televisão utilizava para garantir uma audiência alienada – música pop, descontração, humor, entre outros - , o grupo usava para desmistificar seus cânones e clichês, estimulando o surgimento de um público mais crítico.

Para a autora (FECHINE, 2003, p. 104-110), há um legado conceitual do vídeo, fonte das experimentações realizadas no período histórico em que se concentra nosso *corpus*. A pesquisadora coloca entre eles:

- a) montagem expressiva – exploração de recursos técnicos-expressivos com intervenções promovidas na ilha de edição, potencializados atualmente pelos procedimentos não-lineares<sup>72</sup>. O objetivo é agregar sentidos à produção, com um enriquecimento de possibilidades;
- b) auto-referencialidade – talvez a característica mais evidente na televisão contemporânea, segundo Fachine (2003). Consiste numa estratégia de desmascaramento dos mecanismos de mediação. A metalinguagem e uma prática desconstrutivista em relação aos modelos de representação da própria TV são seus principais aspectos;
- c) processo como produto – a autora coloca esse ponto em oposição aos gêneros narrativo-representativos sustentados pela “janela” renascentista, amparados numa suposta transparência da imagem e do suporte. É como se as histórias fossem contadas por ninguém e para ninguém, sendo a tela uma janela que dá acesso a um suposto real. Para a autora, as produções audiovisuais se dividem em dois grandes modelos enunciativos – um que “mascara” e outro que “desmascara” as marcas do ato de realização<sup>73</sup>;
- d) estética da inversão – a produção de vídeo independente se predisponha a questionar modelos hegemônicos da televisão comercial. Temas marginais nas grandes redes eram os de maior interesse, assim como uma permissão de maior visibilidade da participação popular. Podemos perceber aqui uma relação com a temática do carnaval tratada por Bakhtin (2010b), no que Machado, A. (2001) chama de mundo invertido, propiciado pelo uso do humor em discursos considerados “sérios”, que têm suas normas e regras viradas ao avesso;

---

72 A edição não-linear, digital, realizada em computadores, se opõe à edição linear, analógica. Permite mais recursos de trabalho com a imagem e o som.

73 O cinema clássico é um exemplo do primeiro. O segundo caso se relaciona, mais diretamente, ao vídeo como forma de criação. Entre os dois, Fachine coloca o discurso televisivo quando se propõe a desvelar os mecanismos de mediação.

- e) articulação de elementos ficcionais e não-ficcionais – marca da produção da *Olhar Eletrônico*, do qual nosso *corpus* é o principal exemplo.

Passados quase trinta anos da produção das reportagens de Ernesto Varela aqui analisadas, os recursos empregados por Marcelo Tas e seus parceiros – não só nas reportagens do repórter/personagem, mas na produção em vídeo no período – fazem parte da construção midiática contemporânea, inclusive ganhando espaço a cada dia. Podemos inferir que houve sucesso no uso da paródia do discurso jornalístico como elemento de captação. Se não fosse esse fato, certamente tais procedimentos teriam sido abandonados. A competição entre as grandes emissoras é enorme, havendo pouquíssimo espaço para a reprodução de fórmulas que não tenham sido testadas. Procura-se utilizar procedimentos que apontem para uma maior possibilidade de atração da audiência, e que de preferência, já tenham sido aprovados pelo público.

#### 3.4.2. TRANSGRESSÃO DO JORNALISMO PADRÃO

Retomando a discussão iniciada na seção 3.1.1, recorreremos a alguns ditos de Machado, I. (2004, 2007) na busca por uma aproximação entre gênero e paródia, na medida em que ela considera a última um gênero simples mas também complexo e um dos exemplos de transgressão genérica<sup>74</sup>. A autora acredita que a ironia gera um “estado de subversão” em alguns discursos, sendo um dos caminhos para a transgressão de gêneros. Esse fenômeno se daria no pastiche, na colagem, na charge e na paródia, entre outras construções languageiras que ficam entre o “sério” e o “não-sério”.

Para nós, um gênero é transgressivo quando ele “ousa” amalgamar em si diferentes tipos de discursos que tinham, em suas respectivas origens, um objetivo diferente daquele que vão assumir quando reunidos em um só. Nota-se que a “cola” ou a “argamassa” que virá consolidar tal união será representada pela intenção de ironizar algo ou alguém. O desejo de realizar uma produção lúdica antecede então seu resultado concreto – ou seja, dito de modo simplificado: o texto – que pode assim assumir uma aparência de discurso “sério” (MACHADO, I., 2004, p. 78).

A produção de Marcelo Tas e seus parceiros faz uma união rara entre jornalismo e humor. Ela coloca em ação dois discursos que possuíam visadas distintas – um *fazer saber* e um *fazer sentir* – mas que juntos podem atingir os mesmos resultados de forma potencializada, pela

---

<sup>74</sup> Ainda que Machado tenha bastante cuidado ao fazer tal classificação, é uma hipótese que seguimos nesta pesquisa.

situação inusitada que produzem.

Acreditamos que a entrevista com Henfil (APÊNDICE B – Varela no Comício das Diretas) seja um dos trechos de maior destaque em nosso *corpus*, com a possibilidade de se depreender inúmeras análises. Aproveitando-se da interlocução com um profissional notabilizado pelo uso do humor, Marcelo Tas e seu cinegrafista permitem um dos momentos de maior liberdade e criatividade em suas reportagens – sem se esquecerem da crítica, tendo como alvos o jornalismo e a situação do país.

A entrevista começa com Varela questionando Henfil sobre sua nova atividade como jornalista. A partir daí, por meio de um jogo com as palavras “patrão” e “padrão”, numa mistura de procedimentos linguísticos e discursivos – apelando-se ainda para recursos expressivos próprios do uso da imagem – o diálogo entre os dois mistura o que Charaudeau (2006) chama de “jogo enunciativo” com o “jogo semântico”, num processo de incoerência insólita, gerando uma convivência crítica.



FIGURA 14 – O humor em ação na paródia do discurso jornalístico

Henfil interage constantemente com a câmera, o cinegrafista e o público, fazendo cair a pretensa isenção do processo jornalístico (FIG. 14). Ele participa livremente do diálogo, ao que é correspondido por Ernesto Varela e seu Valdeci. Os parâmetros da mídia televisiva da

época são questionados por meio das próprias interações entre os três. Henfil fala de um padrão de som, e coloca a boca bem perto do microfone, para que sua voz fique abafada. As normas referentes à imagem são postas à prova quando o cartunista coloca a mão em frente à lente do equipamento, ao que o cinegrafista gira a câmera e chega a colocá-la acima dos interlocutores, quebrando as referências do modelo tradicional. A visada de informação é mantida, já que a entrevista transmite um determinado saber acerca daquela pessoa e do assunto abordado. Mas de uma forma alternativa, que enriquece o conteúdo das falas e agrega sentidos à interação.

Ao mesmo tempo, Varela respeita determinados limites, para que possa haver um reconhecimento de que se trata de uma reportagem – principalmente pela manutenção da visada de fazer saber. Esse seria o principal elo entre o novo discurso, parodiado, e o texto jornalístico tradicional, alvo da parodização. Se as reportagens deixassem de lado essa visada, teríamos um rompimento, e não uma transgressão. Sem a âncora de credibilidade proporcionada pelos imaginários acerca do jornalismo, que dá estabilidade às produções de Marcelo Tas, dificilmente Varela obteria sucesso em seus objetivos, possivelmente sendo percebido de outra maneira<sup>75</sup>.

Bentes (2003, p. 123) enumera algumas das características típicas das produções televisivas dos profissionais advindos do vídeo, que podem ser consideradas transgressoras em relação ao pensamento hegemônico e padrões do início dos anos 1980. Se hoje elas parecem triviais, devem sua difusão, em grande parte, ao trabalho pioneiro da *Olhar Eletrônico*, sobretudo às reportagens de Ernesto Varela:

- a) dar voz ao povo, sem ironia ou superioridade dos entrevistadores;
- b) mostrar bastidores, erros, ruídos, no que ela chama de uma “[...] retórica de transparência e cumplicidade com o espectador” (BENTES, 2003, p. 123), como exemplifica a FIG. 15, com a imagem de Ernesto Varela recebendo ajuda para subir em um palanque (APÊNDICE A – O Prazer da Política);
- c) crítica da televisão formal, desmistificando uma ideia de que ela só poderia ser feita por especialistas. Aproxima-se da característica anterior. O erro e o “amadorismo” aparecem como um ponto positivo, que gera aproximação com o telespectador. Na

---

75 Em nossa visão, dois programas contemporâneos que possuem certas semelhanças com as reportagens de Ernesto Varela são exemplares nesse sentido. Enquanto o *Pânico na TV*, da *Rede TV*, se ampara exclusivamente no humor, o *CQC*, da *TV Bandeirantes*, usa o jornalismo como referência em boa parte de seus quadros. Podemos perceber, principalmente pelas reações da mídia e da crítica especializada em TV, que o primeiro é visto como apelativo e vazio – apenas um programa humorístico. O segundo é reconhecido por sua visada informativa, mesmo que eventualmente haja ressalvas quanto ao nível do humor utilizado.

reportagem no Palácio dos Bandeirantes (APÊNDICE F – Bandeira no Palácio), logo no começo, Varela finge trombar na câmera e pergunta ao Valdeci se já estava gravando, ao que é respondido com um sinal de seu cinegrafista, que coloca a mão em frente à lente do equipamento (FIG. 16);

- d) fragmentação e sampleamento das imagens e sons. O fluxo audiovisual produz menos entendimento e mais sensações ou impressões;
- e) repórter-*performer*, assumindo uma importância tão grande ou maior em relação ao que é mostrado, como é o caso de Ernesto Varela. Modula-se livremente a realidade de acordo com um certo humor e intenções, deixando-se de lado uma pretensa isenção.

Destas, a única da qual ainda não tratamos ao longo desta dissertação é a quarta característica. Ela é constatada em diversas reportagens, quando, por exemplo, há pequenos cliques que aliam músicas e imagens. Pode haver uma função mais estética, para quebrar o ritmo da reportagem, num recurso de captação. Mas também ocorre a associação entre música e imagem, buscando a elaboração de sentidos não explicitados pelo texto do repórter. Tal recurso ainda acontece num caminho inverso, de dissociação entre o que está sendo tratado na reportagem e o que é mostrado nas imagens. Em um dos segmentos (APÊNDICE A – O Prazer da Política), enquanto fala-se da situação da América Latina, são mostradas crianças brincando (FIG. 17). Não havendo, necessariamente, a construção de algum sentido específico. O objetivo pode ser apenas o de quebrar a expectativa quanto ao que deveria ser mostrado em relação com o que é dito, em consonância com as linhas gerais do trabalho da produtora *Olhar Eletrônico*.



FIGURA 15 – Tudo pela notícia



FIGURA 16 – Valorização de um suposto erro e amadorismo



FIGURA 17 – Dissociação texto/imagem

Perpassando esses pontos, Fechine percebe a instauração de um processo como produto (2003, p. 107), que se opõe aos gêneros narrativo-representativos sustentados pela “janela” renascentista – uma tentativa de simulação de transparência da imagem e dos procedimentos técnicos, um efeito de realidade. Para Fechine, é como se as histórias fossem contadas por ninguém e para ninguém, com a tela sendo a tal “janela” que dá acesso ao suposto real do mundo televisionado.

Se, genericamente, a enunciação está para o enunciado assim como a produção está para o produto, pode-se entender associar (*sic*) tais discursos a dois grandes modelos

enunciativos: um que 'mascara' e outro que 'desmascara' as 'marcas' do ato de realização naquilo que foi realizado. O primeiro pode ser associado ao cinema clássico e o segundo, mais diretamente, ao vídeo de criação. Entre os dois, interpõe-se o discurso televisivo que desliza, por meio dos seus diferentes gêneros ou dentro de um mesmo gênero, entre um e outro modelo enunciativo (FECHINE, 2003, p. 108).

Na televisão, esse desmascaramento dos mecanismos de mediação geralmente está relacionado ao próprio reconhecimento do telespectador como um interlocutor de quem conduz o material em exibição – isso pode se dar por meio de um olhar diretamente para a câmera. Ou, numa ação metalinguística, quando a imprensa mostra a própria imprensa trabalhando, com a exibição proposital do aparato técnico de gravação/transmissão (câmeras, microfones). E até mesmo na inclusão de qualquer referência, a partir daquilo que se vê na tela, que nos dê acesso ao processo como um produto de linguagem. Todos esses pontos podem ser exemplificados pela FIG. 18. Há ainda a possibilidade que isso ocorra numa interpelação mais direta, numa conversa de fato entre quem está na tela e quem está fora dela (FIG. 14). Os “Valdecis” de Ernesto Varela têm importante papel nesse processo. Muitas vezes, assumem o lugar do público. Como os olhos por trás da imagem, podemos pensar numa mescla dessa figura com o próprio público. Ao dirigir-se a ele, na verdade Varela está falando com as pessoas que assistem às reportagens, num jogo criativo que testa a relação opacidade/transparência da imagem na TV.

Hoje em dia, programas de auditório e até jornalísticos costumam mostrar o trabalho dos cinegrafistas e da equipe de produção, ou a redação da emissora aparecendo ao fundo. Mas com menos destaque do que nas produções de Marcelo Tas e seus parceiros, o que evidencia ainda mais o caráter transgressor da paródia.



FIGURA 18 – Relação com o Valdeci e a imprensa em ação

Entre os princípios norteadores do trabalho da *Olhar Eletrônico* havia ainda uma busca por quebrar a suposta relação de saber ou autoridade entre o realizador e o sujeito enfocado. “Trata-se, fundamentalmente, de inverter o esquema viciado das reportagens das redes comerciais, que reduzem toda diversidade ideológica, cultural, lingüística, étnica e religiosa do povo que habita o país a um discurso integrador e normalizador, o discurso da instituição televisual” (MACHADO, A., 2001, p. 266). Um dos meios de se proceder com essa desconstrução, e uma conseqüente transgressão do modelo tradicional, era devolver a palavra ao povo. Muitos dos trabalhos da produtora permitiam que os entrevistados se expressassem livremente, tornando as técnicas de produção mais transparentes aos envolvidos. Enquanto percorre a Charles Miller (APÊNDICE A – O Prazer da Política), durante um dos primeiros comícios pelas *Diretas Já*, Varela dá voz ao povo. De um total de

17 entrevistas, 13 são com pessoas anônimas, chamadas a opinar sobre o tema da reportagem – qual o prazer na política. No apêndice F (Bandeira no Palácio), são entrevistados o jardineiro, os policiais que faziam a segurança do local, a ascensorista (FIG. 19). O mesmo pode ser constatado em outros segmentos do *corpus*.



FIGURA 19 – O povo na TV

É possível perceber também nesse sentido da aproximação com o público um uso diferenciado dos enquadramentos da imagem. Como já mostramos anteriormente, o modelo da *Rede Globo* prima por posicionar repórteres e entrevistados de formas consideradas mais objetivas. Há uma prevalência de planos que “[...] simulam um tipo de contato mais neutro que temos com pessoas em nosso cotidiano” (HERNANDES, 2006, p. 143). Constatação feita pelo autor na análise de reportagens do *Jornal Nacional*. Tal aproximação pode ser vista na própria postura do repórter e por elementos que Soulages (2008) define no estrato icônico. Varela chega a ser abraçado por um de seus entrevistados (FIG. 19), algo que certamente não seria exibido na *Globo*. Em outro momento, coloca a mão sobre o ombro de seu interlocutor, num gesto que parece querer demonstrar intimidade, descontração.

Outro importante elemento transgressor da produção de Ernesto Varela é uma quebra da primazia do fator temporal sobre a execução e exibição das reportagens. Ao tratar das estratégias de seleção dos fatos, buscando compreender o que determina as escolhas realizadas na instância midiática, Charaudeau (2009, p. 133) estabelece o tempo como fator

primordial nesse processo. De acordo com o autor, no jornalismo, ele gera uma obsessão com o presente e atrapalha a colocação dos acontecimentos em perspectiva. A partir disso, o teórico francês estabelece que “Uma notícia é por definição efêmera. Dura tanto quanto um relâmpago, o instante de sua aparição [...] só tem licença para aparecer nos organismos de informação enquanto estiver inscrita numa atualidade que se renova pelo acréscimo de pelo menos um elemento novo” (CHARAUDEAU, 2009, p. 134). Uma vez concluído o ato de noticiar, há um vazio, a ser preenchido por uma nova urgência. De vazios a urgências constrói-se a atualidade com uma sucessão de notícias, num avançar sem fim e com propósitos difusos.

Ampliando a questão, Hernandez (2006, p. 155) coloca que “[...] no jornalismo, não é a conclusão de uma ação que mantém a curiosidade do público, mas justamente saber em detalhes como se chegou àquele estado”. Varela ainda estava submetido aos dilemas e mazelas do tempo. As reportagens iam ao ar poucos dias depois de gravadas. Mas o repórter/personagem não estava associado a uma emissora comercial. As produções independentes, sem ter que abastecer um telejornal diário, se descolavam da necessidade de imediatismo na exibição. A equipe podia refletir sobre o material gravado, trabalhando os segmentos e procurando maneiras diferentes de mostrar aquilo que o público já tivera a chance de ver em outros canais<sup>76</sup>. Afinal, como bem destaca Charaudeau (2009a), novidade não quer dizer que não se tenha falado de um fato, mas que ele seja apresentado com um ou vários elementos até então desconhecidos (ou que se supunha desconhecidos). É isso que levava as reportagens ao afastamento da urgência temporal, abordando os acontecimentos de formas alternativas. Em um comício, procurava-se debater qual o prazer na política (APÊNDICE A – O Prazer da Política). Em outro, (APÊNDICE B – Varela no Comício das Diretas), o caminho era mostrar o trabalho dos jornalistas. Há a consciência desse deslocamento temporal, como o próprio repórter fazia questão de deixar claro ao dizer “E vocês já devem ter visto muitas matérias sobre esse comício, que acontece aqui, hoje, quinta-feira, na cidade de São Paulo. Por isso, eu vou mostrar para você, hoje, como as pessoas da imprensa trabalharam e mostraram esse comício [...]”. Ou ainda, ao cobrir a votação da

---

76 Pelo caráter independente, Varela ficava numa clara desvantagem em termos de estrutura em relação às grandes emissoras. Na cobertura da votação da emenda Dante de Oliveira, a equipe da *Olhar Eletrônico* que foi a Brasília era composta por Marcelo Tas e Fernando Meirelles. A *Rede Globo* utilizou nada menos do que “[...] 16 equipes, com 48 repórteres, 50 funcionários em caminhões de externa e outras 60 pessoas, entre editores e técnicos, na redação” (JORNAL..., 2004, p. 162). Tendo consciência de que não havia como competir com uma mobilização desse nível, acreditamos que a opção consciente da equipe da produtora era tentar mostrar os bastidores, o que não aparecia nas grandes emissoras.

Emenda Dante de Oliveira, esclarecendo que “Bom, nós estamos aqui na quarta-feira e vocês que estão aí no domingo já sabem o que aconteceu por aqui, né? Eu ainda não sei. Então, eu acho que eu vou dar uma chegadinha até o Congresso Nacional” (APÊNDICE E – Varela no Congresso).

A liberdade em relação à urgência temporal permitiu às reportagens de Ernesto Varela explorar enfoques alternativos, diferenciados em relação ao que já fora tratado anteriormente na mídia tradicional. Ao mesmo tempo, num caminho inverso, determinava como os assuntos eram tratados para então fugir de um enquadramento primordialmente factual, ancorado no momento do acontecimento. Esse jogo de mão dupla abria espaço para um tratamento inovador e transgressivo da notícia em relação ao padrão. O “como” e o “por que” ganhavam destaque em relação ao “quando”.

Por essa série de comparações estabelecidas entre o jornalismo da *Rede Globo*, considerado o padrão, e as reportagens de Ernesto Varela, podemos perceber o que Machado, I. (2004, p. 79) enaltece como uma das características da paródia: “Ela permite rir do sério. Zombar do pré-concebido. Em uma só palavra: transgredir”.

### 3.5. A IRONIA

A paródia nos leva a outro ponto teórico a ser destacado, já que “[...] a paródia não poderia existir sem a ironia” (MACHADO, I., 2007, p. 325). Mesmo que já tenhamos entrado na questão algumas vezes ao longo desta dissertação, pretendemos aprofundá-la com base em alguns dos estudos de longa data realizados por Machado, I. (1988, 1998, 2007) sobre o tema. Além disso, a relação da paródia com a imagem também será discutida. Esse é um dos diferenciais transgressores que acreditamos existir em nosso *corpus*, tendo em vista a pouca ocorrência do uso imagético com objetivos irônicos que podemos constatar na mídia.

As reflexões sobre o termo acompanham a filosofia desde sua origem e a retórica a classifica como um *tropo*, vinda do grego *tropos*, que significa desvio, torção. É o “dizer A querendo fazer entender B”. O locutor cria um efeito de não assumir a enunciação e há uma discordância em relação à fala esperada ou apropriada para determinada situação. A ironia é então contextual, em grande parte determinada por componentes interacionais e paraverbais<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> A pesquisa do termo paraverbal no *Dicionário de Análise do Discurso* nos leva à definição de gestualidade que “[...] compreende qualquer movimento corporal (gesto propriamente dito, mas também postura, olhar ou mímica) que sobrevém no decorrer de uma interação é (*sic*) perceptível pelo parceiro daquele que o produz (seja o gesto intencional ou não)” (COSNIER, J. In: CHARAUDEAU; MAINGUENEAU. *Dicionário de*

(Verbetes “Ironia”, MAINGUENEAU, D. In: CHARAUDEAU; MAINGUENEAU. *Dicionário de Análise do Discurso*, 2008, p. 291). A ironia depende de elementos da encenação discursiva, de saberes partilhados, sinais, “dicas” do enunciador etc, para ser compreendida por seu interlocutor.

Como dissemos anteriormente, ela é um dos elementos constitutivos da paródia. Machado, I. (2007, p. 326) coloca que o seu maior ou menor uso é o que define o modo como a paródia pode ser percebida, indo de um polo maroto e brincalhão até percepções negativas como o satírico e o agressivo. Esse caráter aparentemente “destrutivo” dentro da paródia é determinado pelo grau ou qualidade da ironia ali aplicada. Para Machado, a ironia pode ser considerada ainda o primeiro instrumento paródico, e ambas se aproximam por trabalharem com elementos como “[...] a repetição, o falso elogio ou a excessiva admiração” (MACHADO, I. 2007, p. 323).

Em sua tese de doutorado, Machado, I. (1988) propõe um estudo da ironia de um ponto de vista argumentativo<sup>78</sup>, já que “Celui qui ironise ne le fait pas de façon aléatoire: en formulant un jugement de valeur et en appliquant une sanction, il veut toujours provoquer son auditoire, l'influencer et le faire changer d'avis”<sup>79</sup> (MACHADO, I. 1988, p. 6). Em seu percurso, a pesquisadora se ocupa da definição de ironia e de sua análise histórica e linguística. Questões fundamentais como o que é a ironia, como ela funciona e por que a utilizar são levantadas. Buscando seu processo de fabricação, Machado faz relações com a polifonia, mostrando que a palavra irônica é bivocal quando tratada como a apropriação dos dizeres do outro. Além disso, ela aborda a questão da ironia situacional, tentando provar que o procedimento se dá com intenções persuasivas.

Como muitos dos conceitos tratados por nós nesta dissertação, os limites da ironia são considerados fluidos pela autora – assim como para Charaudeau (2006), como mostrado na seção 3.3. Para uns, uma obra é irônica. Para outros, cômica, paradoxal ou humorística. Machado trata como “normal” que haja uma pluralidade de definições, distinções e variações do fenômeno. É de responsabilidade do pesquisador buscar aquela que se adeque de maneira mais coerente e justificada ao objeto estudado.

---

*Análise do Discurso*, 2008, p. 255-257). Há toda uma linha de estudo desse fenômeno, à qual não recorreremos nesta dissertação, ficando a relação sugerida para estudos futuros.

78 Sendo a argumentação definida por ela como a base de estratégias colocadas em prática na língua e nos diferentes discursos para fazer passar as ideias com o objetivo de influenciar e, se possível, de modificar os julgamentos daquele a quem a mensagem se dirige.

79 Tradução nossa: “Aquele que ironiza não o faz de forma aleatória: formulando um julgamento de valor e aplicando uma sanção, ele quer sempre provocar seu auditório, o influenciar e fazê-lo mudar de opinião”.

Tomando a definição clássica do termo, de se dizer o contrário daquilo que se quer fazer entender, Machado, I. (1988, p. 22) posiciona na base do fenômeno uma contradição entre o dizer e o dito, acompanhada de uma intenção avaliativa. Em relação a seu emprego, a pesquisadora coloca assim a questão:

En effet, grâce à l'ironie, on peut à la fois convaincre quelqu'un de quelque chose et se moquer des attitudes et des croyances sur lesquelles on ironise. L'ironie est donc une forme de sanction dont l'argumentation n'est pas tout à fait transparente puisqu'elle n'expose pas de façon franche et découverte les vraies intentions du locuteur. Au discours ironique, on oppose le discours sérieux qui n'a pas besoin des détours empruntés par l'ironie<sup>80</sup> (MACHADO, I. 1988, p. 23).

Num posicionamento em relação à retórica, a ironia faz parte de um procedimento comunicativo em que um locutor procura transmitir sua opinião a um receptor, num contexto em que aquilo que deseja realmente falar, por motivos variados, não pode ou não deve ser colocado explicitamente. Recorre-se ao que Machado, I. (1988, p. 40) qualifica como uma contra-verdade, que veicula a mensagem sem expor seu locutor às sanções cabíveis caso o dito não fosse disfarçado. Ela ainda diz que “[...] l'emploi rhétorique de l'ironie suppose une mise en scène quelque peu théâtrale [...]”<sup>81</sup> (MACHADO, I., 1988, p. 36).

Num contexto de regulação do dizer, com a censura ainda incidindo sobre os meios de comunicação, era interessante enveredar por um caminho de se falar alguma coisa querendo dizer outra. Sempre seria possível recorrer a supostos mal-entendidos no caso de algum questionamento mais sério por parte dos militares. Além do mais, havia um resguardo oferecido pelo jornalismo enquanto instituição balizadora do dito. Ideais de confiabilidade e de credibilidade agregados pelo movimento de parodização ajudavam a reforçar o caráter irônico das reportagens de Varela. Ao mesmo tempo, o uso da ironia o protegia de possíveis sanções.

As frases irônicas podem ter duas conclusões simultâneas: uma pelo sentido literal e outra a partir do subentendido. Por isso, Marcelo Tas e seus parceiros não poderiam ser acusados de incoerentes, já que estavam amparados pelo sentido literal. “[...] ironiser, c'est aussi pratiquer l'art de échapper à la fermeté des normes, tout en les respectant”<sup>82</sup>

80 Tradução nossa: “De fato, graças à ironia, podemos às vezes convencer alguém de alguma coisa e zombar das atitudes e das crenças sobre as quais ironizamos. A ironia é portanto uma forma de sanção na qual a argumentação não é totalmente transparente porque não expõe de forma franca e aberta as verdadeiras intenções do locutor. Ao discurso irônico opomos o discurso sério, que não necessita dos subterfúgios tomados pela ironia”.

81 Tradução nossa: “[...] o emprego retórico da ironia supõe uma encenação um pouco teatral [...]”

82 Tradução nossa: “[...] ironizar é também praticar a arte de escapar da rigidez das normas, ainda as respeitando”.

(MACHADO, I., 1988, p. 52). A ambiguidade é inerente a esse processo e se mostra um recurso útil no caso de questionamentos, pressões, represálias. Além de agir em prol da captação, a ironia era um importante subterfúgio caso fosse necessário se defender do que fora dito.

Ao final da primeira reportagem (APÊNDICE A – O Prazer da Política), Varela encerra sua participação dizendo: “Segundo o dicionário do Aurélio, política é a arte de bem governar os povos. Mas quem lê dicionários hoje em dia”. Pelo contexto em que a reportagem foi realizada, podemos inferir que o objetivo da frase inicial, na verdade, seria o de dizer o contrário, que os políticos não estavam governando bem. O que logo é reforçado pela segunda frase. Afinal, se as pessoas não leem dicionários não têm como saber o significado correto da palavra. A enunciação irônica é destacada ainda pela música que se segue antes do término do segmento, *Deixa isso pra lá*, do cantor Jair Rodrigues (1997). Mostrando imagens registradas ao longo do comício, a letra procura exaltar a participação das pessoas: “deixa que digam/ que pensem/ que falem/ deixa isso pra lá/ vem pra cá/ o que que tem?/ eu não estou fazendo nada/ você também/ faz mal bater um papo/ assim gostoso com alguém?”. Atribui-se a uma outra voz a iniciativa de chamar a população a participar do movimento das *Diretas Já*. Tal recurso é posto em ação sem que os envolvidos na reportagem assumam esse ônus, deslocado para a música de Jair Rodrigues.

Para descrever como se dá esse percurso, Machado, I. (1988, p. 47-48) busca em Kerbrat-Orecchioni e Muecke um esquema muito parecido com o proposto por Charaudeau (2006), anos depois, para o ato humorístico. Mas, além do locutor, do destinatário e do alvo, recorre-se a uma quarta instância, o *naïf* (ingênuo). Esse quarto actante irônico pode assumir vários papéis, simbolizando a opinião pública, por exemplo, ou um tipo de desdobramento do locutor, um pseudo-locutor que finge admiração diante do alvo. As teorizações, nesse caso, estão voltadas para o texto escrito. Mas, como em relação a diversos pontos teóricos já tratados, acreditamos ser possível uma aproximação com nosso *corpus*, principalmente quando verificamos a semelhança entre esse conceito e o de o sujeito-locutor, mostrado na seção 1.5.

Extrapolando a ideia para nosso *corpus*, poderíamos dizer que Ernesto Varela é uma personificação desse *naïf*. Para a pesquisadora, não é difícil perceber a presença do ingênuo em diversas produções escritas. Sendo criação do locutor, ele assume os propósitos absurdos da ironização em seu lugar. Abrindo mão das estratégias enunciativas disponíveis

para a elaboração de seu ato de fala irônico, o sujeito comunicante (EUc) Marcelo Tas incorporava um personagem que assumia o risco que essa proposta carrega. O repórter/personagem se passava por desavisado, fingia de bobo quando lhe convia. O uso dessa estratégia fazia com que, num primeiro momento, frente àqueles que não o conheciam, ele não fosse levado a sério, podendo agir com maior liberdade a fim de atingir seus objetivos. Esse procedimento abria espaço para que ele transitasse mais livremente pelos acontecimentos. E o choque muitas vezes causado pelas perguntas inesperadas acabava por ampliar os efeitos buscados.

Por meio desse *modus operandi*, Marcelo Tas e seus parceiros atingem os objetivos persuasivos implícitos na ironia. Buscando desmontar alguns de seus interlocutores, ele imputava à fala do outro a responsabilidade por esse ataque, por meio de um jogo irônico entre sua enunciação e a do interlocutor. Maingueneau (2002, p. 178) destaca a força subversiva da ironia, que “[...] simula imputar ao adversário a responsabilidade pelo texto, de maneira que ele se autodestrua”. Ao entrevistar o deputado federal Nelson Marchezan, durante a votação da emenda Dante de Oliveira (APÊNDICE E – Varela no Congresso), há o seguinte diálogo:

- *Quem você representa, hoje, aqui, nesse Congresso Nacional?*
- *Eu represento aqueles de desejam a tranquilidade do país, as instituições permanentes, a construção democrática, a discussão livre, o desenvolvimento, o emprego, a educação, enfim, eu represento também o povo que sofre.*
- *Deputado, o senhor acredita em tudo o que o senhor diz?*
- *Acredito, e quando eu digo uma coisa que eventualmente não acredito, todo mundo nota. Você sabe disso.*
- *E o povo também acredita no que o senhor diz?*
- *Pelo menos tem me dado crescentes votações, cada vez maiores.*

O deputado em questão era reconhecido por seu populismo e por ser contrário ao movimento das *Diretas Já*. Ao construir a fala citada anteriormente, suscitada pelos questionamentos de Ernesto Varela, o público poderia notar a ironia se construindo nas palavras do político, mesmo que involuntariamente. Por inferência, é possível perceber que, na verdade, ele pensava o contrário do que estava dizendo. É como se fosse montada uma

armadilha, acionada pela reportagem, que desmascara um “falso parecer de virtude” (CHARAUDEAU, 2006) do político.

Machado, como dissemos, também busca relacionar a polifonia bakhtiniana com a ironia. O termo polifonia, que é colocado como um grande número de vozes ou de sons (MACHADO, I., 1988, p. 67), foi empregado por Bakhtin para descrever a pluralidade de vozes e o diálogo interno das palavras na obra de Dostoievski. Nesse sentido, também podemos considerar a ironia como a polifonia, já que haveria duas vozes no processo: “[...] si dans le sens littéral des mots je laisse parler la voix d'autrui', dans le sous-entendu de ces mêmes mots, je place ma voix”<sup>83</sup> (MACHADO, I. 1988, p. 67). A autora ressalta a esperteza dessa estratégia de “dizer não dizendo” e compara o sentido literal com um guarda-chuva, caso seja necessário proteção em relação ao dito. Nesse viés polifônico, a enunciação irônica só pode ser compreendida em sua totalidade, levando-se em conta a multiplicidade de vozes colocadas entre o sentido literal e o que é posto como subentendido.

Nessa direção, as músicas utilizadas nas reportagens têm importante função de resguardo do enunciador. Recorria-se realmente a outra voz, de um cantor, para dizer algo que não seria possível ou desejado naquela situação. A canção podia ser empregada exatamente com o intuito de manter a acepção original ou com o desejo de que adquirisse outros significados em relação ao contexto de composição. É o caso da música *Eu te amo meu Brasil* (APÊNDICE A – O Prazer da Política), que já usamos como exemplo na seção 3.2. Buscando uma crítica aos militares, utiliza-se uma composição de exaltação ao regime, mas numa situação diferente da esperada, com objetivos contrários aos que foram inicialmente previstos. Mas para que ela seja entendida dessa maneira é necessário que todo o contexto da enunciação seja considerado. Os imaginários sobre o jornalismo, Ernesto Varela, a situação do país em geral e a situação enunciativa, especificamente, devem ser colocados em ação para que haja a reversão de sentido pretendida pelo emprego da ironia<sup>84</sup>.

Na mesma matéria, em um trecho exibindo pessoas que tocam instrumentos na praça – logo na sequência de um diálogo sobre a América Latina – ouve-se a canção *O subdesenvolvido*, de Carlos Lyra e Francisco de Assis (1963). A música faz parte de um disco gravado pelo CPC, o *Centro Popular de Cultura*, um grupo ligado à UNE (União Nacional dos Estudantes) do Rio de Janeiro, que se apresentava com o objetivo de produzir arte voltada

---

83 Tradução nossa: “[...] se no sentido literal das palavras eu deixo falar a voz do outro, no subentendido dessas mesmas palavras, eu coloco minha voz”.

84 Vale destacar que nenhuma das reportagens da *Rede Globo* fazia uso desse recurso.

para o povo<sup>85</sup>. Mantendo o caráter original de crítica às condições econômicas e sociais do país, o emprego da composição agrega significados à reportagem, principalmente para as pessoas que já a conhecem. Além disso, tem uma importância a mais o fato de ela haver sido banida pelo governo militar nos primeiros anos da ditadura. Nas produções de Marcelo Tas e seus parceiros, as canções eram utilizadas como um recurso seguro de se fazer uma crítica ou questionamento irônico, já que ficava ainda mais fácil alegar possíveis mal-entendidos. No caso, qualquer questionamento poderia ser respondido com um simples “é apenas uma música” ou “não era nossa intenção”: eis um dos papéis do “guarda-chuva” anteriormente citado.

Na entrevista com o deputado Nabi abi Chedid (APÊNDICE G), a canção *Selvagem*, dos Paralamas do Sucesso (1986), é inserida no momento em que se quer exaltar um caráter antidemocrático do interlocutor, já que a composição trata da repressão policial. Recursos como esses enriquecem as reportagens, ao mesmo tempo em que conferiam certa segurança à equipe da *Olhar Eletrônico*, que não assumia totalmente a responsabilidade crítica e irônica.

### 3.5.1. PERGUNTAR OFENDE?

Especificamente no que tange ao jornalismo, Machado diz que a ironia pode ser utilizada para “[...] insinuer quelque chose, le dire sans le dire, semer un doute, plaisanter, autant des prédicats que l'élément ironique peut provoquer chez le lecteur”<sup>86</sup> (MACHADO, I., 1988, p. 42). Ela é ambígua, já que o sujeito ironizador procura fazer perceber que a verdade de seu discurso não está exatamente nas palavras proferidas. Nesse tipo de argumentação tendenciosa, as frases, a encenação discursiva como um todo, são construídas de modo a conduzir o interlocutor à conclusão desejada. São colocados elementos ao longo da enunciação que direcionam a interpretação para um determinado fim, pretendido pelo emissor. Isso pode ocorrer sutilmente – como a pesquisadora exemplifica com o jornalismo impresso – ou de maneira mais aberta.

Na entrevista com Nabi (APÊNDICE G), após uma pequena abertura, não há mais nenhum corte na conversa entre Varela e o político. A intenção aqui poderia ser a de tentar mostrar que tudo o que o deputado falou foi ao ar, não se escondeu nenhuma palavra dele. Ao

---

85 Esclarecimentos obtidos em: <http://forumeja.org.br/book/export/html/1720>. Acesso em: 22 jan. 2012.

86 Tradução nossa: “[...] insinuar alguma coisa, dizer sem dizer, semear uma dúvida, entreter, são tantos os predicados que o elemento irônico pode provocar no leitor”.

mesmo tempo, à medida que a conversa segue e os ânimos se exaltam por causa das perguntas consideradas inadequadas pelo entrevistado, começam a ocorrer pequenos “congelamentos”, interrupções propositais do fluxo normal da imagem. É uma intervenção aberta da instância da edição, que procura mostrar que, mesmo não havendo cortes, há um controle total daquele material. Existe quase um diálogo dos editores com o material trabalhado. Quando Nabi pergunta se a transmissão é ao vivo, a imagem para, indicando que é um material gravado, sujeito a diversos tipos de manipulações – o que acaba por dizer muito também sobre o processo jornalístico como um todo. Todas as características citadas por Machado sobre a ironia podem ser percebidas. Tenta-se insinuar diversas possibilidades de sentido. Há um processo de “dizer sem dizer”, apenas com o uso de recursos técnicos do processo televisivo. Semeia-se a dúvida, tanto em relação ao processo (estaria havendo algum problema técnico?) quanto em relação ao entrevistado (não adianta ficar nervoso, a equipe da *Olhar Eletrônico* está no controle).

Ressalvando sempre que as considerações da autora se referem a textos escritos, mas que consideramos aplicáveis a enunciados de materialidades distintas, Machado, I. (1988, p. 189) coloca que, na imprensa, a ironia é um procedimento de estilo – numa aproximação da definição do termo tratada por Bakhtin, como mostrado na seção 3.1.1 – com objetivo de tornar a argumentação mais eficiente. Ela determina quatro tipos de utilização (MACHADO, I., 1988, p. 190-215):

- a) a que opta por uma aparência antifrástica explícita, em que se escreve uma coisa para evidenciar outra;
- b) uma que é representada pelo uso das aspas, permitindo a reutilização de palavras de um outro discurso que não o seu;
- c) a que fica subentendida, fazendo parte de uma argumentação com fins tendenciosos;
- d) uma dita situacional, ligada a um tipo de escrita dedicado à exploração de certos fatos incongruentes. Este tipo de ironia ocorre mais facilmente nos chamados *fait-divers*.

A ironia pelo viés da antífrase<sup>87</sup> se dá com a exposição de duas opiniões contraditórias. Num determinado ponto, o leitor/telespectador deve fazer a inversão semântica, havendo índices que o auxiliam na tarefa. “[...] l'inversion sémantique propre à

---

87 “Noção emprestada da retórica, que designa um tipo de tropo no qual o locutor dá a entender que ele disse o *contrário* do que pensa” (MAINGUENEAU, D. In: CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, *Dicionário de Análise do Discurso*, 2008, p. 48). Para o autor, relacionar o conceito com a ironia é difícil. Enquanto alguns teóricos consideram a antífrase como o protótipo da enunciação irônica – e Machado está nesse grupo –, para outros a ironia vai além. As definições se diferenciariam no sentido de que a antífrase suporia a existência de um sentido verdadeiro, dito de forma indireta. A ironia desestabilizaria esse sentido.

certain messages ne sera possible qu'avec la connaissance préalable de l'idéologie du journal, du style du rédacteur, de l'époque, du lieu où les textes ont été produits”<sup>88</sup> (MACHADO, I., 1988, p. 195). Para realizarmos a análise das reportagens, também devemos procurar nos inteirar desses elementos, possibilitando a compreensão mais ampla do material, o que nos levou às seções iniciais desta dissertação e à descrição detalhada de cada segmento.

O uso das aspas, presente como elemento possibilitador de evidenciar a ironia em textos jornalísticos impressos, pode estar relacionado com determinadas marcas que referenciam a ironia no caso de nosso *corpus*. Procuramos aqui pensar nessas marcas em termos de elementos como entonação da voz e o uso da imagem e do som, por exemplo.

No terceiro ponto, a argumentação tendenciosa, o locutor procura transmitir ideias ou tendências sem as colocar abertamente. “Pour ce faire, il construit un texte de façon spéciale: sur une information d'actualité, il greffe un texte dans le but d'influencer et de sensibilizer le lecteur. S'il le veut, il peut inclure l'ironie dans ce mouvement argumentatif”<sup>89</sup> (MACHADO, I., 1988, p. 203). O sujeito comunicante (EUC) semeia ao longo de seu texto palavras e reflexões que funcionam como um tipo de apelo à prolongação das frases em direção a um dado fim que ele objetiva, o que Machado chama de um projeto argumentativo mais vasto. Para a autora, o jornal – e podemos supor o jornalismo como um todo – frequentemente vai além da simples transmissão de uma informação ao público. Busca-se também influenciá-lo. Se possível, modificar as ideias dos destinatários a respeito de um determinado assunto.

Quando Varela abordou o senador José Lins na votação da emenda Dante de Oliveira (APÊNDICE E – Varela no Congresso), ele assumiu abertamente esse papel, não aparentando nenhum pudor na tentativa de influenciar o político, que se mostrava disposto a votar contra as eleições diretas para presidente (como já observamos na seção 2.3.3). Varela deixou de lado as normas do jornalismo tradicional, que conforme Machado coloca, deveriam levá-lo a fazer tal movimento de maneira sutil, disfarçada. Ele usou a ironia nas palavras e na imagem para desvalorizar a posição assumida por José Lins. Ao mesmo tempo em que corria o risco de perder parte do público – que poderia considerar errado o procedimento adotado –, agia para captar uma outra parcela dos destinatários, sujeitos a aceitar um telejornalismo

---

88 Tradução nossa: “[...] a inversão semântica própria a certas mensagens não será possível a não ser que haja o conhecimento prévio da ideologia do jornal, do estilo do redator, da época, do lugar onde os textos foram produzidos”.

89 Tradução nossa: “Para isso, ele constrói um texto de modo especial: sobre uma informação de atualidade, ele insere um texto com o objetivo de sensibilizar e influenciar o leitor. Se ele quiser, pode incluir a ironia nesse movimento argumentativo”.

diferente do tradicional, podendo ser considerado mais adequado para o momento do país.

Nesse mesmo sentido de influenciar o destinatário, como quarta forma de utilização da ironia no jornalismo, Machado a posiciona em relação aos *fait-divers*, os fatos relacionados eventos repentinos que podem ocorrer na vida quotidiana. Os jornais teriam duas maneiras de recontá-los: de modo “objetivo” (ou o mais objetivamente possível) ou de modo romanceado, enfatizando o caráter incongruente dos acontecimentos, ressaltado a visada de captação do contrato de comunicação midiático. A autora coloca que certos procedimentos retóricos, como a ironia, são de grande importância na transmissão de mensagens com fins persuasivos, de captação. Apesar de as produções envolvendo Ernesto Varela não se encaixarem na descrição de um *fait-divers*, podemos perceber a intenção do uso da ironia como forma de captação e também de transgressão do jornalismo padrão.

Em suas conclusões, Machado diz que a ironia convida o leitor a participar intensamente do processo comunicativo. Ele deve fazer um esforço para reconstruir o enunciado “verdadeiro”, dissimulado sob o dito. “L'argumentation qui inclut l'ironie s'équilibre entre deux pôles opposés: le vrai et l'artificiel, le désir de dire ce qu'on pense et la façon de déguiser cette envie, sans pour autant le cacher complètement. Elle fait appel à une mise en scène quelque peu élaborée”<sup>90</sup> (MACHADO, I. 1988, p. 216). A ironia é um atalho que economiza longas explicações. As justificativas são deixadas para destinatário, promovido a interlocutor. Nesse processo de participação, no jogo de desvendar as camadas de significados instauradas nos atos de fala, pode ser captado, intrigado e seduzido pelo movimento irônico produzido.

### 3.5.2. IMAGEM E IRONIA

A ironia icônica, relacionada às imagens televisivas, está muito próxima da ironia verbal. O código muda mas a maneira na qual o fenômeno se estrutura é praticamente idêntica (MACHADO, I., 1998, p. 185). Para a autora, tal procedimento conta com os recursos das manifestações orais, que ajudam a identificá-lo. São fatores agregadores de sentido e orientadores da interpretação pretendida pelo sujeito comunicante (EUc), que agem em conjunto com o conteúdo imagético.

---

90 Tradução nossa: “A argumentação que inclui a ironia se equilibra entre dois polos opostos: o verdadeiro e o artificial, o desejo de dizer o que pensamos e a maneira de disfarçar essa vontade, sem para tanto escondê-la completamente. Ela apela a uma encenação algo elaborada”.

Aqui, abre-se uma ampla possibilidade de aplicação a nosso *corpus*. Associados ou não com as palavras, são inúmeros os elementos paraverbais indicativos de uma intenção irônica nas produções de Marcelo Tas e seus parceiros. Para identificá-los, não basta nos atermos aos textos produzidos. Devemos levar em conta toda a encenação audiovisual. Um gesto, olhar, um movimento para o cinegrafista, uma expressão ou mesmo determinada imagem, num certo contexto, podem desencadear resultados irônicos<sup>91</sup>. Quando Varela entra no Palácio dos Bandeirantes, sede do governo de São Paulo (APÊNDICE F – Bandeira no Palácio), ele vai a uma sala e senta-se em uma cadeira na ponta de uma grande mesa, enquanto aguarda a chegada do governador Franco Montoro (FIG. 20). A ironia aqui pode surgir da *mise en scène* construída na situação, associada com o diálogo que a precede, indicando que o governador é quem deveria estar sentado ali, trabalhando, e não Varela.



FIGURA 20 – O jornalista fora de seu lugar

Para Maingueneau (2002, p. 175), a ironia acontece quando “[...] o enunciador subverte sua própria enunciação”. Para isso, o teórico ressalta que ela deve ser marcada pela situação do ato de linguagem, pela modulação de voz do enunciador ou por um simples gesto. Aqui, ele trata da questão do ponto de vista da comunicação face a face, o que não deixa de ser o caso de uma das variações do contrato comunicacional em questão. Nas matérias do repórter/personagem, a ironia podia se dar por um comentário trocado com o Valdeci, em um

---

91 Como tratamos neste ponto especificamente da imagem, não estamos citando os elementos de som que também podem agregar efeitos irônicos às enunciações. No caso das reportagens de Ernesto Varela, a música é o recurso mais destacado nesse sentido.

olhar para a câmera enquanto o entrevistado ainda falava, numa expressão de surpresa ou contrariedade (FIG. 7, 18 e 21). Tal ação podia ocorrer no sentido de passar ao interlocutor a responsabilidade pelo ataque a si mesmo, como diz Maingueneau (2002). Ao entrevistar alguém e fazer algum sinal de reprovação, Varela automaticamente invertia o polo do que estava sendo dito. Se havia um objetivo positivo por parte do falante, a intenção era que ele passasse a ser negativo na interpretação do telespectador, por causa da desvalorização sugerida. Na FIG. 21, podemos perceber tal recurso em ação contra o deputado Paulo Maluf (APÊNDICE C – Aniversário do Maluf) ou contra o próprio modo de trabalho dos jornalistas (APÊNDICE B – Varela no Comício das Diretas). O mesmo vale para a entrevista com o senador José Lins, tratada na seção anterior e exemplificada na FIG. 7.

A teorização de Maingueneau se relaciona com o que sugere Machado, I. (1988, p. 149), ao dizer que a ironia se estabelece como um ato dissimulador, que existe justamente para ser desmascarado, interpretado pelos possíveis destinatários (TU<sub>i</sub>). Nesse movimento, as imagens exercem papel fundamental de auxílio, orientação. Quando se tem em vista que a ironia não é um recurso normalmente usado no discurso jornalístico, mais se fazem necessários os avisos, as “pistas” deixadas pelo sujeito comunicante (EU<sub>c</sub>) de que o dito e mostrado devem ser entendidos de outra maneira. Podemos fazer, inclusive, uma relação desses sinais com as aspas no texto escrito (MACHADO, I., 1988, p. 74), que têm essa mesma função, apontando para um sentido adjacente, subentendido.



FIGURA 21 – Aspas em forma de imagem. Um sinal para evidenciar a ironia

Notamos ainda, em consonância com o que Bentes (2003) e Fachine (2003)

tratam, que a característica transgressora das produções da *Olhar Eletrônico*, expondo o modo de fazer do telejornalismo, deixa transparecer a ironia em relação a essa profissão. Logo na chegada para acompanhar o almoço com o deputado Paulo Maluf (APÊNDICE D), a apresentação de Ernesto Varela mostra o Valdeci indo em direção oposta ao repórter/personagem. Ao que Varela puxa de volta seu cinegrafista, pelo fio do microfone (FIG. 22). O aparato parece funcionar quase como uma coleira, que submete o *cameraman* ao repórter (talvez numa alusão de que o texto rege a imagem). A própria caracterização de Ernesto Varela, com seus óculos geralmente vermelhos (FIG. 22), o cabelo mal arrumado, a postura ingênua; ou as interlocuções com o Valdeci – quase sempre expressando dúvidas – favorecem a percepção não só da paródia de um modelo, como a ironização frente aos procedimentos formatados dos jornalistas tradicionais.



FIGURA 22 – Ironizando o fazer jornalístico

Em outros momentos, toda a condução das reportagens é por si só tão irônica que não é sequer necessário prescindir de qualquer recurso audiovisual. Pelo contrário, busca-se o enquadramento mais tradicional possível, muito próximo do modelo da *Rede Globo* (FIG. 23). A ironia emerge ao longo da interlocução entre os parceiros, como é o caso de boa parte da entrevista com o governador Franco Montoro (APÊNDICE F – Bandeira no Palácio)



FIGURA 23 – Entrevista no modelo tradicional, com enquadramento em plano médio

Num outro recurso, a imagem também pode adquirir um caráter irônico como parte de um encadeamento de ideias com intenção desvalorizante em relação a um alvo. Logo após a entrevista com o deputado federal Mário Juruna (APÊNDICE E – Varela no Congresso), fazendo críticas à classe política, há um clipe de 23 segundos com uma música e imagens de políticos do PDS (Partido Democrata Social), bancada contrária à aprovação da emenda Dante de Oliveira. Imediatamente após o trecho, há um corte para Varela, que está rindo juntamente com seu próximo entrevistado (FIG. 24). Não sabemos o motivo, mas é criada uma ideia de que os risos têm relação com o que foi mostrado imediatamente antes, processo ressaltado pela música em tom jocoso, brincalhão.



FIGURA 24 – Varela e o jornalista Tarso de Castro, especialista na cobertura política

Podemos perceber ainda uma aproximação do uso da imagem com finalidade irônica da convivência de derrisão, citada por Charaudeau (2006) como um dos efeitos do ato humorístico. Nesse caso, ela age brutalmente, sem oferecer qualquer chance de defesa ao alvo. Os interlocutores não têm como saber exatamente o que está sendo filmado e muito menos o que vai ao ar efetivamente. Por isso, em geral, ficam indefesos ante o uso da imagem com objetivos irônicos. O relógio que parece ser de ouro do deputado federal Nabi abi Chedid, mostrado em *close-up* como a primeira imagem na entrevista, antes mesmo que ele apareça (APÊNDICE G – Entrevista com Nabi) já buscaria, de início, colocar o político como uma pessoa rica. No imaginário popular, riqueza de político pode estar associada com roubo, corrupção. Por mais que ele retruque as argumentações na entrevista com Ernesto Varela, nada pode fazer quanto ao uso da imagem (FIG. 25). É a ironia do dizer não dizendo, apenas mostrando.

Ao mesmo tempo, haveria a efetivação de um processo de autodestruição, como colocado por Maingueneau (2002), já que o imaginário suscitado pelo relógio dele vai contra a imagem de austeridade que Nabi procura passar, num elaborado jogo de desvalorização do alvo, exaltando o “falso parecer de virtude” do qual trata Charaudeau (2006). O mesmo processo é repetido no almoço com a participação de Paulo Maluf (APÊNDICE D). Primeiramente, é mostrado um acompanhante do deputado federal que palita os dentes após a refeição, o que é considerado um ato reprovável, de má educação – e que é mais destacado pelo enquadramento em *close-up* (FIG. 26). Depois, assim como acontece com Nabi, é mostrado um relógio aparentemente de ouro de Maluf (FIG. 27), enquanto o político enumera suas próprias virtudes. Exatamente no momento em que ele diz que o ensinamento mais importante de Jesus Cristo foi o de amar ao próximo como a si mesmo é mostrada a imagem do acessório. Parece-nos haver a intenção de por em choque aquilo que o deputado fala com os imaginários vinculados a um relógio de ouro.



FIGURA 25 – Nabi sem defesa frente à imagem



FIGURA 26 – *Zoom out* de *close-up* para plano aberto do acompanhante de Maluf que palita os dentes



FIGURA 27 – Relógio de Paulo Maluf

Simultaneamente ao emprego de todo esse arsenal irônico, é necessário cuidado. Deve-se evitar um estranhamento muito grande, além do desejado e que possa romper o reconhecimento do receptor na relação entre o contrato comunicacional instaurado e aquele que funciona como referência. Isso pode acarretar, como em qualquer ato de linguagem, uma não efetivação da troca linguageira, o que levaria a uma mudança de canal ou ao desligamento da televisão, sendo estas as últimas coisas que qualquer jornalista quer que aconteça. No entanto, em um movimento corajoso (e de certa forma autorizado pelo caráter independente das produções), Marcelo Tas e seus parceiros correm esse risco, em prol de uma renovação dos cânones da linguagem jornalística.



CONCLUSÃO

As ideias são construídas por maneiras  
de dizer que passam por maneiras de ser.

Dominique Maingueneau

Ao final de nossa pesquisa, acreditamos ter confirmado que as produções envolvendo o repórter/personagem Ernesto Varela, realizadas pela equipe da *Olhar Eletrônico*, colocam-se como uma efetiva transgressão do modelo tradicional de telejornalismo representando pela *Rede Globo*. A união de elementos paródicos, irônicos e humorísticos ao discurso jornalístico levou à emergência de um determinado modo de fazer, permitindo que Marcelo Tas e seus parceiros superassem muitas das limitações situacionais impostas aos profissionais da mídia. Impossibilitados de promover uma expressão livre no campo jornalístico, submetidos que estavam à censura, os envolvidos nas reportagens trilham um caminho original, inseridos numa evolução tecnológica e de linguagem do jornalismo, do vídeo e da televisão no Brasil.

Esse processo está relacionado com fenômenos que podem ser considerações de difícil percepção, o que aumentou a complexidade de nosso trabalho. A ironia nem sempre é planejada. Há a possibilidade de que ocorra por acaso, pela conjunção de fatores inesperados pela instância de produção. Ainda que seja proposital, pode ser percebida apenas por uma parte dos receptores inteirados dos elementos polifônicos que circundam a enunciação. O mesmo se dá com a paródia. O humor, por mais evidente que se apresente, pode ser captado de diferentes maneiras. O que é engraçado para uma pessoa não fará necessariamente outra rir. Jogando com esses elementos “voláteis”, Marcelo Tas e seus parceiros da produtora *Olhar Eletrônico* conseguem produzir um material singular. Nenhum desses pontos teóricos era usual no telejornalismo da época – e podemos perceber que continuam não sendo hoje em dia.

Uma das questões que mais nos surpreendeu na pesquisa, e que não contemplávamos inicialmente, é o intenso uso das imagens nas reportagens de Varela com fins argumentativos. Machado, I. (1988) coloca a argumentação como a base de estratégias postas em prática na língua e nos diferentes discursos para fazer passar as ideias com o objetivo de influenciar e, se possível, de modificar os julgamentos daquele a quem a mensagem se dirige. Mesmo que em muitos momentos Varela assumia abertamente esse procedimento, a maior parte das ações argumentativas se dá mais discretamente. E o uso da imagem cumpre bem essa função, principalmente quando ela é dissociada do texto. Além de aumentar a diferenciação em relação ao padrão, a instância de produção cria uma estratégia ousada buscando que o destinatário compartilhe suas opiniões. Há uma aproximação da ironia como caracterizada pela autora (Machado, I., 1988): um tipo de argumentação tendenciosa em que as frases são construídas tentando conduzir o leitor à conclusão desejada pelo emissor. No

apêndice A (O Prazer da Política), ao circular por uma praça de São Paulo durante um comício pelas eleições diretas para presidente, Varela se depara com uma barraca onde é vendido *O Capital*, de Karl Marx. Ao dizer a frase “Então *O Capital* está por volta de 100 mil cruzeiros”, aparece a imagem de uma revista em quadrinhos com o personagem Tio Patinhas, de Walt Disney, na capa (FIG. 28). A oposição entre a venda de uma obra anticapitalista e um símbolo deste mesmo capitalismo (o Tio Patinhas) gera um complexo jogo argumentativo, que extrapola o que o jornalismo padrão se propunha a fazer. Não estamos negando que a imagem seja usada com fins de argumentação também nas grandes emissoras. Mas a utilização desse recurso por Marcelo Tas e seus parceiros parece-nos mais frequente e elaborada. Tal procedimento pode ser amplamente explorado em futuras pesquisas que retomem nossas colocações neste momento.



FIGURA 28 – Imagem com finalidade argumentativa

Nesta mesma direção, a instância da edição atua fortemente na modulação das reportagens, estabelecendo-se como mais um espaço de erupção da subjetividade dos envolvidos com as reportagens. Visualizamos aqui um outro ponto rico de possibilidades de análise, mas que as questões de tempo e espaço nos impediram de aprofundar neste trabalho. Para Hernandez, (2006, p. 181),

Em cinema e TV, a montagem, o ato de editar, é sinônimo de cortar. E pode-se cortar qualquer coisa: de planos a pedaços de narrativas. A montagem, por fim, define as relações entre unidades, as formas de percepção de valores e o tempo dos fragmentos [...] Com o manejo dos planos de câmera e de montagem, manipula-se o tempo que

o público precisa para pensar e dar ordem aos estímulos.

Mais do que simplesmente cortar, são as escolhas dos sujeitos comunicantes (EUc) que nos parecem guiar o processo de edição. Hernandez estabelece que qualquer elemento focado pela câmera é entendido pelo público como importante. Entretanto, esse contato é sobredeterminado pelo tempo de duração desse fragmento. Selecionando o que era mostrado – e muitas vezes fugindo de uma associação direta com o texto –, modulando os tempos das cenas, dos cortes, e até intervindo diretamente no andamento normal da imagem por meio de “congelamentos” (APÊNDICE G – Entrevista com Nabi), os envolvidos nas reportagens procuravam orientar as possibilidades de sentido que se estabeleceriam para o telespectador. Como para o uso das imagens, tal recurso depende da identificação desses procedimentos pela recepção, o que a produção jamais tem garantida.

Pelo reconhecimento mantido com seus interlocutores, pelos inúmeros procedimentos ainda hoje utilizados (incorporados ainda que modestamente até pelas grandes emissoras) e pelo próprio sucesso de Marcelo Tas e de outros integrantes da *Olhar Eletrônico* na mídia e nas artes visuais, acreditamos que as estratégias transgressoras de comunicação foram bem sucedidas. No limite tênue entre reconhecimento e distanciamento, as produções envolvendo Ernesto Varela respeitam as visadas básicas do contrato de informação midiático – informação e captação, *fazer saber e fazer sentir* – ao mesmo tempo que se distanciam dos padrões de sua época o suficiente, inclusive, para escapar da censura. Como toca em pontos sensíveis do discurso jornalístico e faz emergir uma produção singular, com uma grande carga polêmica, fica estabelecida a transgressão. Menos do que isso diríamos ter havido apenas uma variante. Com mais mudanças e inovações poderia ocorrer um rompimento do contrato, o que colocaria as reportagens em outro plano genérico.

Na busca por uma forma mais livre de expressão, os envolvidos no material estabeleceram um modelo argumentativo que respeita os limites do contrato de informação midiático transgredindo, simultaneamente, pontos considerados canônicos pelos profissionais do ramo. Em nosso percurso, tanto acadêmico quanto profissional, podemos perceber que a proclamada objetividade foi o elemento mais abalado pelas reportagens de Ernesto Varela. Sem que isso, no entanto, levasse a um prejuízo na qualidade da informação oferecida.

No intuito de enumerar alguns pontos considerados transgressores na produção de Marcelo Tas, com base nas características elencadas por Bentes (2003) e por Fechine (2003) – além de outras considerações tecidas ao longo da dissertação, principalmente referentes ao

QUADRO 1, na seção 2.4.2 – elaboramos um quadro comparativo. Nele, sem pretendermos exaurir a questão, destacamos os elementos por nós definidos como padrões e aqueles que procuram ir além do que seria esperado, conforme a proposta de Charaudeau (2004), apresentada na seção 3.1, que define a aproximação genérica nas semelhanças e a transgressão nas diferenças.

QUADRO 2 – Elementos do telejornalismo padrão x telejornalismo transgressor

DISCURSO JORNALÍSTICO TELEVISIVO	
ELEMENTOS PADRÕES	ELEMENTOS TRANSGRESSORES
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Enquadramentos formais, privilegiando planos neutros (plano médio e plano americano).</li> <li>- Estrutura <i>off</i>-sonora-passagem.</li> <li>- Apagamento do repórter. Aparece apenas nas passagens e em algumas entrevistas.</li> <li>Interage pouco com o ambiente nas situações mostradas.</li> <li>- Pouca voz às pessoas anônimas.</li> <li>- Busca pela exibição rápida da notícia.</li> <li>Importa mais o quando do que o como.</li> <li>- Não há utilização de trilha sonora.</li> <li>- Reportagens curtas buscando captar atenção do telespectador constantemente pela fragmentação entre diferentes jornalistas.</li> <li>- Imagens com finalidades mais ilustrativas tendo relação direta com o que é falado.</li> <li>- Predominância do texto sobre a imagem.</li> <li>- Não há espaço para humor, ironia ou a paródia.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Liberdade de enquadramento. Câmera livre para atuar de acordo com objetivos visados.</li> <li>- Estrutura livre, sem textos pré-gravados.</li> <li>- Presença constante do repórter no quadro.</li> <li>Mesmo quando a palavra está com o entrevistado, busca interação com o telespectador.</li> <li>- Permite maior expressão do povo.</li> <li>- Liberação parcial da questão temporal.</li> <li>Importa mais o como do que o quando.</li> <li>- Músicas usadas para ampliar as possibilidades de sentido das reportagens.</li> <li>- Reportagens longas que buscam captar atenção pela elaboração de uma cenografia diferenciada.</li> <li>- Imagens com função argumentativa acrescentando sentidos ao que é dito.</li> <li>- Texto e imagens com importância equilibrada.</li> <li>- Humor, ironia e paródia utilizados livremente, de acordo com as intenções do enunciador.</li> </ul>

Estabelecida a resposta afirmativa para a pergunta que norteou nossos trabalhos e considerando que esclarecemos os objetivos propostos, ainda nos questionamos sobre qual teria sido a intenção primordial da equipe da *Olhar Eletrônico* ao trilhar tal caminho. Podemos perceber que o grande objetivo das reportagens de Ernesto Varela foi o de contestar os modelos instaurados no período histórico. De apontar possibilidades e alternativas ao padrão da *Rede Globo*. Da união do humor com o jornalismo emergiu um material contestador, dirigindo suas críticas principalmente para as mazelas dos campos político e social no Brasil do início da década de 1980. Tal processo mostrou-se viável para esse tipo de trabalho – uma produção alternativa, sem as pressões de uma grande empresa. O sucesso de Marcelo Tas e seus parceiros não elimina a validade do jornalismo praticado pela *Globo*, apenas apresenta outros rumos possíveis. Em nossa visão, a diversidade é desejável e pode trazer benefícios para todos os lados.

Transpondo para a prática as reflexões levantadas, seria possível a instauração de elementos considerados transgressores mesmo nas grandes redes. Principalmente se pensarmos em termos de programas específicos, mais abertos a novos modelos, ou mesmo em determinadas reportagens consideradas especiais. Tais recursos não impediram que o telespectador reconhecesse o contrato de informação midiático. Mas, por serem considerados intrusivos, são vistos como fatores que colocam em risco a pretensão de objetividade, indo de encontro a crenças e imaginários sedimentados entre os jornalistas. Pela nossa própria busca por aplicarmos elementos transgressivos a uma parte desta dissertação pudemos confirmar o que já havíamos notado em nossa pesquisa: tal processo requer tempo e reflexão. É necessário também conhecer bem aquilo que se procura transgredir, o que nem sempre acontece no meio profissional.

Apesar de possível, supomos que um telejornalismo como o praticado por Marcelo Tas e seus parceiros perderia muita força em outros suportes. A televisão, com o nível tecnológico atingido no início da década de 1980, mostrou-se pronta para abrigar as propostas transgressoras das reportagens de Ernesto Varela. Segundo França (2006), a TV é um espaço propício para o acolhimento de diversos tipos de discursos. Para a autora, não é correto falar “discurso da TV”, mas sim que ela é permeada por diferentes discursos, estando o jornalismo entre eles. De acordo com as concepções que apresentamos nesta pesquisa, este espaço aberto e plural permitiu que o telejornalismo tradicional fosse abalado pela paródia, pela ironia e pelo humor, levando à emergência de uma produção *sui generis*.

Na busca por dispositivos teóricos que enriqueçam a Análise do Discurso, acreditamos numa possibilidade ampla de inter-relação com teorias da Comunicação Social. Muitas vezes, tais pontos se completam. Em outras, seguem em paralelo, cada um com especificidades e características bem próprias, mas também muito próximas. A produção dos atos de fala está indissociavelmente ligada de suas condições de produção. Esse pressuposto da Análise do Discurso encontra amparo na teoria da Comunicação, mais especificamente em alguns pontos referentes ao jornalismo. Elaboraões como as apresentadas por Traquina (2005) – o *gatekeeper*, o *newsmaking* e a teoria organizacional – contemplam e somam saberes ao ponto fundamental da AD. A relação entre Análise do Discurso e a teoria da Comunicação Social, apenas insinuada em nossa pesquisa, tem muito a oferecer para os dois campos.

As tarefas às quais nos propusemos nesta dissertação se mostraram muito mais amplas e complexas do que imaginado *a priori*. Não só nosso *corpus* apresentou inúmeros níveis e meandros que sequer imaginávamos ao começo do percurso, como as teorias incorporadas revelaram uma riqueza crescente à medida que nos aprofundávamos em cada aspecto e tentávamos relacioná-los. Mais do que um ponto final, deixamos aqui algumas interrogaões e reticências a serem retomadas no futuro.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

O falante não é um Adão bíblico, só relacionado com objetos virgens  
ainda não nomeados, aos quais dá nome pela primeira vez.

Mikhail Bakhtin

AGUIAR, F. Imprensa alternativa: Opinião, Movimento e Em Tempo. In: MARTINS, A. L.; LUCA, T. R. (orgs) *História da imprensa no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 2008. 233-247.

AUMONT, J. *A Imagem*. Campinas: Papirus, 2006.

BAKHTINE, M. *La poétique de Dostoïevsky*. Paris: Seuil, 1970.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2010a.

\_\_\_\_\_. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Editora Hucitec, 2010b.

BARBEIRO, H.; LIMA, P. R. *Manual de telejornalismo*. Rio de Janeiro: Campus, 2002.

BENTES, I. Vídeo e cinema: rupturas, reações e hibridismo. In: MACHADO, Arlindo. (org) *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003. p. 113-132.

BISTANE, L.; BACELLAR, L. *Jornalismo de TV*. São Paulo: Contexto, 2005.

BONNER, W. *Jornal Nacional: modo de fazer*. Editora Globo: Rio de Janeiro, 2009.

BUCCI, E. (org.). *A TV aos 50: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.

BUCCI, E.; KEHL, M. R. *Videologias*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2009.

CHARAUDEAU, P; MAINGUENEAU, D. *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2008.

CHARAUDEAU, P. Des conditions de la “mise en scène” du langage. In: DECROSSE, A. *L' esprit de société*. Liege: Mardaga, 1993.

\_\_\_\_\_. Para uma nova análise do discurso. In: CARNEIRO, A. D. (org) *O discurso da mídia*. Rio de Janeiro: Oficina do Autor, 1996. p.5-43.

\_\_\_\_\_. Uma teoria dos sujeitos da linguagem. In: MARI, H.; MACHADO, I. L.; MELLO, R. (orgs) *Análise do Discurso: fundamentos e práticas*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2001. p. 23-38.

\_\_\_\_\_. Visadas discursivas, gêneros situacionais e construção textual. In: MACHADO, I. L.; MELLO, R (orgs). *Gêneros: Reflexões em Análise do Discurso*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2004. p. 13-41.

\_\_\_\_\_. Des catégories pour l'humor? *Questions de communication: humor et média. Définitions, genres et cultures*. Nancy: Presses Universitaires de Nancy, n. 10, 2006. p. 19-41.

\_\_\_\_\_. *Linguagem e discurso: modos de organização*. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

\_\_\_\_\_. *Discurso das mídias*. São Paulo: Editora Contexto, 2009a.

\_\_\_\_\_. Identidade social e identidade discursiva, o fundamento da competência comunicacional. In: PIETROLUONGO, Márcia A. (org) *O trabalho da tradução*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009b, p. 309-326.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio editora, 2009.

COHEN, I. S. Diversificação e segmentação dos impressos. In: MARTINS, A. L.; LUCA, T. R. (orgs) *História da imprensa no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 2008. p. 103-130.

FECHINE, Yvana. O Vídeo como Projeto Utópico de Televisão. In: MACHADO, A. (org) *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003. p. 87-112.

FIGUEIREDO, L. *Ministério do silêncio*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2005.

FRANÇA, V. A TV, a janela e a rua. In: FRANÇA, V. (org.) *Narrativas televisivas: programas populares na TV*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

HERNANDES, N. *A mídia e seus truques: o que jornal, revista, TV, rádio e internet fazem para captar e manter a atenção do público*. São Paulo: Contexto, 2006.

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

JUNGLE, T. Vídeo e TVDO: anos 80. In: MACHADO, A. (org.) *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003. p. 211-216.

KEHL, M. R. Eu vi um Brasil na TV. In: SIMÕES, I. F.; COSTA, A. H.; KEHL, M. R. *Um país no ar. História da TV brasileira em três canais*. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 167-276.

LEAL, B. S. *Reflexões sobre a imagem: um estudo de caso*. E-compós: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Vol. 5, Abril, 2006. Disponível em: <http://compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/61/61>. Acesso em: 12 jul. 2011.

MACHADO, A. *Máquina e imaginário*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

\_\_\_\_\_. Três décadas do vídeo brasileiro. In: MACHADO, Arlindo. (org) *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003. p. 13-47.

\_\_\_\_\_. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora Senac, 2009.

MACHADO, I. L. *Essai d'analyse du fonctionnement de l'ironie comme élément de*

*communication*. Thèse Doctorat ès Lettres – Université de Toulouse II, Toulouse, França, 1988, 367f.

\_\_\_\_\_. A análise do discurso de “2ª geração” com ênfase para a semiolinguística. In: MACHADO, I. L. (org) *Cadernos de pesquisa – Analisando discursos* (2ª parte). Belo Horizonte: NAPq/FALE/UFMG, nº 28, ago. 1995. p. 41-50.

\_\_\_\_\_. Análise do Discurso e seus múltiplos sujeitos. In: MACHADO, I. L.; CRUZ, A. R.; LYSARDO-DIAS, D. *Teorias e práticas discursivas*. Belo Horizonte: Carol Borges Editora, 1998, p. 111-121.

\_\_\_\_\_. A paródia vista sobre a luz da análise do discurso. In: MARI, H. et al. (orgs). *Fundamentos e dimensões da análise do discurso*. Belo Horizonte: Carol Borges/NAD-FALE-UFMG, 1999. p. 327-334.

\_\_\_\_\_. Uma teoria de análise do discurso: a semiolinguística. In: MARI, H.; MACHADO, I. L.; MELLO, R. (orgs) *Análise do Discurso: fundamentos e práticas*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2001. p.39-62.

\_\_\_\_\_. A paródia, um gênero transgressivo. In: MACHADO, I. L.; MELLO, R. (orgs). *Gêneros: Reflexões em Análise do Discurso*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2004. p.75-86.

\_\_\_\_\_. Algumas reflexões sobre a teoria semiolinguística. In: *Letras & Letras*. Uberlândia, vol. 2, nº 22, jul/dez. 2006. p. 13-21.

\_\_\_\_\_. Lendo a paródia? In: MARI, H.; NAZARETH, M.; FONSECA, S. *Ensaio sobre leitura 2*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2007. p.317-336.

\_\_\_\_\_. *A paródia: uma estratégia de provocação?* Conferência realizada no III Simpósio Internacional de Análise do Discurso – FALE, UFMG. 4 abr. 2008a.

\_\_\_\_\_. *Breve abordagem sobre algumas transgressões discursivas no livro La philosophie dans le boudoir, de Sade*. Revista da Abralín, vol. 7, nº 1, 2008b, p. 259-278.

MAINGUENEAU, D. *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Cortez, 2002.

\_\_\_\_\_. Diversidade dos gêneros de discurso. In: MACHADO, I. L.; MELLO, R. (orgs). *Gêneros: Reflexões em Análise do Discurso*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2004. p.43-58.

\_\_\_\_\_. Discurso e Análise do Discurso. In: SIGNORI, I. (org) *[RE]discutir texto, gênero e discurso*. São Paulo: Parábola, 2008. p. 135-155.

\_\_\_\_\_. Les tendances françaises en AD – compte rendu d'une conférence présentée à l'Université d'Osaka, en 1998 (tapuscrit). Curso da profa. Ida Lucia Machado, no dia 17 mar. 2010.

MARTINS, A. L. Imprensa em tempos de Império. In: MARTINS, A. L.; LUCA, T. R. (orgs) *História da imprensa no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 2008. p. 45-80.

PATERNOSTRO, V. I. *O texto na TV: manual de telejornalismo*. Rio de Janeiro: Campus, 1999.

*Princípios editoriais das Organizações Globo*. Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <http://g1.globo.com/principios-editoriais-das-organizacoes-globo.pdf>. Consulta em: 12 set. 2011.

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

SALIBA, E. T. *Raízes do riso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SANT'ANNA, A. R. de. *Paródia, Paráfrase & Cia*. São Paulo: Editora Ática, 1995.

SILVA, F. C. T. Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil, 1974-1985. In: FERREIRA, J.; DELGADO, L. De A. N. *O Brasil republicano*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

SIMÕES, I. F. TV à Chateaubriand. In: SIMÕES, I. F.; COSTA, A. H.; KEHL, M. R. *Um país no ar. História da TV brasileira em três canais*. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 11-122.

SOULAGES, Jean-Claude. Instrumentos de análise dos discurso nos estudos televisuais. In: LARA, G. M. P.; MACHADO, I. L.; EMEDIATO, W. *Análises do discurso hoje – volume 1*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2008.

TAS, M. A minha história da Olhar Eletrônico. In: MACHADO, Arlindo. (org) *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003. p. 217-226.

TRAMONTINA, C. *Entrevista*. São Paulo: Globo, 1996.

TRAQUINA, N. *Teorias do jornalismo, Volume I: Porque as notícias são como são*. Florianópolis: Insular, 2005.

VIANNA, R. P. A. *História comparada do telejornalismo: Brasil/Espanha*. 1º Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho. 2003. Disponível em: <http://paginas.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/1o-encontro-2003-1/histria%20comparada%20do%20telejornalismo.doc>. Acesso em: 29 set. 2011

## **NORMAS ABNT**

LESSA, J. F.; VASCONCELLOS, A. C. *Manual para Normalização de Publicações Técnico-Científicas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

## **MÚSICAS**

INCRÍVEIS, Os (Interp.). *Série Focus: O essencial de Os Incríveis*. Rio de Janeiro: BMG,

2004. 1 CD, digital, estéreo.

LYRA, C; ASSIS, F. (Comp). O Subdesenvolvido. In: *O povo canta*. Rio de Janeiro, Centro Popular de Cultura, 1963. LP.

RODRIGUES, J. (Comp.). *Minha história*. Rio de Janeiro: PolyGram, 1997, CD, digital, estéreo.

PARALAMAS DO SUCESSO. *Selvagem*. Rio de Janeiro, EMI Music, 1986. LP.

## SITES

Comunique-se. Portal de informações sobre a mídia. Disponível em: <<http://www.comunique-se.com.br>>. Acesso em: 08 out. 2011.

Fórum EJA. Portal educacional ligado à educação de jovens e adultos. Disponível em: <<http://forumeja.org.br/>>. Acesso em: 22 jan. 2012.

IBGE. Portal do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/>>. Acesso em: 05 out. 2011.

Marcelo Tas. Site oficial do criador de Ernesto Varela. Disponível em: <<http://marcelotas.com.br>> ou <<http://ernestovarela.com.br>>. Acesso em: 2010, 2011.

TV Câmara. Portal da Câmara dos Deputados. Disponível em: <<http://www.camara.gov.br>>. Acesso em: 13 dez. 2010.

YouTube. Site de compartilhamento de vídeos. Disponível em: <<http://www.youtube.com.br>>. Acesso em: 2010, 2011, 2012.

## DVD

ERNESTO Varela, o repórter. Direção e edição: Marcelo Tas. São Paulo: O2 Filmes, Olhar Eletrônico Vídeo e Sesc – São Paulo. 2003.

## REFERÊNCIAS DAS FIGURAS E ILUSTRAÇÕES

FIGURA 6 e 12 – Reprodução de *frames* de reportagens da *Rede Globo* disponíveis em: <<http://www.youtube.com.br>>. Acesso em: 2010, 2011, 2012.

FIGURAS 7 a 9, 11, 13 a 28 – Reprodução de *frames* do DVD ERNESTO Varela, o repórter. Direção e edição: Marcelo Tas. São Paulo: O2 Filmes, Olhar Eletrônico Vídeo e Sesc – São Paulo. 2003.

FIGURA 10 – Reprodução de HERNANDES, N. *A mídia e seus truques: o que jornal, revista, TV, rádio e internet fazem para captar e manter a atenção do público*. São Paulo: Contexto, 2006.

Ilustrações das páginas de introdução, dos três capítulos, conclusão, referências, apêndices e anexos – Reprodução com tratamento de *frames* do DVD ERNESTO Varela, o repórter. Direção e edição: Marcelo Tas. São Paulo: O2 Filmes, Olhar Eletrônico Vídeo e Sesc – São Paulo. 2003.

Ilustrações da capa e contracapa, em anexo, cedidas por Marcelo Xavier.



## APÊNDICES

O personagem de mentira trazia perguntas simples, ingênuas e diretas para os personagens da história de verdade [...]. Num mundo já complexo e confuso, era um alívio alguém fazer a pergunta que o telespectador queria, mas nunca podia fazer.

Marcelo Tas

### QUADRO 3 – APÊNDICE A – O Prazer da Política

O Prazer da Política

São Paulo, 27/11/1983

9:19 min

*Num domingo à tarde, em frente ao estádio do Pacaembu, o líder sindical Lula comandava o primeiro comício por eleições diretas para presidente do Brasil.*

TEXTO	IMAGENS E OUTROS
<p>Alô, senhor Goulart de Andrade. Novamente com vocês, o seu repórter Ernesto Varela. Em outros verões, falava-se em política do prazer. Hoje, aqui na praça Charles Miller, vamos falar do prazer da política.</p> <p>- Por favor, por favor, você não quer se... (a mulher se afasta, como se fosse embora e volta).</p> <p>- Ah, fala.</p> <p>- Qual o prazer que existe na política?</p> <p>- Olha, eu acho essa discussão muito complicada, entendeu. Eu não sei se dá para falar em prazer na política. Em via de regra...</p> <p>- Não é uma discussão, é uma pergunta só.</p> <p>- Prazer? Eu, particularmente, da forma como que vem sendo feita ultimamente, eu acho que não tem prazer nenhum.</p> <p>- Por favor, qual é o prazer que existe na política?</p> <p>- Nenhum.</p> <p>- Nenhum.</p> <p>- Prazer, cê fala? Mas que prazer? O negócio é tirar aqueles homens de lá. Que isso, ô!</p>	<p>Começa como se ele não estivesse esperando, olhando para o lado, no alto de uma escadaria.</p> <p>Segue descendo a escada ao som da música “Eu te amo, meu Brasil, eu te amo”. Olha para trás, para o cinegrafista. Faz movimento com as mãos, chamando o câmera para acompanhá-lo. Aborda então uma mulher.</p> <p>Segue para outro entrevistado, o abordando pelas costas, encostando no ombro.</p> <p>Segue para uma mulher.</p> <p>Mais um homem entrevistado.</p> <p>No meio da fala, a câmera se desloca do rosto do entrevistado para a um pandeiro em suas mãos e depois volta para ele. Uma mulher é a próxima a ser ouvida.</p>

- Não sei. Não faço política, só faço solidariedade. Sou do Comitê Brasileiro de Solidariedade aos Povos da América Latina.

- Cê acha que vai dar pé a América Latina?

- Vai dar o quê?

- Vai dar pé a América Latina?

- Como assim pé?

- O que tá acontecendo é que a rapaziada tá querendo suicidar aí, ó! Contra a invasão de rico aí na América Latina. Já invadiu o Brasil e agora vem aí invadindo a América Central.

- Você tá querendo se suicidar?

- Não, não. É grupo.

- É grupo seu?

- Não, não, não. É porque tá, tá com vergonha de falar de frente a câmera aí, sabe.

- Agora, quando o bandido, se organizar, e... começar a matar organizadamente, sabe? Em ritmo, de politicamente, aí, tudo bem, vai mudar. É a partir daí que vai começar a mudar, sabe?

- O que cê tá fazendo de gostoso aqui hoje?

- Eu tomei sorvete.

- O que que é mais gostoso? Fazer política ou chupar um sorvete num dia quente desse?

- Numa hora dessa, chupar sorvete.

- Qual prazer que existe na política?

- Prazer? Poder.

- Cê compra o prazer daí.

- Com o poder?

- Com o poder.

- O poder é o mais importante?

- Quando você luta por ele, é.

- E você luta por ele?

- Não.

Corta para uma imagem de duas crianças brincando, sentadas no chão. Logo a seguir, volta para Tas e a entrevistada. A conversa não é interrompida.

A mulher parece ser estrangeira e por isso não entende a expressão.

Corta para imagens da manifestação na praça, com a música “O subdesenvolvido”. As imagens mostram um grupo tocando instrumentos e dançando. Parece haver uma intenção de quebra, já que o ritmo do que é mostrado e as imagens não combinam. Volta para as entrevistas.

Marcelo Tas passa a entrevistar uma pessoa ao lado, sem haver corte na imagem.

Pergunta de Tas ao primeiro entrevistado.

Corte para imagem de uma criança vestida com o que parece ser um uniforme escolar. O entrevistado segue falando com a imagem do menino aparecendo.

Volta para a imagem do entrevistado sem que a conversa seja interrompida.

Uma criança é entrevistada agora.

Corta para uma imagem de uma mulher, já com o áudio da pergunta dele à próxima entrevistada, que não é a mesma que aparece na imagem.

Entrevistada seguinte.

Volta o homem que foi o segundo a ser entrevistado.

Próximo, um homem com um carrinho de bebê.

- Eu acho que o homem só se completa, só é feliz, fazendo política, né? Sendo participante.

- Me sinto feliz de fazer política. Seu eu não fizesse política, eu não era feliz.

- Não existe prazer na política, existe um combate.

- Não existe nenhum prazer?

- Cocão! Hahaha. Cocão.

- Não, eu sou o Ernesto Varela!

- Por favor, você é comunista?

- Eu sou do Partido Comunista do Brasil.

- E esse cheiro de churrasco que nós estamos sentindo, vocês que são os responsáveis?

- Não, é da barraquinha do lado.

- Ah, bom. Não é criancinha?

- Não, nós ainda não comemos criancinha

Corta para imagem de um broche com o rosto de Stalin na camisa de um dos participantes da manifestação, já com uma outra voz, da qual não vemos o rosto. Corta para uma imagem de uma pessoa que se parece com José Genoíno, mas que está apenas ouvido o que Marcelo Tas fala. A cena é curta e está fora de sincronia com o áudio. A Voz também parece de José Genoíno. Mais um entrevistado.

Tas é interrompido pelo interlocutor, que parece reconhecê-lo e o abraça.

Segue um pequeno trecho de uma música instrumental com Tas e o entrevistado rindo e se abraçando. Segue a música, um reggae não identificado, com imagens de pessoas na praça. Primeiramente, aparece uma moça vestida com uma fantasia que parece ser uma urna, com o escrito “Presidente, quem escolhe é (não é possível ler o resto)”. Imagens mais abertas da praça, com destaque para uma faixa com “Tirem as mãos da Nicarágua”. Uma cena muito rápida, de menos de um segundo de manifestantes com bandeiras vermelhas do PT (Partido dos Trabalhadores). Segue uma imagem de uma camisa escrito “A melhor opção do Brasil”, com as letras “pc” e as palavras “do Brasil” em destaque vermelho. Na mesma sequência, a câmera mostra um estandarte vermelho, com “Partido Comunista do Brasil” escrito em amarelo. Sem haver cortes, a imagem volta para Ernesto Varela, que olha para a câmera sorrindo. Ele segue então com as entrevistas, perguntando a uma mulher que está num carro de onde sai o estandarte (a música reggae continua ao fundo).

não.

- Ah, bom. Brigado.

- Quem vai levar o Marx, mil cruzeiros aí, ó. O homem que contribuiu para a libertação do homem.

- Posso dar uma olhadinha nos livros?

- Esse é famoso? Tá em que edição? Ah, terceira edição. (Ele começa a ler um trecho) Ao crescer o capital, que amplia o seu campo de exploração e de domínio com as próprias dimensões e com o número de seus vassalos.

- Quanto que tá custando *O Capital* aqui, chefe?

- Nós estamos fazendo uma rifa de *O Capital*. Todos os volumes de *O Capital*, mais *A História da mais valia* e mais uma edição inédita do sexto capítulo de *O Capital*, por mil cruzeiros o número.

- Quantos números são?

- São cem números.

- Ok, então “O Capital” está por volta de cem mil cruzeiros.

Há uma mudança na música de fundo. Aparece um homem, que segura um punhado de broches na mão.

*Insert* aparece atualizando o valor do que seriam os mil cruzeiros: R\$ 3,20. Obviamente, essa inserção não fazia parte do material original. Corta para Varela se dirigindo a uma banquinha.

Ele pega numa pilha *O Capital*, de Karl Marx. Abre o livro e pergunta ao vendedor:

Ele faz a leitura ressaltando bem sílaba por sílaba, como alguém que está aprendendo a ler.

A pergunta é feita a um homem que usa um boné com a estrela do PT.

Há um corte de imagem rápido para uma pessoa que veste uma camisa em que está escrito “Calma”. A câmera mostra que é uma mulher, numa imagem sem nenhuma ligação aparente com o que Tas conversa com o vendedor.

*Insert* gráfico indicando que cem mil cruzeiros são iguais a R\$ 320,45, ao mesmo tempo que há um novo corte de imagem para uma revista em quadrinhos com o título *Almanaque Disney*, em que se pode ver o personagem do Tio Patinhas na capa. Seguem imagens da praça. Aparece um cartaz com três macacos desenhados. Em cada um, se vê um ano: 1964, 1974, 1984. No primeiro, o macaco está com os olhos tapados. No segundo, a boca. Já o terceiro, está colocando um voto dentro de uma urna. O título do cartaz é “Assoc. do autores de quadrinhos e cartuns”. A mesma sequência, sem corte, mostra uma pessoa na praça que se parece com o ator Antônio Fagundes. Varela então

- Luis Inácio. Luis, qual é o prazer da política?

- Olha, eu acho que o prazer da política, na verdade, é você sentir que o povo participa, que o povo começa a se despertar no sentido de ele próprio começar a transformar as coisas no país

- Lula, você é bravo?

- Não, na verdade eu não sou bravo. Na verdade, a cara é mais brava do que eu sou intimamente. Na verdade, a gente não tem motivo para alegria. O trabalhador brasileiro hoje, não tem nenhum motivo para ser alegre hoje. O desgraçado ganha pouco. É mandado embora do emprego.

- Então, eu não sinto motivo pra dar risada

- A sua vida política atrapalha a sua vida ser humano, como pai de família?

- Atrapalha. Atrapalha, na verdade, a gente perde um pouco da intimidade que a gente tem. Mas, eu só espero ter forças para continuar a luta e, um dia, eles poderem compreender que o que a gente tá fazendo hoje, até o sacrifício que eles tão passando hoje, tem como objetivo, fazer pura e simplesmente, que eles que tem três, cinco, oito anos de idade, possam ter um pouco mais de felicidade do que eu tive.

- Obrigado, Lula. “PT” saudações para você.

- Tá, obrigado.

passa a entrevistar o então líder sindical Luis Inácio Lula da Silva

*Insert:* Luís Inácio Lula da Silva - Líder Sindical. Nos parece que este *insert* também não faz parte do material original.

Corte para a imagem de um fotógrafo, em posição de registrar algum momento. Quando parece que vai haver um movimento, há um corte voltando para Varela e Lula. O que poderia ser considerado um erro dentro da linguagem padrão parece ser feito de propósito aqui.

Novo corte para a imagem de uma mulher que aponta uma câmera fotográfica. O corte é feito da mesma forma que na imagem anterior.

Novo corte para uma mulher com uma câmera fotográfica. A imagem se movimenta para a direita e há mais uma pessoa tirando fotos. Em nenhum momento o diálogo é interrompido.

Corte para imagem de uma mulher que carrega uma câmera fotográfica.

A música é retomada. Segue para a praça. Aparece uma faixa escrito “Em eleições diretas promessa é dívida: Montoro cumpra as suas” (Música: “fiquei rico com o esforço que fiz, chegou minha vez de levantar o nariz”). A câmera vai seguindo Varela andando no meio das pessoas e de faixas. Próximo entrevistado, entra com a voz ainda

- Embora eu tivesse sido atropelado ontem à noite e embora os médicos, no Hospital das Clínicas, reconhecendo a minha vontade de estar aqui, não recomendassem que seria bom eu estar no meio da multidão, mas achei que era importante eu estar aqui. Como estava me sentindo, embora dolorido, suficientemente bem, vim para cá e estou contente de estar aqui.

- Qual é o prazer que o senhor sente nisso? Em fazer política.

- Olha, eu acho que é uma missão que eu sinto como uma coisa dentro de mim, uma coisa em busca da verdade. E buscar a verdade é uma coisa humana.

- Tem um filósofo hindu que disse uma vez que as massas estragam o líder e que o líder estraga as massas. No sentido de que vai ficando mais longe dele mesmo como pessoa. O que que o senhor acha disso?

- Olha, você faz entrevistas incríveis, realmente. A mais surpreendente que eu vi hoje, aqui. Mas, eu acho que um líder corre muito o risco de se distanciar das massas que o apoiam. E acho que a melhor solução para este problema, que é sério, é ele estar sempre à disposição de conversar, de dialogar. Sempre se sentir uma pessoa tanto igual quanto qualquer cidadão no meio dessa massa.

- Ok. Que o senhor fique bom aí do pé. Quebrou, o que aconteceu?

- Eu só peço para não bater na despedida nas minhas costas que aí é um dos lugares que tá doendo.

- Tá legal, desculpa.

- Um abraço.

- Por favor, dona Marta Suplicy. Qual o prazer que existe na política?

- Olha, eu não sei qual é. Eu gostaria de entender viu. Porque eu concorro com ela todo o tempo. E muitas vezes ela vence.

na imagem de Varela e das faixas.

Logo corta para o entrevista e entra o *insert*: Eduardo Suplicy - Deputado Federal.

Quando ele menciona o atropelamento, a música, que já havia parado, é rapidamente introduzida novamente e a câmera mostra que ele está sentado numa cadeira de rodas, com os joelhos machucados.

A imagem estava apenas com Suplicy. O câmera muda um pouco o enquadramento de forma a colocar o canto do rosto de Varela, com destaque para seus óculos vermelhos no quadro.

Quando questionado sobre o prazer, há um momento de dúvida de Suplicy com relação à pergunta. Tas esclarece então.

Próxima entrevista, que já começa logo com o *insert*: Marta Suplicy - *Sexóloga do Programa TV Mulher (Rede Globo)*.

Volta para uma imagem mais longa da manifestação, sem corte, mostrando o povo e bandeiras sendo agitadas. É possível perceber que a noite começa a chegar. A iluminação vai diminuindo. Parece haver uma ordem

- Tudo pela reportagem.
- Senhor Hélio Bicudo, senhor Hélio Bicudo. O senhor gosta de discurso?
- Eu gosto quando os discursos são pelas diretas.
- Qual o prazer em se fazer política?
- O prazer em se fazer política é estar com o povo. E trabalhar pelo povo.

- Segundo o dicionário do Aurélio, política é a arte de bem governar os povos. Mas, quem lê dicionários hoje em dia.

cronológica no suceder das imagens e entrevistas. Volta a música anterior, com o mesmo refrão. Corte para Varela, que está sendo apoiado pelo pé por uma pessoa, para chegar perto do palanque.

*Insert:* Hélio Bicudo - Fundador do PT.

Varela desce do apoio que tinha para chegar mais alto no palanque/palco. Uma música toca enquanto isso. Parece um trecho retirado do áudio do próprio evento. Não é possível entender o que é dito. Segue imagem de Lula fazendo um discurso. Volta a mesma música e segue uma imagem de Hélio Bicudo. Corta para imagens das pessoas que estão cantando e tocando a música. “Nosso povo é dono de sua história” um deles diz, “arquiteto de sua revolução”, ele prossegue. Parece ser uma tradução da música, um hino, que toca em espanhol. A imagem mostra Varela se aproximando de onde eles estão, apontando o microfone para eles e olhando para a câmera. Aparece uma imagem geral da praça, feita de uma posição mais alta, que mostra uma grande aglomeração de pessoas. Sem cortes, a imagem volta para Ernesto Varela.

Ele faz um movimento levantado o braço direito rapidamente, como que para expressar uma frustração.

Segue um pequeno clipe com a música “Deixa isso pra lá”, de Jair Rodrigues, e imagens feitas ao longo do dia. Algumas que já haviam sido mostradas, outras inéditas.

Créditos finais:

Direção: Marcelo Tas e Fernando Meirelles

Veiculação: TV Gazeta

Realização: Olhar Eletrônico

### **Letras das músicas**

**Eu te amo meu Brasil – Dom e Ravel**

Escola...  
Marche...  
As prais do Brasil ensolaradas  
Lá, lá, lá, lá...

O chão onde país se elevou  
A mão de Deus abençoou  
A mulher que nasce aqui  
Tem muito mais amor

O céu do meu Brasil tem mais estrelas  
O sol do meu país, mais esplendor  
A mão de Deus abençoou  
Em terras brasileiras vou plantar amor

Eu te amo, meu Brasil, eu te amo  
Meu coração é verde, amarelo, branco, azul anil  
Eu te amo, meu Brasil, eu te amo  
Ninguém segura a juventude do Brasil

As tardes do Brasil são mais douradas  
Mulatas brotam cheias de calor  
A mão de Deus abençoou  
Eu vou ficar aqui porque existe amor

No carnaval, os gringos querem vê-las  
Num colossal desfile multicolor  
A mão de Deus abençoou  
Em terras brasileiras vou plantar amor

Adoro meu Brasil de madrugada lá, lá, lá, lá  
Nas horas que eu estou com meu amor, lá, lá, lá, lá  
A mão de Deus abençoou  
A minha amada vai comigo aonde eu for.

As noites do Brasil tem mais belezas, lá, lá, lá, lá.  
A hora chora de tristeza e dor, lá, lá, lá, lá.  
Porque a natureza sopra e ela vai-se embora enquanto eu planto amor.

Eu te amo, meu Brasil, eu te amo  
Meu coração é verde, amarelo, branco, azul-anil  
Eu te amo, meu Brasil, eu te amo  
Ninguém segura a juventude do Brasil

### **O subdesenvolvido – Carlos Lyra e Francisco de Assis**

O Brasil é uma terra de amores,

Alcatifada de flores,  
Onde a brisa fala amores,  
Nas lindas tardes de abril.  
Correi pras bandas do Sul.  
Debaixo de um céu de anil,  
Encontrareis um gigante deitado:  
Santa Cruz, hoje o Brasil.

Mas um dia o gigante despertou (ooaahhh!).  
Deixou de ser gigante adormecido.  
E dele um anão se levantou.  
Era um país subdesenvolvido  
Subdesenvolvido, subdesenvolvido, subdesenvolvido, subdesenvolvido (bis)

E passado o período colonial,  
O país passou a ser um bom quintal.  
E depois de dada a conta a Portugal  
Instalou-se o latifúndio nacional .. (Ai)  
Subdesenvolvido, subdesenvolvido, subdesenvolvido, subdesenvolvido.

Então o bravo brasileiro (iehée),  
Em perigos e guerras esforçados (iehée),  
Mais que prometia a força humana  
Plantou couve, colheu banana.  
Bravo esforço do povo brasileiro  
Mandou vir capital lá do estrangeiro.  
Subdesenvolvido, subdesenvolvido, subdesenvolvido, subdesenvolvido.

As nações do mundo para cá mandaram  
Seus capitais tão desinteressados.  
As nações coitadas só queriam ajudar, não é?  
Aquele ilha velha não roubou ninguém,  
País de poucas terras só nos fez um bem  
Um Big Ben  
Um big ben , bom, bem, bom  
Nos deu luz (ah)  
Tirou ouro (oh)  
Nos deu trem (ah)  
Mas levou o nosso tesouro  
Subdesenvolvido, subdesenvolvido, subdesenvolvido, subdesenvolvido.

Mas data houve em que se acabaram os tempos duros e sofridos  
Porque um dia aqui chegaram os capitais dos países amigos.  
País amigo, desenvolvido,  
País amigo, país amigo,  
Amigo do subdesenvolvido  
País amigo, país amigo.  
E os nossos amigos americanos

Com muita fé, com muita fé,  
Nos deram dinheiro e nos plantamos  
Só café, só café.  
É uma terra em que se plantando tudo dá.  
Pode-se plantar tudo que quiser  
Mas eles resolveram que nos devíamos plantar  
Só café, só café

Bento que bento o frade, frade.  
Na boca do forno, forno.  
Tirai um bolo, bolo  
Fareis tudo que seu mestre mandar?  
Faremos todos, faremos todos, faremos todos.  
Começaram a nos vender e nos comprar.  
Comprar borracha, vender pneu.  
Comprar minério, vender navio.  
Pra nossa vela, vender pavio.  
Só mandaram o que sobrou de lá:  
Matéria plástica, que entusiástica,  
Que coisa elástica, que coisa drástica,  
Rock balada, filme de mocinho,  
Ar refrigerado e chiclete de bola (pop)  
E coca cola.  
Subdesenvolvido, subdesenvolvido, subdesenvolvido, subdesenvolvido.

O povo brasileiro tem personalidade.  
Não se impressiona com facilidade  
Embora pense como americano  
“Uuuuuuu, I’m going to kill that indian before he kills me (pinim...)”  
Embora dance como americano  
Ta-ta-ta-ta, ta-ta-ta-ta  
Embora cante como americano  
Eh boi, lá, lá, lá,  
Eh roçado bão, lá, lá, lá,  
O melhor do meu sertão, lá, lá, lá  
Comeram o boi.

O povo brasileiro, embora pense, cante e dance como americano  
Não come como americano,  
Não bebe como americano,  
Vive menos, sofre mais  
Isso é muito importante  
Muito mais do que importante  
Pois difere o brasileiro dos demais  
Personalidade, personalidade, personalidade sem igual,  
Porém,  
Subdesenvolvida, subdesenvolvida,  
Essa é que é a vida nacional.

## **Deixa isso pra lá – Jair Rodrigues**

Deixa que digam

Que pensem

Que falem

Deixa isso pra lá

Vem pra cá

O que que tem?

Eu não estou fazendo nada

Você também

Faz mal bater um papo

Assim gostoso com alguém?

Vai, vai, por mim

Balanço de amor, é assim

Mãozinha com mãozinha pra lá

Beijinhos e beijinhos pra cá

Vem balançar

Amor é balanceio meu bem

Só vai no meu balanço quem tem

Carinho pra dar

#### QUADRO 4 – APÊNDICE B – Varela no Comício das *Diretas*

Varela no Comício das Diretas

*São Paulo, 25 de janeiro de 1984*

*12:15 min*

No aniversário de São Paulo, 300 mil pessoas foram às ruas pedir Diretas-Já. O clima era tenso. O governo militar pressionava a mídia para não mostrar a manifestação popular.

TEXTO	IMAGENS E OUTROS
<p>- Tá bom. Boa...</p> <p>- Boa-noite, senhor Goulart de Andrade, novamente com você o seu repórter Ernesto Varela. Nós estamos aqui no comício pelas eleições diretas. E vocês já devem ter visto muitas matérias sobre esse comício, que acontece aqui, hoje, quinta-feira, na cidade de São Paulo. Por isso, eu vou mostrar para você, hoje, como as pessoas da imprensa trabalharam e mostraram esse comício, para você (há um corte). Jornalistas, repórteres, iluminadores, câmeras, pessoas que fazem assim como eu, a sua vida, uma entrega à profissão de repórter. Vamo lá.</p> <p>- Eu estou aqui com um dos mais famosos colegas repórteres meu, meus, que é o Osmar Santos. Osmar, por que que você escolheu essa profissão de repórter?</p> <p>- Eu sempre gostei muito de rádio. Desde garotinho eu ouvia, imitava locutores, mas nunca imaginava que eu pudesse ser. E acabei indo pro rádio assim, quase que naturalmente. Eu fui buscar um emprego, tava anunciando, que tava precisando de um emprego, eu pensei que eles iam indicar emprego em algum lugar, mas era lá mesmo. Aí, eu falei, então deixa o que que é aqui? É isso aqui, eu fiz e acabei ficando. (corte) É ripa na chulipa e pimba na gorduchinha.</p> <p>- Obrigado Osmar.</p> <p>- Eu sou o Ernesto Varela, do 23ª Hora</p>	<p>Câmera deriva rapidamente para a multidão e volta para ele. Começa com uma música acelerada, instrumental.</p> <p><i>Insert</i> identificando o local: “Praça da Sé”.</p> <p>A imagem fecha rapidamente nele. Perde o foco, mas não há corte.</p> <p>Imagem vai para o povo na praça, com uma música instrumental ao fundo. Há um corte e volta para Varela.</p> <p>Há um corte. Segue no mesmo enquadramento.</p> <p><i>Insert</i>: Osmar Santos – <i>Rádio Globo</i>.</p> <p>Corte, segue Osmar Santos falando.</p> <p>Segue para o próximo entrevistado.</p>

- Tudo bem, Ernesto. Vamo lá, vejo muito vocês.
- Ah, é?
- É, claro.
- Bondade sua.
- Sou um cidadão de bom gosto.
- Ah, que isso...
- Juca... Você sente que você fala o que você quer, assim, ou você sente que existe uma linha que nós todos estamos presos, que é a linha normal, padrão, da imprensa atual?
- Olha, eu não sei se pelo fato d'eu trabalhar no jornalismo especializado, que é o jornalismo esportivo, seria uma baita demagogia eu me fazer de vítima, dizer, olha, eu não consigo dizer as ver... Não! Eu trabalho com muita liberdade.
- Pode falar que o juiz é ladrão, que o jogador tá jogando mal.
- Cê pode falar até que você torce para o Corinthians, o São Paulo, o Palmeiras, que não tem problema. Agora, você não pode falar que é PT, PMDB, que é... tá certo.
- ... estão preparadas para manterem a ordem e a tranquilidade aqui na Praça da Sé.
- ... o grande número de mulheres aqui na praça?
- Olha, eu tô achando comovente, porque ainda falta....
- Aguarda-se a chegada do Governador Franco Montoro, do prefeito Mário Covas, e também do deputado Teodorico Ferraz, que segundo assessores do governador Franco Montoro...

*Insert: Juca Kfourri – Editora Abril.*

Corte, a imagem fecha em Varela e a entrevista continua.

Corta para uma imagem de um cigarro na mão do entrevistado. Segue.

Corta direto para um repórter que parece ser de rádio. A fala dele é captada no meio.

Corta para Varela, que participa de uma entrevista de uma outra repórter com uma senhora.

Corta para imagem de Varela novamente. Ele tem uma expressão que parecer misturar um certo interesse com ironia em relação ao que está sendo falado. Abre bem os olhos, mexe as sobrancelhas. Desta vez, ele ouve uma narração de um repórter, aparentemente de rádio.

Volta para Varela, que olha para baixo, como uma expressão de surpresa. A imagem mostra uma pessoa que segura um papel, de onde o locutor parece ler seu texto.

Mostra o texto escrito numa folha de papel, com uma pessoa que o segura, volta para o locutor e corta.

Começa a tocar uma música com aspecto cômico, instrumental, enquanto vão aparecendo imagens de fotógrafos que

- Olha, para um grande artista, um grande microfone, como vocês estão vendo.

- A imprensa às vezes é imprensada.

- Ô, Henfil. Por favor. Você agora está se iniciando na carreira de repórter na *RTC* também, é verdade?

- Tô, apresentando lá na *RTC*.

- Qual foi a sua vocação para repórter, Henfil? Quando ela nasceu?

- Nasceu com a incompetência generalizada. Porque eu achava, de, do pessoal, no sentido de que, eu acho que não é possível mais. Então, toda essa minha articulação, quer dizer, tá a serviço. Então, é exatamente isso.

- Eu não entendi nada do que você disse, Henfil. Você tá um repórter muito confuso.

- Então. Competente.

- Ah, sim.

- Todo repórter tem um pra, um prata..., um padrão. Quase que eu não consigo falar. E você acha que o repórter consegue falar mais o que ele pensa ou o que o seu padrão acha que ele deve pensar?

- Olha, o padrão não pensa nada, mas o padrão é que é o problema. Então, nós temos um padrão de som. Então, isso complica. Nós temos um padrão de imagem. Isso complica, né? Esse padrão é que é o problema, não é isso? E agora, eu acho que a gente deveria continuar conversando aqui, porque isso é contra o padrão. O problema nosso é o padrão. O padrão.

trabalham no evento. Entra *insert*: Gilberto Gil - Cantor e compositor.

Segue imagem de um microfone colocado na ponta de um cabo de madeira. Corta para uma cena do tumulto do trabalho da imprensa, com fotógrafos tentando se desvencilhar uns dos outros no meio da multidão. Varela aparece como que em dúvida se encara a confusão.

Corta para uma imagem de Eduardo Suplicy com a mão no queixo, como se estivesse olhando a cena. Corte para imagem de um jornalista, que tenta romper um cordão de seguranças isolando a área. Volta para Varela.

Henfil faz um gesto, chamando o cinegrafista a se aproximar.

*Insert*: Henfil – cartunista.

Henfil olha para a câmera e coloca a língua para fora.

Sem corte, há um movimento na imagem. É mostrada uma mulher que parece o acompanhar, mas que estava fora do quadro.

Corta para uma imagem de uma pessoa que parece desmaiada, sendo carregada pela polícia, enquanto eles continuam conversando. Varela pergunta.

Ele se atrapalha com a palavra “patrão”. Poderia ter sido facilmente cortado, mas o erro, ruído foi mantido.

Ele chega a boca bem perto do microfone, para que o som fique abafado e ruim.

Coloca a mão em frente à lente da câmera.

A câmera começa a girar e a imagem fica de cabeça para baixo.

A câmera segue se movimentando e se posiciona acima de Varela e de Henfil.

<p>- Ele geralmente vem de lá de cima, não é? Uma coisa que veio...</p> <p>- Exato. Esse é o problema, o padrão. Então tá (corte).</p> <p>- Obrigado, Henfil. E bom trabalho de repórter. Agora nós somos colegas. Queria desejar a você um bom trabalho na <i>RTC</i>.</p> <p>- Peraí um pouquinho. O nosso repórter Henfil sujou a lente. Peraí. Vamo embora lá.</p> <p>- O que que você está escutando aí?</p> <p>- Abobrinha.</p> <p>- (Corte) O nosso câmera quer saber alguma coisa do câmera da <i>RTC</i>.</p> <p>- Não, obrigado.</p> <p>- Não, ele não é muito bom não, viu?</p> <p>- Vamo continuar.</p> <p>- Eles estão se preparando para entrevistar aquele senhor de olhos verdes que está ali do lado</p> <p>- Estamos aqui com Chico Buarque, que acaba de chegar. Chico, o que você achou dessa massa, assim que você chegou à Catedral da Sé?</p> <p>- Eu não vi ainda, tô só ouvindo. Eu quero subir lá, pra ver lá de cima. Mas tá bonito, né?</p> <p>- E a campanha, vai pegar?</p> <p>- Ah, acho que sim. Acho que sim.</p> <p>- Daqui pra frente, quais são os próximos passos dessa caminhada democrática?</p>	<p>Ele gesticula em direção à câmera. Henfil fala enquanto aponta para a câmera, que vai saindo da posição superior e retornando para o nível normal.</p> <p>A câmera volta a ficar numa posição superior, mas não totalmente acima dos dois. Enquanto Varela diz essa última frase, Henfil olha e gesticula para a câmera. Por fim, ele sai do quadro e Henfil continua mostrando a língua.</p> <p>A cena seguinte começa com um movimento rápido de câmera, saindo de baixo para cima, em direção a Varela.</p> <p>Varela usa um pano para limpar o equipamento. A música cômica é retomada.</p> <p>Ele se vira para a câmera e segue andando em direção à multidão. Antes do corte, movimento brusco da câmera para baixo. Varela para e conversa com um profissional, que trabalha com um fone de ouvido.</p> <p>Leva o microfone em direção ao próprio cinegrafista.</p> <p>Leva o microfone em direção ao câmera que estava sendo entrevistado que sorri. A imagem fica um pouco inclinada e Varela faz um movimento de colocar a mão na lente e endireitar o equipamento.</p> <p>Corte, segue a música ao fundo.</p> <p>A câmera faz um movimento e mostra Chico Buarque. A música de estilo cômico para. Entra <i>insert</i>: Chico Buarque de Holanda – cantor e compositor. O áudio captado é de um repórter que já entrevista o artista.</p>
---	---

- Bom, nós vamos fazer várias apresentações, showmícios, né, como se chamam. Pelo Brasil afora...

- Isso são duas equipes trabalhando em conjunto.

- ... estamos todos empenhados na campanha, né?

- Eu acho que sim, né? A não ser que se fizerem de surdos. Senão, eu acho que isso aí vai ecoar. Vai chegar lá onde deve chegar.

- Valeu. Esse foi o pronunciamento de Chico Buarque. Ricardo.

- Por favor. O que que você perguntou para o Chico Buarque?

- O que que ele tava achando da massa. Ele disse que ele ainda não viu a massa, que ele vai subir no palco agora. Deve tá subindo.

- Ah, tá bom. Por que que você escolheu esta profissão de repórter?

- Pois é, né? Coisa de família. O meu pai é jornalista, a minha mãe é jornalista, o meu irmão é jornalista, eu só podia dar nisso também. Profissãozinha desgraçada, né?

- Cê acha?

- É, hoje não. Mas tem hora que é. Hoje tá muito bom.

- Quais os principais problemas que você tem como repórter?

- Problemas? De vez em quando algum problema com a polícia, de vez em quando um probleminha de chuva. Mas, de resto, não é uma profissão tão desgraçada como eu disse. É uma profissão tensa.

- Esses repórteres são todos uns insatisfeitos. Mas é porque eles gostam de reclamar mesmo. Faz parte da profissão deles. Vamos lá.

- Eu tô aqui com uma colega repórter. Beliza Ribeiro, da *TV Bandeirantes*. É um prazer, Beliza.

- É um prazer também.

- Você trabalha na *TV Bandeirantes*.

- Trabalho na *TV Bandeirantes*. Mas eu tô muito satisfeita com o nível de abertura que

Varela retirar o microfone do repórter e de Chico Buarque e puxa para si. O cinegrafista o acompanha.

Volta o microfone para os dois.

Varela retoma.

*Insert: Armando Figueiredo – TV Cultura.*

Varela olha para a câmera com uma expressão séria.

Corte. A cena começa com um movimento brusco em direção a Varela.

Como no começo da cena, há um movimento brusco antes do corte.

Há um corte apenas na imagem para uma cena dos repórteres em cima de um palanque, olhando para o comício.

*Insert: Beliza Ribeiro – TV Bandeirantes.*

eu tenho pra fazer o meu trabalho.

- E a outra experiência sua, que foi a *TV Globo*, qual é a diferença entre esses dois lugares que você trabalhou?

- Bom, eu fui para a *Bandeirantes* porque eu achava que eu ia ter mais espaço para trabalhar de uma maneira mais parecida com o que eu penso.

- E isso aconteceu efetivamente?

- Aconteceu. Tá acontecendo.

- Que bom. Boa sorte pra você.

- Obrigada, pra você também.

- Eu estou aqui com um colega repórter, da *Folha de São Paulo*, o Miguel de Almeida. Miguel, por que que você escolheu está profissão?

- Eu precisava viver. Eu sou poeta, sou escritor e precisava sobreviver. E por acaso, jornalismo dá um certo dinheirinho pra gente comprar uns livros, fazer umas viagenszinhas, e pagar alguns hotéis às vezes pras gatas.

- Você então está realizado, pelo que eu vejo, com a sua profissão?

- Não, de modo algum.

- Eu tô aqui com o Tramontina, que é um colega repórter da *TV Globo*. Tramontina, por que que você escolheu essa profissão?

- Por quê? Eu escolhi essa profissão porque eu achei que eu poderia me dar bem com ela.

- E você está se dando? Você está realizado com ela?

- Até o momento sim. Aparentemente sim. Eu tô bem com ela. Agora, realizado, não.

- Você sente que os padrões fazem a gente não dizer o que a gente quer, e sim uma linha que a gente acaba fazendo um padrão?

- Eu acho que sim. Eu acho que na medida em que você entra pra trabalhar numa empresa, um jornal, rádio, uma emissora de televisão... Jornal, rádio, televisão, tudo é

Segue para o próximo entrevistado.

Corte de imagem para uma câmera. Cena vai abrindo e mostra um cinegrafista trabalhando.

*Insert:* Miguel de Almeida – *Folha de S. Paulo*.

Corte para várias imagens do dia, com os profissionais da mídia trabalhando, e com a música “Varre, Varre, Vassourinha” tocando ao fundo. Termina com a imagem de um repórter da *Globo*, e quando a música diz “... Jânio Quadros é a esperança...”.

*Insert:* Carlos Tramontina – *TV Globo*).

Entra uma imagem de um câmera que filma o evento em cima de algum objeto que o deixa num nível acima das outras pessoas. O áudio é o ambiente. Há uma pequena pausa na conversa, que logo é retomada.

empresa, então você, logicamente, se obriga a seguir a linha ditada pela empresa.

- Você vai entrar no ar agora?

- Nós vamos entrar. Vamo fazer um boletim agora.

- Você fala o que você quer, geralmente, no seu trabalho?

- Eu tenho uma postura muito sincera no meu trabalho. Eu faço o que quero. Essa é a minha parte do trabalho. Daí pra frente, o que vai pro ar, não é mais trabalho meu. Põe quem quiser .

- Pra quem não sabe, o editor é a pessoa encarregada de escolher, segundo a sua vontade, os melhores trechos das matérias que os repórteres mandam pra ele. Por exemplo, agora, eu estou falando para vocês e não sei se este trecho o editor vai escolher para jogar para vocês. Principalmente porque, na televisão, os editores são muito rigorosos. Eles fazem da gente, eles fazem a gente fazer coisas que a gente não fez. Que a gente não fez. Não fez. Não fez. Não fez. Então, quer dizer, isso daí já deve ter cortado, então eu vou para de falar

- Eu tô aqui com o colega repórter, o Tônico, da *TV Globo*. Tônico, por que que você escolheu esta profissão?

- Ha, ha, ha... Bom, eu escolhi há muito tempo, né? Eu escolhi em 67, né? É porque eu fazia jornaizinhos de oposição quando eu era estudante.

- Ah, é? E hoje você faz uma coisa um pouco diferente, né?

- Eu faço agora jornalão da situação.

- Por exemplo, por que que a *TV Globo* não comentou tanto as eleições diretas, desta vez?

- Uma decisão da direção da empresa. O presidente da empresa, de não cobrir. Até há dois dias atrás.

- Agora tá cobrindo hoje.

- Agora estamos cobrindo.

Começa a tocar uma música não identificada “dessa vez vamos tomar ... (inaudível)... dessa vez vamos tomar...”. Há uma imagem de um repórter entrevistando uma pessoa. Segue para uma outra entrevistada.

Corta para uma imagem do repórter Carlos Tramontina olhando o evento. Volta Varela.

É usado um recurso de edição de cortar e colar repetidamente a fala de Varela.

Corta para uma rápida imagem de uma pessoa que parece ser um auxiliar de reportagem, segurando diversos equipamentos, cabos e um microfone da *Globo*.

*Insert: Tônico Ferreira – TV Globo.*

Corta para uma imagem de um cinegrafista e de uma pessoa que segura um microfone da *Globo*, enquanto Varela vai perguntando.

Corta para imagem de Orestes Quércia,

- Eu vou conversar agora com um colega repórter, Luciano Borges, da *TV Gazeta*. Luciano, por que que você escolheu esta profissão de repórter?

- Eu acabo conhecendo um monte de gente importante. Vip. Cê vê hoje, aqui só tem vip. Impressionante.

- E isso é bom, né?

- Ô. Dá um status. Minha mãe chega todo dia... Eu moro numa vilinha, aquelas de família italiana, conta pra todo mundo. Assim, meu filho hoje entrevistou o Figueiredo, entrevistou o Maluf. Ele foi ontem no comício e entrevistou um tanto de gente importante.

- Seu Fernando, por favor. Aqui em cima devem estar muitos ministros do futuro governo. O senhor sabe me dizer de algum?

- Eu sei de uma pessoa que sabe.

- Esse à minha esquerda.

- Ah, esse que tá aqui a sua esquerda. Será que ele vai me falar agora?

- Eu acho que não. Eu acho que ele sabe lá dentro da cabeça e do coração dele, mas boca calada.

- Valdeci, vamos tomar cuidado, porque esses homens daqui a pouco vão ser muito importantes aqui no Brasil, viu?

- Bem, agora como dizia o meu colega repórter do *Jornal Nacional*, Cid Moreira, boa-noite.

seguida de um movimento direto, sem cortes, para Varela.

*Insert: Luciano Borges – TV Gazeta.*

Corta para uma rápida imagem de Lula, antes de Varela retomar, já num ambiente externo, que parece ser a beirada do palanque de onde os políticos discursam.

*Insert: Fernando Henrique Cardoso – Senador.*

Há um movimento e aparece Tancredo Neves.

Mais uma rápida imagem de Tancredo, antes de voltar para Varela.

Corte para uma imagem de bastidores dos profissionais trabalhando no palanque.

Entra um trecho da música do *Repórter Esso* e termina a reportagem.

Créditos finais:

Direção: Marcelo Tas e Fernando Meirelles

Veiculação: TV Gazeta

Realização: Olhar Eletrônico

### **Letra da música**

#### **Varre, varre, vassourinha – Maugeri Neto**

Varre, varre, varre, varre, vassourinha!

Varre, varre a bandalheira!

Que o povo já tá cansado

De sofrer dessa maneira  
Jânio Quadros é a esperança desse povo abandonado!  
Jânio Quadros é a certeza de um Brasil moralizado!  
Alerta, meu irmão!  
Vassoura, conterrâneo!  
Vamos vencer com Jânio!

## QUADRO 5 – APÊNDICE C – Aniversário do Maluf

Aniversário do Maluf

Brasília, 1985 (ano certo seria 1984)

05:44 min

*As diretas não foram aprovadas. Em Brasília, os políticos disputam a sucessão do Gen. Figueiredo nos bastidores dos palácios.*

TEXTO	IMAGENS E OUTROS
<p>- Alô telespectadores da Abril Vídeo, novamente com vocês o seu repórter Ernesto Varela. A política dos homens consiste, inicialmente, em tentar igualar-se aos animais, a quem a natureza deu alimentação, vestuário e moradia. Aqui em Brasília, os homens estão tentando isso e pelo jeito não estão conseguindo muito não.</p> <p>- Aqui em Brasília moram os brasileiros que estão no poder e os que querem chegar no poder. A propósito, estamos agora na Praça dos Três Poderes que como vocês sabem é o poder do General João Batista Figueiredo, do ministro Delfim Neto e do ministro Leitão de Abreu. Este daqui é o escritório do presidente João Batista Figueiredo que me parece andou meio gripado essa semana, meio aborrecido. Eu vou lá dar um pulinho no escritório dele pra ver se a gente toma junto um chá de alho com limão. Vamos lá!</p> <p>- Ô, chefe! Ah, não pode subir? Ah...o presidente parece que anda meio doente, é verdade?</p> <p>- Não sei, não posso dar informação não, só lá do outro lado.</p> <p>- É? Não podemos falar com o presidente?</p> <p>- Não, não posso ficar por aqui, não posso dar informação não, só lá do outro lado.</p>	<p>Imagem começa no Congresso e há um movimento para ele. Enquadramento bem fechado no rosto, com destaque para os óculos vermelhos.</p> <p>Corte. Muda o fundo, que agora é um mapa do plano piloto.</p> <p>Câmera faz um movimento e mostra ao fundo o Supremo Tribunal Federal. <i>Insert:</i> Praça dos Três Poderes. Varela começa a caminhar, sempre olhando para a câmera e começa a tocar uma marcha militar. Ele segue andando e passa pela câmara, que mostra então o Palácio do Planalto ao fundo. O cinegrafista segue atrás. Após falar em “pulinho” Varela chega a dar um pulo, parece que para saltar o fio do microfone.</p> <p>Corte, Varela chega perto do Palácio do Planalto e vai diretamente para a rampa. Um militar vem em sua direção. O tempo todo ele está com o que parece ser um mapa da cidade embaixo do braço.</p>

<p>- Ah, o Senhor não pode dar informação, não.</p> <p>- Não pode passar ninguém dessa risca branca.</p> <p>- Ah, da risca branca não pode passar nenhum brasileiro?</p> <p>- Então ninguém, nenhum brasileiro pode passar da risca branca pra lá. Os brasileiros ficam sempre da risca branca para cá. Fazer o que, né? Então, quem sabe então um outro dia eu consigo falar com o presidente João Batista. Então eu vou falar com as pessoas que estão querendo chegar ao poder. Quem sabe elas estão com vontade de falar à televisão. Vamo lá!</p> <p>- Ficá mexendo com esses “soldado” aí, você vai ver, viu Valdeci. Isso é para, isso é porque você é de uma geração que nasceu depois da repressão de 64, né? Hehehe.</p> <p>- Ô, amigo? O escritório do doutor Tancredo é por aqui?</p> <p>- É na divisa ali, ó.</p> <p>- Será que é aqui mermo? Prédio meio mixuruquinha...</p> <p>- Vamo vê se ele tá aqui, vem aqui!</p> <p>- Dá licença.</p> <p>- Tudo bem?</p> <p>- Tubo bom, que isso?</p> <p>- Aqui é o escritório do doutor Tancredo Neves?</p> <p>- É.</p> <p>- O doutor Tancredo tá aí?</p> <p>- Eu não sei não. Eh...ele foi almoçar.</p> <p>- Este é o doutor Sarney da Frente Ampla.</p> <p>- Doutor Sarney, pra que que vocês querem o poder? O que que vocês vão fazer com o poder?</p> <p>- O que nós estamos verificando é que todas as medidas que são tomadas hoje no país,</p>	<p>Corte e a conversa continua.</p> <p>Movimento de câmera para mostrar a risca e novo corte.</p> <p>Varela sai andando, de volta pelo mesmo caminho que havia feito anteriormente. Ele dá as costas para a câmera e eventualmente se vira para ela.</p> <p>Se vira para a câmera, novo enquadramento fechado no rosto dele.</p> <p>Corte, ele segue de costas para a câmera, atravessando a rua, com o mapa embaixo do braço.</p> <p>Corte. Mudança de ambiente. A marcha militar para de tocar.</p> <p>Pergunta a uma pessoa sentada na rua.</p> <p>Corte para a entrada de um prédio.</p> <p>Já num corredor dentro do prédio.</p> <p>Novo corte, já numa sala com uma pessoa sentada ao telefone.</p> <p>Corta para uma imagem de um homem sentado, fumando, parece ser um garçom. A conversa continua sem cortes.</p> <p>Já na rua novamente, imagem começa mostrando o alto de alguns prédios. Movimento para baixo, Varela e seu entrevistado, como se estivesse se organizando para começar a entrevista. Sempre com o mapa embaixo do braço.</p> <p>Na hora da pergunta, corte de imagem para uma pessoa, como se ela estivesse olhando a entrevista. Volta para Varela antes do fim da pergunta e há um corte antes da resposta de Sarney. <i>Insert</i>: José Sarney – Senador</p>
--	---

desde que elas não tenham o consenso da sociedade, não sejam apoiadas pela sociedade, não existe solução de causa e efeito.

- Agora, é...o...o senhor acha que a posição de vocês era para deter o deputado Paulo Maluf ou é uma posição de propor algo diferente?

- Não, eu acho que as duas coisas juntas.

- É, qual das duas coisas é melhor? A de opor ou impedir?

- Não, eu acho que elas se completam.

- É? Tá ok! Então boa sorte.

- Não, ele não é mineiro, mas ele está aprendendo a ser mineiro. Ele é alagoano, se não me engano. Vamo lá!

- Bem, então eu vou conversar agora com o pretende *mor* ao poder da situação, o senhor Paulo Salim Maluf. Mas antes eu tô dando uma passadinha aqui no *shopping* pra comprar um mimo para ele. Peraí um pouquinho!

- Um lindo bolo de tâmaras para adoçar a conversinha que nós vamos ter daqui a pouco.

- Vamo lá, Valdeci!

- Este daqui é o hotel que é o QG do deputado Paulo Salim Maluf. Ele alugou um andar inteirinho para os seus correligionários. Nós vamos lá entregar agora o ... Tira a mão do bolo, é... nós vamos lá entregar o bolo, que como vocês sabem essa semana foi aniversário dele, né? Então o bolo vai servir para o começo, para adoçar a nossa conversa. Vamo lá! Vamo subi aqui.

- A coletiva do deputado Paulo Salim já começou e eu vou ver se eu consigo entregar o bolo pra ele. Vem aqui Valdeci, vem aqui.

- Por favor? É...um presente atrasado do seu aniversário! É...muito bem, olha aí!

- Hehehehehe.

- O senhor, aqui...por favor, deputado? É um

Corta para imagem de uma pessoa, como se olhasse para entrevista e outras duas, que olham objetos na calçada. Volta para Sarney antes do fim da resposta, com a câmera fazendo um movimento de baixo para cima. A entrevista segue sem parar.

Corte. Retorna a marcha militar. Varela fica olhando para baixo antes de começar a falar e olhar para a câmera.

Dá as costas para a câmera, antes de sair andando e haver novo corte.

Ele já não está mais com o mapa.

A marcha militar para de tocar.

Varela sai correndo e a câmera faz um movimento rápido para tentar acompanhá-lo. Há um giro na imagem e Varela retorna, já com o bolo na mão.

Começa a tocar uma música que parece ser árabe.

Corte para a porta de um hotel.

Imagem se movimenta e mostra o bolo, uma mão, que parece ser a do cinegrafista aparece, como que para pegar o bolo.

Começa a andar em direção à entrada do hotel.

Já dentro do prédio, começa a tocar uma música instrumental brasileira, com violas, algo bem regional, enquanto Maluf entra na sala onde está a imprensa.

Corte da imagem de Maluf para Varela.

Corte para Varela de frente para Maluf, com o bolo na mão.

presente do repórter Ernesto Varela. O senhor pode comer que eu garanto que não está envenenado, tá bom?

- Hahahahaha.

- Parabéns a você, nesta data querida, muitas felicidades, muitos anos de vida! O deputado nada?!

- Me dá cinco minutos?

- Cinco minutos não dá, te dou meio minuto.

- Três minutos?

- Não, meio minuto.

- Meio minuto?

- Deputado, a TV Gazeta de São Paulo...Deputado, é...meio minuto só?

- Meio minuto. Exclusivo, exclusivo.

- Tá difícil. Bom, como eu vou ser sincero, eu não sou repórter político, eu estive aqui hoje em Brasília e percebi que muitas pessoas não gostam do senhor, muitas pessoas dizem que o senhor é corrupto, que o senhor é ladrão. É verdade isso, deputado?

Varela se vira para a câmera e faz um movimento com as sobrancelhas, como que ironizando a situação. Ao mesmo tempo, uma jornalista que está ao lado dele fica lhe perguntando quem ele é, de qual jornal. Ao fim dos parabéns, entra uma música em tom tenso, angustiante. Corta para imagens de Maluf, que já não está mais sorridente como no começo. Tem a expressão séria, caminha de um lado para o outro, enquanto segue a música. Antes de voltar para Varela, uma cena fechada nos olhos de Maluf. Varela o aborda enquanto ela já se dirigia à saída, a um elevador.

Varela já está com o mapa novamente embaixo do braço.

Maluf se vira e começa a andar. Volta a música tensa. Varela se vira para a câmera rindo.

Créditos finais:

Direção: Marcelo Tas e Fernando Meirelles

Veiculação: Abril Vídeo/TV Gazeta

Realização: Olhar Eletrônico

## QUADRO 6 – APÊNDICE D – Almoço com Maluf

*Almoço com Maluf*

*São Paulo, 1984*

*05:01 min*

*Paulo Maluf continua candidato a presidente pela via indireta. Num almoço com empresários não consegue escapar da pergunta do repórter.*

TEXTO	IMAGENS E OUTROS
<p>- Nós estamos aqui no Brasil, em São Paulo, no centro empresarial. O deputado Paulo Maluf vai almoçar com os empresários e nós vamos ver se nós conseguimos algumas palavras do deputado. Vamo lá, Valdeci. Desta vez nós temo que conseguir falar com ele. Vamo lá, vamo lá!</p>	<p><i>Insert:</i> Centro Empresarial de São Paulo            À medida que Varela vai falando, o cinegrafista vai andando para trás, esticando o fio do microfone. Quando ele fica no limite, Varela começa a puxá-lo de volta.</p>
<p>- Aquele tititi que vocês estão vendo ali atrás é porque chegou um dos pretendes ao poder. O senhor Paulo Salim Maluf. Vamos lá ver se a gente consegue fazer alguma pergunta ao senhor deputado.</p>	<p>Começa a tocar uma música instrumental. Ao fim da fala, após ter puxado o cinegrafista, Varela sai correndo e corta para a parte interna.</p>
<p>- Os repórteres ficam disputando a vez de fazer uma pergunta a ele. Vou entrar na fila e ver se eu consigo.            - Doutor...?</p>	<p>Vai se dirigindo em direção à entrevista com Maluf.            Confusão de repórteres com frases sobrepostas. Toca uma música, “Seja breve” enquanto são mostradas as imagens da entrevista.</p>
<p>- Bom senhores ouvintes, hoje eu não consegui conversar com o pretendente ao poder, doutor Paulo Salim Maluf, antes do almoço. Agora ele vai almoçar, eu vou ver se eu consigo uma mesinha aqui, uma boquinha pra eu participar desse almoço também. Vamo lá!</p>	<p>Enquadramento bem fechado no rosto dele. Corte para a tentativa de pergunta.            Maluf dá as costas a ele para responder a uma outra pergunta.            Corte para um outro ambiente, com Maluf sentado à mesa, acompanhado de outras pessoas.</p>
<p>- Será que tem gente aqui nessa mesa? Essa daqui tá boa, Valdeci. Senta aí! Vamos almoçar aqui no centro empresaria de São Paulo. Valdeci, comporte-se porque esse lugar aqui é chique, hein?</p>	<p>Corte para Varela chegando e sentando à mesa, que está vazia.            Corte para uma imagem de um dos pratos</p>

- Qual é o prato que nós temos aqui hoje no Centro Empresarial São Paulo?
- Hoje nós estamos servindo um *steak* Belvedere com *funghi* italiano, risoto e batata *souté*.
- *Funghi* italiano?
- Italiano.
- Importado?
- Quanto que vai ficar a conta do almoço aqui hoje?
- Ah, isso eu...infelizmente eu não tenho assim uma base, né?
- Não precisa pagar não? A imprensa não precisa pagar?
- Não, a imprensa é convidada.
- Quem vai pagar?
- É...o...a firma que está fazendo, né, o...
- Ainda bem.

- Pode entrevistar com aquele microfone ali, Tunico? Pode entrevistar? Dá aqui! Eu finjo, eu finjo que é esse aqui, ó. A luz da *Rede Globo* está ligada aí? Eu vou conversar aqui com o Tunico, meu colega repórter da *Rede Globo*. Tunico, quantas vezes por mês você entrevista o deputado Paulo Maluf?
- Atualmente, assim, tá dando umas duas vezes por semana, oito vezes por mês.
- É? E por que que você entrevista ele sempre assim? Ele tem sempre coisas interessantes a dizer?
- Nem ele tem coisas interessantes a dizer, nem eu tenho perguntas interessantes a fazer. É uma chatura.
- Ué, então por que que você faz isso?
- Porque eu ganho pra isso.
- Ah, você ganha pra isso? E como que você inventa, então, perguntas para ocupar o tempo dos telespectadores?
- Não, mas é brincadeira, porque hoje por exemplo tinha. Um negócio da manifestação, tudo que acontece no dia.
- Só que você tem que ter o saco pra fazer a mesma pergunta cinco, seis vezes, de

com comida. Começa a entrevistar um garçom.

Corta para imagem do prato sem interromper a conversa.

Começar a tocar a música “Canjiquinha quente”, que diz “Canjiquinha quente, Ioiô (Ai, tá quentinha). E temperada, com a simpatia. Que foi Jesus que ensinou Santa Bahia...”. Seguem diversas imagens do almoço. Volta para Varela.

*Insert: Tunico Ferreira – TV Globo*

Corte. Tunico Ferreira continua falando.

<p>maneiras diferentes. Não só a pergunta é chata como ela tem que ser feita cinco vezes diferentes e de maneiras diferentes.</p> <p>- E sempre a mesma?</p> <p>- E sempre a mesma pergunta, até ele responder alguma coisa.</p> <p>- Doutor Paulo?</p> <p>- Espera um segundinho...</p> <p>- Dizia um filósofo que inspirou...</p> <p>- Ele não quer falar com os repórteres. Vamos lá atrás dele, Valdeci.</p> <p>- Acabou de encontrar o seu irmão e deu dois beijinhos.</p> <p>- Deputado?</p> <p>- Peraí, peraí...</p> <p>- Deputado, que filosofia ou filósofo inspira os seus passos?</p> <p>- A minha filosofia é cristã, que é a filosofia de um católico, apostólico, romano, praticante, que aprendeu desde criança o catecismo, leu a Bíblia e estudou “apologese”.</p> <p>- Quais são as palavras do Jesus Cristo mais importantes para o senhor?</p> <p>- Amar o próximo como a ti mesmo.</p> <p>- O senhor acabou de falar no mundo terreno, e se diz cristão. Para onde o senhor vai depois que o senhor morrer?</p> <p>- Eu tenho certeza que pelo o que eu trabalhei em benefício dos outros, eu tenho certeza que Deus vai me reservar o céu.</p> <p>- A quantos passos o senhor está do... ô, deputado?</p> <p>-É...ele já foi, então, senhores telespectadores.</p>	<p>Entra uma imagem de Paulo Maluf enquanto Tônico ainda fala.</p> <p>Começa a tocar a música “Eclipse oculto” dizendo: “...nosso amor não deu certo, gargalhada de lágrimas. De perto, fomos quase nada. Tipo de amor que não pode dar certo. Na luz da manhã e desperdiçamos os blues do Djavan. Demasiadas palavras, fraco impulso da vida. Travada a mente na ideologia...”. Varela tenta entrevistá-lo enquanto ele segue andando pelo salão onde acontecia o almoço. As tentativas são entremeadas pela música, que segue tocando.</p> <p>Maluf para e se vira para respondê-lo. A música para de tocar.</p> <p>Corta para imagem do relógio no pulso do deputado, que parece ser de ouro.</p> <p>Ele vira de costas para Varela e todos os jornalistas e sai andando em direção a um elevador.</p> <p>No fim da fala de Varela, começa a tocar a música “Seja breve” novamente e aparece uma imagem de um globo girando.</p>
--	---

Créditos finais:

Direção: Marcelo Tas e Fernando Meirelles  
Veiculação: Abril Vídeo/TV Gazeta  
Realização: Olhar Eletrônico

## Letras de música

### Seja breve- Noel Rosa

Seja breve, seja breve  
Não percebi porque você se atreve  
A prolongar sua conversa mole  
Seja breve, não amole  
Senão acabo perdendo o controle  
E vou cobrar o tempo que você me deve  
Seja breve, seja breve  
Não percebi porque você se atreve  
A prolongar sua conversa mole (que não adianta)  
Seja breve (conversa de teso)  
Não amole  
Senão acabo perdendo o controle  
E vou cobrar o tempo que você me deve  
Eu me ajoelho e fico de mãos postas  
Só pra ver você virar as costas  
E quando vejo que você vai longe  
Eu comemoro a sua ausência com champanhe  
(Deus lhe acompanhe)

Seja breve (vê se não solta)

Seja breve...

A sua vida só você escreve  
E além disso você tem mão leve  
Eu só desejo é ver você nas grades  
Pra dizer baixinho sem fazer alarde  
Deus lhe aguarde (vá com Deus)  
Seja breve (Deus te conserve)

Seja breve...

Vou conservar a porta bem fechada  
Com um cartaz é proibida a entrada  
E você passa a ser uma pessoa estranha  
Meu bolso fica livre dos ataques seus  
(graças a Deus)

Seja breve...

(conversa de teso) (que não adianta)

### **Canjiquinha quente - Sinhô**

Ioiô vai provar  
Um pinguinho só  
Certo vai gostar  
Desse meu ebó

É um pratinho  
Bem succulento  
Que faz babar  
Canjiquinha quente, Ioiô  
(Tá quentinha)

E temperada  
Com a simpatia  
Que foi Jesus  
Que ensinou Santa Bahia

(Prova Ioiô Uh... tá gostoso)  
Ioiô vai provar  
Um pinguinho só  
Certo vai gostar  
Desse meu ebó

Ai deixa louco  
Só de vontade  
De acabar  
Canjiquinha quente, Ioiô  
(Ai, tá quentinha)

Depois de provar  
Ioiô vai dizer:  
Viva Jesus  
Que ensinou Santa Bahia

(Quer vatapá? He, he  
Também tem)

### **Eclipse oculto – Caetano Veloso**

Nosso amor  
Não deu certo  
Gargalhadas e lágrimas  
De perto  
Fomos quase nada  
Tipo de amor  
Que não pode dar certo

Na luz da manhã  
E desperdiçamos  
Os blues do Djavan...

Demasiadas palavras  
Fraco impulso de vida  
Travada a mente na ideologia  
E o corpo não agia  
Como se o coração  
Tivesse antes que optar  
Entre o inseto e o inseticida...

Não me queixo  
Eu não soube te amar  
Mas não deixo  
De querer conquistar  
Uma coisa  
Qualquer em você  
O que será?

Como nunca se mostra  
O outro lado da lua  
Eu desejo viajar  
Do outro lado da sua  
Meu coração  
Galinha de leão  
Não quer mais  
Amarrar frustração  
O eclipse oculto  
Na luz do verão...

Mas bem que nós  
Fomos muito felizes  
Só durante o prelúdio  
Gargalhadas e lágrimas  
Até irmos pro estúdio  
Mas na hora da cama  
Nada pintou direito  
É minha cara falar  
Não sou proveito  
Sou pura fama....

Não me queixo  
Eu não soube te amar  
Mas não deixo  
De querer conquistar  
Uma coisa  
Qualquer em você  
O que será?

Nada tem que dar certo  
Nosso amor é bonito

Só não disse ao que veio  
Atrasado e aflito  
E paramos no meio  
Sem saber os desejos  
Aonde é que iam dar  
E aquele projeto  
Ainda estará no ar...

Não quero que você  
Fique fera comigo  
Quero ser seu amor  
Quero ser seu amigo  
Quero que tudo saia  
Como som de Tim Maia  
Sem grilos de mim  
Sem desespero  
Sem tédio, sem fim...

Não me queixo  
Eu não soube te amar  
Mas não deixo  
De querer conquistar  
Uma coisa  
Qualquer em você  
O que será?

## QUADRO 7 – APÊNDICE E – Varela no Congresso

*Varela no Congresso*

*Brasília, 1984*

*13:19 min*

*Varela aterriza na votação das eleições diretas para presidente. Os partidos ligados ao governo do Gen. Figueiredo boicotaram a sessão. Por 22 votos a emenda deixou de ser aprovada.*

TEXTO	IMAGENS E OUTROS
<p>- Alô senhores espectadores da Abril Vídeo, agora com vocês o seu repórter Ernesto Varela. Eu estou aqui num boeing a caminho da cidade de Brasília, a Capital Federal, e acho que vamos chegar lá daqui a pouco. O senhor está indo para Brasília também, amigo?</p> <p>- Exatamente.</p> <p>- O senhor tem medo de avião?</p> <p>- Não. Pela primeira vez que estou viajando, estou achando muito ótima a viagem.</p> <p>- É bom, né? E medo de eleições diretas?</p> <p>- Eu acredito que, com a vontade de nosso mandatários, acredito que hoje será aprovada a emenda Dante de Oliveira e estaremos dando um passo às eleições diretas.</p> <p>- Vamos ver, né?</p> <p>- Por favor, quanto tempo falta para chegar em Brasília?</p> <p>- Uns dez minutos.</p> <p>- Bom, e depois de fazer essa abertura, nós fomos convidados a ir até essa salinha que vocês estão vendo agora, onde ele apagou quase tudo que eu havia falado no aeroporto.</p> <p>- Mas, agora parece que as coisas já estão aparentemente normalizadas aqui em Brasília. Bom, nós estamos aqui na quarta-</p>	<p>Começa com a câmera fazendo um rápido movimento dentro de um avião. Varela aparece sentado, com um microfone verde na mão, óculos vermelhos e terno.</p> <p>Ele se dirige ao passageiro sentado logo ao lado dele.</p> <p>Enquanto o homem fala, Varela parece gesticular para alguém que passa no corredor. O plano é mais aberto, com ele e o entrevistado enquadrados, mas sem aparecer o corredor. A pergunta é feita então para a aeromoça, que é a pessoa que passava.</p> <p>Corta subitamente para a imagem de policiais que andam, de costas para a câmera. A cena dura cerca de 2 segundos e há uma música ao fundo. Volta para a voz de Varela, que não aparece. A imagem está um pouco escura e tombada, com a câmera se movendo de um lado para o outro. Só é possível ver a imagem de uma mão que se coloca em frente à lente.</p> <p>A imagem retorna para Varela, que está na Esplanada dos Ministérios. A câmera está virada de cabeça para baixo.</p>

feira e vocês que estão aí no domingo já sabem o que aconteceu por aqui, né? Eu ainda não sei. Então, eu acho que eu vou dar uma chegadinha até o Congresso Nacional. Deixa eu pregar a minha credencial aqui, espera aí. Vamos lá, Valdeci! Pro congresso.

- Este lugar aqui, onde estamos entrando agora, é o ambiente do plenário .

- Vocês todos ficam escutando Dante de Oliveira, Dante de Oliveira e não conhecem por que que essa emenda se chama Dante de Oliveira. Eu vou mostrar para vocês agora. Dá licença, deputado. Eu já entrevistei você outra vez, eu só estou aqui para mostrar para as pessoas ali, por que que a emenda chama Dante de Oliveira. Então, este daqui, é o Dante de Oliveira, que é o deputado que pensou na emenda. Se tanta gente quer as diretas, como você conseguiu ser o primeiro a ter a ideia de propô-la?

- Logo no início dos trabalhos no ano passado, eu apresentei (toca um sino ao fundo) e tive a... (uma pessoa chega e aborda Varela, interrompendo a entrevista).

- Aqui não pode ficar? Então desculpa e depois a gente fala. Desculpa, eu não sabia.

- Esta votação aqui no Congresso está muito demorada, então, para nos distrair, vamos

A imagem vai fechando no adesivo que ele prega no paletó, ao mesmo tempo em que a câmera desvira e volta ao enquadramento normal. Começa a tocar uma música instrumental não identificada.

Corta para uma imagem de Varela andando de costas para a câmera, em direção ao Congresso Nacional. Ele se vira e levanta a mão, com os punhos cerrados, como se comemorasse algo. O enquadramento começa a se abrir, aparecendo a praça dos Três Poderes. Corta já para dentro do Congresso.

Ele vai andando por entre as pessoas, há outros jornalistas trabalhando, e a câmera vai seguindo. Corta para uma imagem das cadeiras dos deputados, com muitos lugares vazios. Há um movimento, até que Varela retoma.

*Insert:* Dante de Oliveira, Deputado Federal.

Corta rapidamente para a imagem de uma pessoa não identificada sentada, olhando para a frente, num plano mais fechado.

A câmera faz um movimento e ainda mostra que havia mais uma pessoa abordando a equipe. Há um corte e a câmera segue em movimento dentro do plenário, com a mesma música instrumental de fundo. Volta para Varela, que está do lado de fora do Congresso novamente. A música segue ao fundo.

conhecer alguns pontos turísticos desta linda cidade ensolarada cidade de Brasília. Este daqui é o Palácio do Jaburu, onde mora o senhor Aureliano Chaves.

- Outro ponto é o Palácio da Alvorada, que é a casa do Presidente. O presidente Figueiredo parece que não gostou muito das acomodações deste palácio e resolveu ir morar numa granja. Bom, a paisagem está muito bonita, com algumas nuvens negras em cima do palácio com emas, que pastam na grandeza deste granado, mas que me parecem tristes e solitárias.

- Este daí é o vice-presidente Aureliano Chaves.

- Oi, tudo bom? Onde que o senhor vai com tanta pressa?

- Muito simpático, deu tchauzinho aqui para a nossa câmera. Vocês viram, né?

- Bem, eu estava lá no Congresso e vim aqui prestar um serviço de utilidade pública. Esta daqui é a casa do deputado Paulo Salim Maluf, e ele disse que só iria ao Congresso hoje, trabalhar, se fosse chamado. Então, eu vim aqui chamá-lo, para ele não se esquecer de ir lá votar às Diretas Já.

- Por favor. O deputado Paulo Salim Maluf está trabalhando aqui hoje?

- Olha, eu trouxe aqui um senhor e eu não sei se ele está trabalhando aqui hoje. Os assessores dele...

- Ah, os assessores...

- Pode te informar...

- Ah, os assessores. Posso conversar com o senhor um minutinho? O deputado Paulo

Corte na imagem. Sai de Varela e mostra o edifício.

Novo corte, aparece uma ema num amplo gramado. A imagem vai se abrindo e retorna a Varela.

Corta para a imagem de uma ema.

Corte novamente para a imagem de uma das emas. Outro corte para o Palácio, com um movimento para as nuvens escuras que estão sobre ele. Corta para Varela dentro de um carro.

Imagem vai para um carro que segue ao lado do que ele está. Volta para Varela, que acena para o automóvel ao lado.

Corta para imagem do vice-presidente acenando para ele. Sem corte, a imagem retorna para Varela.

Corta para a imagem de militares marchando na rua, com uma música não identificada, sem letra. Volta para Varela.

Sem cortes, segue a imagem de Varela andando em frente à casa, com uma música árabe ao fundo. Segue andando e há um corte, para um grupo de pessoas encostadas em um carro.

Salim Maluf vai trabalhar no Congresso hoje?

- Vai.

- E vai ficar na casa dele até que horas?

- Não sei, não sei.

- Mas ele deve ir ao Congresso?

- Deve ir ao Congresso.

- Ah bom. Então tá legal. Obrigado.

- O mundo em oitenta e oito vai estar de que jeito, segundo a sua cabeça?

- Em oitenta e oito? Dizia Orwell que em oitenta e quatro já ia dar uma tremenda confusão, cê imagina em oitenta e oito.

- Vai tá complicado?

- Cê não tenha dúvida. Nós temos uma situação mundial muito difícil, perigo de guerra, Nós temos uma crise econômica que sabe Deus quando é que termina. Eu acho que o mundo está sofrendo uma mutação histórica.

- Este daqui é o deputado Mário Juruna. Juruna, o que o índio pode ensinar para o branco?

- O índio pode ensinar muita coisa para o branco. Porque aqui, dentro da civilização, (uma parte inteligível) aqui no Brasil, tem muita coisa que gente tá aproveitando e nunca vai servir nada para a comunidade

Corta de volta para o plenário do Congresso. Imagem fechada no deputado Dante de Oliveira, que vai se abrindo para mostrar o ambiente, agora bem mais cheio que da primeira vez. Praticamente todas as cadeiras estão ocupadas. Volta para Varela, com *insert*: Fernando Henrique Cardoso – Senador.

Corta para a imagem do deputado Juruna, na tribuna do Congresso, falando alto e gesticulando muito. Corta para a imagem de outra pessoa não identificada, com cortes para imagens dos deputados sentados em suas cadeiras no plenário, que parecem observar o discurso. O sino toca o tempo todo, parecendo que o deputado deve encerrar seu discurso. É difícil entender o que ele está dizendo. A imagem retorna para Juruna, que termina sua fala, ainda com o sino tocando, e é aplaudido pelas pessoas. O deputado vai saindo da tribuna, cercado por muitas pessoas. É possível ouvir Varela dizendo, ao fundo dos sons que tomam conta do plenário “Liga a luz”. Corta para Varela, que está ao lado dele.

*Insert*: Mário Juruna, Deputado Federal.

brasileiro. Porque a vida do índio é muito simples e muito mais sincero, e muito mais palavra puro, não é como aqui que a gente tá fazendo confusão.

- Você se sente muito assustado com todas essas pessoas em cima de você?

- Quem tá assustado, quem rouba, quem mata, quem faz ameaça é que tá obrigado a ficar assustado com o povo.

- E você acredita que você pode mudar um pouco disso aqui?

- Se eu fosse Presidente da República, eu mudava em 24 horas. Eu não esperava nomear assessor, nem o ministério.

- Você vai se candidatar?

- Eu espera que sai primeiro a direção que saiba que 89, é que pode disputar eleição, pra poder (inteligível).

- Tá bom. Obrigado, presidente.

- Esta que vocês estão vendo agora é a bancada do PDS, o Partido Democrata Social.

- Ele é o Tarso de Castro, um cara que fala muito mal dos outros naquele jornal, não é Tarso? Você é um cara muito odiado por algumas pessoas, você sabia disso?

- Não, eu só odeio jornalista. Agora, vem cá. Você viu a filha do Hélio Fernandes, ali, que maravilha.

- Não, eu não vi. Cadê?

- Tá lá. Aquilo é uma gracinha. Vou até (inteligível)...

- Senador José Lins, o senhor vai votar contra ou a favor das eleições Diretas Já?

- Votarei contra a emenda por convicção.

- Senador, quem o senhor está representando

Corta para imagem da mesa, com o presidente da casa.

Volta para eles e Varela pergunta.

Ele faz um sinal, chamando alguém que está fora de cena.

Corta para imagens dos deputados sentados no plenário. Duas cenas de pessoas diferentes.

Corta para imagem de uma mulher sentada no plenário. Varela pergunta.

*Insert: Bancada do PDS (apoiava o governo militar contra as Diretas).*

Segue música não identificada, com uma letra em inglês, que diz "I still have my allergies, hohoho. I still have my philosophy, hohoho. I still have my mind". A música tem um tom divertido. Vão se sucedendo imagens dos integrantes do PDS. Duração de 23" desse pequeno clipe, que destaca bem quem são as pessoas que estão contra as Diretas. Volta para Varela, que está rindo, juntamente com seu próximo entrevistado.

*Insert: Tarso de Castro – jornalista, Folha de S. Paulo.*

Mostra uma cena, com imagens das pessoas na plateia da casa. Varela retoma.

Corta para imagem da Câmara cheia, todos os

aqui hoje, no Congresso Nacional?

- É claro que aqueles que me elegeram. Sobretudo, a vontade geral da nação, que, como você sabe, não se confunde com a vontade do povo.

- Agora, o senhor mesmo disse, que é o representante dos cearenses aqui, hoje, no Congresso Nacional. O senhor acha que os cearenses não querem a eleição direta?

- Não. O meu mandato, me foi concedido, para que eu decidisse livremente, diante da minha consciência, e procurando o melhor para o povo, e acho que o povo não tem o direito de cassar esse mandato.

- Agora, nós no Congresso, hein, meu bem?

- Tarso de Castro. Qual é a última do Congresso aqui, especialmente para o Olho Mágico?

- Eu espero que fechem, né? Porque aqui tem mais incompetente do que no executivo.

- Ah, é verdade?

- É claro. Mas é evidente. É uma coisa impressionante o que tem de incompetente.

- Vamos continuar conversando com o Senador José Lins, que vai votar contra as Diretas. Vamos ver se eu consigo mudar a opinião dele. Senador, só pra terminar então. Não tem jeito, o senhor vai votar contra as Diretas mesmo?

- É verdade, vou votar por uma questão de responsabilidade, porque acho que é o melhor para o povo.

- O senhor não tem medo do povo cearense depois que o senhor votar não?

- Você está enganado. Eu amo profundamente o meu povo.

- Vamos ver se o senhor está com a razão mesmo.

- Claro, eu acho que a história vai nos dizer

lugares ocupados.

*Insert:* José Lins – Senador.

Corta para mais imagens do Congresso cheio, enquanto segue a entrevista.

Imagem está em Varela e seu entrevistado, e vai fechado apenas no rosto de Varela, que faz uma expressão de muita seriedade, enquanto olha para a câmera e para o entrevistado. O senador segue respondendo a pergunta.

Volta para Varela e o jornalista Tarso de Castro, que agora usa os óculos vermelhos do repórter. Varela está com óculos amarelos. Os dois estão rindo. A transição do senador para eles é bem brusca. Parece que eles acham graça do que acabou de ser dito. Tarso diz:

Corta apenas para Varela, novamente com seus óculos vermelhos.

Há um corte aqui. O plano, que estava mais fechado, se abre, mostrando os dois interlocutores.

de que lado está o patriotismo.

- Tá bom, brigado, a história vai dizer então.

- Deputado, segundo diz a imprensa, os políticos estão perdendo a credibilidade. O que o senhor acha dessa afirmação?

- Eu reconheço que nós temos muitos problemas, cometemos muitos erros, mas, é verdade também, que nós representamos um corte da sociedade. Nós representamos a sociedade brasileira com suas virtudes, seus defeitos. E eu acho que no exercício democrático nós nos haveremos de aperfeiçoá-los e de poder corresponder melhor à essa expectativa da população.

- Quem você representa, hoje, aqui, nesse Congresso Nacional?

- Eu represento aqueles de desejam a tranquilidade do país, as instituições permanentes, a construção democrática, a discussão livre, o desenvolvimento, o emprego, a educação, enfim, eu represento também o povo que sofre.

- Deputado, o senhor acredita em tudo o que o senhor diz?

- Acredito, e quando eu digo uma coisa que eventualmente não acredito, todo mundo nota. Você sabe disso.

- E o povo também acredita no que o senhor diz?

- Pelo menos tem me dado crescentes votações, cada vez maiores.

Varela dá uma pequena risada ao fim da frase.

Mais algumas imagens do plenário e de um deputado especificamente. Será ele o próximo entrevistado. Corte para Varela, que aguardar para conversar com o deputado. Ficamos alguns segundos esperando a conversa começar. Ele faz que vai falar com Varela, mas retoma a seu interlocutor, que está fora do quadro. A entrevista finalmente começa.

Há um corte antes da resposta. O quadro, antes aberto, agora é fechado no rosto do Deputado. *Insert:* Nelson Marchezan – Deputado Federal.

A câmera vai para Varela, sem que haja corte.

Volta para o Deputado.

Varela é enquadrado novamente.

Retorna para Marchezan.

Corta subitamente para o lado de fora. Há um contraste entre o ambiente escuro da câmara e o dia ensolarado. O prédio de um dos

- Aqui no Congresso, os homens ainda não decidiram se os brasileiros vão poder ou não votar para presidente da República. Agora são dez para as duas da manhã e você já sabe o resultado. Parece que os moços dos PDS não compareceram em bom número para o seu dia de trabalho. Você vai dizer sim ou não a esses rapazes?

ministérios é mostrado. O enquadramento, que num primeiro momento é normal, fica torto, como se a câmera estivesse de lado. Seguem imagens do congresso, também tombado, uma via de Brasília, com a catedral ao fundo, a Esplanada dos Ministérios, uma imagem do Senado, mais fechada, guardas que marcham, sempre com a música em inglês ao fundo, que diz: “I still have my money, oh, oh, oh, i still have my table, há, há, há, hello, hello, hello.” Retorna para dentro da Câmara. Na mesa diretora, um deputado pergunta: “Como vota o deputado do PDS, Édson Lobão. Deputado Édson Lobão? Deputado Edson Lobão, ausente”. A fala dele é entrecortada por imagens da movimentação dentro da casa, com o plenário cheio. Volta para Varela. Ele está olhando para o lado e rapidamente se vira para a câmera. O enquadramento é bem fechado no rosto dele.

Começa a tocar uma música ao fundo.

Imagem mostra os postos bem mais vazios do que anteriormente.

Varela sai rapidamente do quadro e a enquadramento fica tombado, quase de cabeça para baixo. Corta para imagem dos deputados. De mãos dadas, eles entoam, juntamente com as pessoas que estão lá: “O povo não esquece, acabou o PDS” (3x), “Um, dois, três, Maluf no xadrez” (3x). A câmera segue mostrando várias imagens, de deputados e das pessoas. Termina com a imagem de cabeça para baixo.

Créditos finais:

Direção: Marcelo Tas e Fernando Meirelles

Veiculação: Abril Vídeo/ TV Gazeta

Realização: Olhar Eletrônico

## QUADRO 8 – APÊNDICE F – Bandeira no Palácio

*Bandeira no Palácio*

*São Paulo, 1985*

*08:13 min*

*Depois da frustração das Diretas, o Brasil ansiava por democracia. Varela invade o gabinete do governador Franco Montoro com uma ideia para a recém-nascida Nova República.*

TEXTO	IMAGENS E OUTROS
<p>- Bom, ó, tá gravando já, Valdeci?</p> <p>-Alô senhores telespectadores da <i>Abril Vídeo</i>, depois de um longo e tenebroso inverno, novamente com vocês, o seu repórter Ernesto Varela. Como todos vocês já devem ter percebido, existe atualmente no país uma moda, uma preferência por tudo o que pinta de novo. Na política por exemplo, depois de 100 anos do Marechal Deodoro da Fonseca ter inventado a República, os políticos da atualidade inventaram a Nova República. Nós estamos aqui em frente o Palácio dos Bandeirantes, no governo do estado de São Paulo, e nós vamos entrar lá dentro pra ver o que que existe de novo. Onde será que entra? Não é aí, não, rapaz! É por aqui, Valdeci, vem aqui! Ô, chefe? É, por favor? É aqui que mora a Nova República?</p> <p>- A Nova República? É aqui memo!</p> <p>- É aí que ela mora? Por onde que eu posso entrar?</p> <p>- Seu guarda? A Nova República tá aí?</p> <p>- Eu acho que sim, né?</p>	<p>Começa tocando uma marcha militar, imagem fechada num prédio que logo é identificado com um <i>insert</i>: Palácio dos Bandeirantes. Imagem vai se abrindo até chegar em uma grade. Começa a seguir a grade da direita para a esquerda até que, como que por acidente, o cinegrafista tromba com Varela.</p> <p>Quando questionado, o cinegrafista faz um sinal positivo para o repórter.</p> <p>Ele vira as costas para o cinegrafista e começa a andar. Para de tocar a música e o cinegrafista faz como se fosse passar pela grade. Ele pega e puxa a câmera e segue andando, sem haver corte.</p> <p>Volta a tocar a marcha militar. O jardineiro aponta o caminho. Corta para a porta do Palácio. Segue a música.</p>

- Tá? Será que nós podemos mostrar ela um pouquinho?  
 - Podemos entrá aqui?  
 - Fala com o cabo.  
 - Falar com o cabo? O senhor também é novo aqui?  
 - Sou novo.  
 - É novo? Tudo novo aqui dentro?  
 - Perfeitamente.  
 - Muito obrigado, hein? Vamo lá!

- Vamos ver se a porta do Palácio está...acho que a porta do Palácio está fechada! O governador esqueceu de abri-la nesta manhã. Vamos ver aqui se alguém tem uma informação aqui para nos dar.  
 - Ô, chefe! Ô, chefe! É...a porta do Palácio aqui tá fechada?  
 - Você tem que dar a volta. A entrada é pelo outro lado. Aí é entrada só oficial.  
 - A entrada é pelo outro lado?  
 - Aí é só entrada oficial.  
 - Oficial? Ah, a gente tem que entrar pelo fundo? Ah...tá legal. Brigado!

- Parece que conseguimos entrar. Eu vou ver se consigo encontrar o governador Franco Montoro, pois trago pra ele hoje, uma importante sugestão para a Nova República.

- Será que a gente pode pegar esse elevador? Pode? Dá licença. Tudo bem? Faz tempo que a senhora trabalha aqui no palácio?  
 - E como! Hahaha.  
 - Nós vamos pro...que andar que nós vamos, Valdeci.  
 - Terceiro.  
 - Terceiro não existe.  
 - Não existe? Ah, só tem dois andares. Então nós vamos pro segundo mesmo.  
 - Há quanto tempo que a senhora trabalha aqui?  
 - Ih, faz tempo demais! Hahaha.  
 - É?  
 - Ô...  
 - Na Velha República também?  
 - Na velha e tudo!

A resposta é dada por um outro militar, muito parecido com o primeiro, inclusive pelo bigode. Provavelmente essa resposta se deve a uma outra pergunta.

Corta para a entrada interna do Palácio, a música para de tocar.

Ele grita para uma pessoa que está no prédio, alguns andares acima.

Corta para Varela abrindo uma porta. Ele entra no prédio e segue caminhando por um corredor.

Corta para uma imagem do painel de um elevador. Abaixo dos andares está escrito "Elevador das autoridades".

Corte brusco com um movimento de cima para baixo e eles já entram no elevador. Ele entrevista a ascensorista.

O cinegrafista responde.

- O que tem de novo nesta Nova República?
- Uuh, tem um monte de coisa!
- O que, por exemplo?
- Ih, agora nem dá!
- Agora não dá pra falar?
- Não, não lembro.
- O elevador tá muito cheio, né?
- Cheio, não dá.

- Pelo tamanho da sala me parece que deve ser a sala do senhor governador. Vamo ver aqui. Vem aqui!

- É...o gover..., o governador vai trabalhar hoje?

- Vai sim.

- Ele está trabalhando já?

- Já. Chega daqui a uns 5, 10 minutos aqui nessa sala?

- Nessa sala aqui? Ah, tá bom. Então vamo esperar. Tá ok, obrigado!

- Este jovem que está aqui ao meu lado se chama Ricardo Montoro e como vocês podem ver pela cara dele, ele é filho do governador, é isso?

- É isso mesmo.

- Ricardo, o que que você faz aqui no palácio?

- Eu sou secretário particular do Governador, cuido da área de...da parte pessoal dele de agenda, da colocação, marcar audiências, uma espécie de uma peneira, né?

- É? Ele é um bom patrão?

- Bom patrão!

- Paga bem?

- Não. Hahaha.

- Não?

- Isso não.

- Verdade?

- Verdade, paga mal.

- Tá bom. Pede um aumento, você sendo filho dele talvez você consegue.

- Vamo vê, vamo tentá. Vou seguir o teu

Corta para Varela andando por uma ampla sala do Palácio.

Ele se dirige a algumas pessoas que estão na sala.

Enquanto ele ainda conversa com com o homem, corta para uma imagem de Varela sentado numa cadeira na ponta de uma grande mesa. A música agora parece ser uma ópera. Ele se ajeita no assento. A música segue tocando um pouco mais e corta para uma imagem do governador. Varela demora alguns instantes para começar a falar. Há um novo corte para ele e o próximo entrevistado.

*Insert:* Ricardo Montoro – Secretário de Governo

Corta para uma imagem do Governador dando entrevista enquanto o entrevistado ainda fala.

conselho.

- Eu vou ver se eu consigo falar com ele lá agora.

- Vamo lá. Vamo chegá perto.

- Me dá uma força?

- Vamo lá.

- Venha sempre aqui, ministro! Trazendo coisas como esta, não é?

- O Governador está falando com algum ministro. A gente não vai poder interromper ele agora, vamos ter que fazer a pergunta daqui a pouquinho. É, aqui vemos uma cena muito comum no Brasil. Enquanto uma pessoa trabalha, várias outras ficam olhando ela trabalhar.

- Afinal, o que que existe de novo na Nova República?

- Bom, primeiro existe liberdade. Portas e janelas abertas. Vou dar um exemplo. Houve um escândalo no sul brasileiro. No passado, como é que se resolvia isso? Portas fechadas e resolviam dar o apoio. O que fez o Governo? Mandou pro Congresso. A imprensa presente, rádio, televisão, todo mundo sab...andou sabendo. Quem andava bem, onde estava o assento, onde estavam as bandalheiras. De modo que está aí um exemplo daquilo que é a Nova República.

- Governador, qual foi a última vez que o senhor foi ao cinema?

- Eu acho que foi na semana passada. Haha.

- Semana passada? O que que o senhor assistiu?

- É..eu...eu fui ah...aquela fita famosa do...

- O senhor não se lembra do filme?

- Do filme eu me lembro muito bem, é...

- O nome?

- Não tô lembrando é o nome do...

- Nenhum acessor foi junto com o senhor?

- Hahaha.

- “O baile”? O senhor foi com ele?

- Hahaha.

- “O baile”...às vezes a gente falha a memória

Eles se dirigem aos fundos da sala, onde há um grupo de pessoas reunidas. Corte. O Governador está ao telefone e o áudio captado é dessa conversa.

Varela puxa o microfone e começa a falar.

Corta para imagem do Governador ao telefone e para outra dos jornalistas que o esperam para a entrevista.

Corta para uma imagem de uma bandeira do Brasil e já começa o áudio da entrevista de Varela com o governador Franco Montoro. Logo corta para a imagem dos dois.

*Insert:* Franco Montoro – Governador de São Paulo

Enquadramento começa aberto, mostrando os dois e vai se fechando no Governador.

Sem corte, imagem se movimenta para Varela, que faz acenos positivos com a cabeça.

Corte, plano aberto mostrando os dois.

Entrevista começa normal, para que ele seja reconhecido. Depois ele segue para sua individualização.

Corte. Plano mais aberto, mostrando os dois. Algum assessor fala algo que não é possível entender. A imagem mostra rapidamente as pessoas que estão fora do quadro e volta para a entrevista.

da gente mesmo.

- Governador, muitas pessoas dizem que o senhor é velho. É verdade que o senhor é velho?

- Eu tenho 68 anos e tenho a juventude dos 68, não é? Trabalho a partir das seis horas da manhã até a meia noite, uma hora da madrugada, não é? E desafio alguém que trabalhe como eu.

- Os políticos costumam usar muitas palavras para dar as suas respostas. Eu vou propor uma coisa pro senhor, já que o senhor é uma pessoa jovem, pelo que eu tô vendo. Eu vou fazer uma pergunta e o senhor vai responder sem nenhuma palavra. O senhor só vai pensar na resposta que o senhor vai me dar. O que que o senhor pretende fazer depois que o senhor for governador de São Paulo?

- Quer que eu responda?

- Não, só pensa na resposta.

- Hahaha.

- Eu vou aproveitar então pra fazer a sugestão que eu tenho para a Nova República. É uma pequena sugestão quanto a nossa linda e bonita bandeira. A bandeira conhecida de todos os brasileiros. É...esta faixa aqui que está escrito “Ordem e Progresso” representa os ideais do positivismo, que é uma filosofia de cem anos atrás. É...o senhor não acha que esta faixa está tampando um pedaço do céu profundo que já está iluminado pelo sol do novo mundo?

- Hahaha. Olha, isso depende da interpretação.

- O senhor quer ver, o senhor que ver uma coisinha? Ó, se a gente tirar essa faixa vai ficar só o céu profundo que já está dizendo tudo, o senhor não acha?

- Eu acho que você tem uma...tem razão, nas bandeiras do mundo inteiro não há frase. É uma, é uma singularidade da nossa bandeira. Se bem que a palavra “Ordem e Progresso”, que tem realmente, como você lembrou, esta raiz, inspirada na filosofia positivista, tem também um sentido altamente positivo. Todos nós queremos a ordem, ninguém quer a

Imagem vai se fechando nos dois, que ainda aparecem juntos no enquadramento, sem cortes.

Há um corte e Varela segue perguntando.

Entra uma música instrumental, de estilo cômico enquanto os dois ficam alguns momentos em silêncio.

Imagem vai se fechando no rosto do Governador, que está sorrindo.

Varela pega uma bandeira do Brasil de papel.

desordem. E todos querem o progresso, ninguém quer o atraso.

- Mas o senhor gostou da bandeira nova?

- Gostei, gostei.

- Uma nova república precisa de uma nova bandeira, o senhor não acha?

- Será nossa.

- O senhor gosta, gostou desta?

- Ah, acho muito boa.

- O senhor acha que pode ser aprovada?

- Eu acho. Se depender de mim eu voto a favor.

- O senhor vota a favor? Então vou levar ao nosso Presidente e vou falar que o senhor está apoiando, tá bom?

- Pode levar, perfeitamente.

- Muito obrigado, então.

Ao fim da conversa, que seguiu sem cortes, começa a tocar a marcha militar do início. Corta para uma cena da bandeira de papel, em que ele retira o lema “Ordem e Progresso”. Seguem imagens diversas da bandeira de papel, aglomerações de pessoas que parecem ser manifestações e imagens de uma bandeira do Brasil tremulando.

Créditos finais:

Direção: Marcelo Tas e Paulo Morelli

Veiculação: Abril Vídeo/TV Gazeta

Realização: Olhar Eletrônico

## QUADRO 9 – APÊNDICE G – Entrevista com Nabi

*Entrevista com Nabi*

*Guadalajara, 1986*

*05:44 min*

*A copa rolava no México, mas a bola não era o único assunto no Brasil. A galera torcia por democracia. Mas o chefe da seleção proibiu o time de falar de política.*

TEXTO	IMAGENS E OUTROS
<p>- Muito bem torcida brasileira, a notícia de hoje aqui na seleção é que os jogadores não vão poder mais falar sobre política. Esta decisão foi tomada pelos políticos que dirigem a seleção. Vamos tentar conversar, então, com eles, sobre política.</p> <p>- Estamos aqui com o senhor Nabi Abi Chedid. Senhor Nabi, o senhor é brasileiro?</p> <p>- Sou brasileiro, não resta a menor dúvida.</p> <p>- O, o senhor agora está dedicando muitas horas da sua vida pro esporte. Por que o senhor tomou essa decisão?</p> <p>- Porque é o meu ideal, o meu objetivo e tenho uma missão muito importante a realizar e estou realizando.</p> <p>- Têm alguns jornalistas que dizem, dizem os jornalistas que...o...alguns dirigentes da seleção estariam tentando se projetar politicamente sendo dirigentes da seleção. É verdade isso?</p> <p>- Tem alguns jornalistas que dizem também que há outros colegas que querem se projetar para serem candidatos da constituinte.</p> <p>- O senhor vai ser candidato?</p> <p>- Não. Sou candidato à reeleição mais uma vez, fui eleito deputado seis vezes, sem, sem precisar do futebol.</p> <p>- Senhor Nabi, o senhor é um político que se</p>	<p>A imagem começa mostrando uma pessoa sendo entrevista e vai até Varela, sem que haja corte.</p> <p>Corta para uma imagem de um relógio, aparentemente de ouro. Após uma breve pausa a imagem vai abrindo e Varela começa a entrevista.</p> <p><i>Insert: Nabi Abi Chedid – Deputado e Vice-Presidente da CBF</i></p>

meteu no meio do futebol. Por que os futebolistas não podem se meter no meio da política?

- Mas isto é você que está falando, isto é...é...o teu raciocínio, a sua tese. Eu não, eu acho que todos...

- O senhor hoje não proibiu os jogadores de darem declarações políticas?

- Não, eu não proibi absolutamente nada.

- Não?

-Você demonstra estar um pouco mal informado.

- Então qual foi realmente o que aconteceu?

- Uma recomendação. Porque os jogadores vieram aqui com uma missão esportiva. Eles não devem falar sobre política e nem problemas administrativos que competem à chefia. Cada macaco no seu galho, a gente costuma dizer na gíria.

- Qual é o galho do senhor, a política ou o esporte?

- Meu querido, aqui é o esporte e a política...

- E no Brasil?

- No Brasil a política e o esporte.

- Nós estamos agora no ar no Brasil. O senhor está mandando a sua imagem de político para o Brasil.

- Eu estou mandando a minha imagem de desportista. Você que quer desvirtuar, porque nós estamos numa missão esportiva. E você, que quer se promover e se projetar, quer envolver política com futebol.

- Eu quero me promover?

- É o que você está pretendo com as perguntas inoportunas que você tá fazendo.

- O senhor acha que eu sou uma pessoa inoportuna para o senhor?

- Não, as perguntas... Não disse. Vê você que você desvirtua. O mau justamente é desvirtuar e você desvirtua. Ainda bem que está, está sendo ao vivo, tá sendo ao vivo. Tá sendo ao vivo? Ainda bem que está sendo ao vivo. Você desvirtua.

- O senhor acha que os brasileiros estão contentes com os políticos que regem o país?

- Nós não falamos de política agora. Você que quer vir falar de política e presta um desserviço ao futebol brasileiro. Porque quem

Varela começa a falar sem que o entrevistado tenha concluído sua fala. Ainda não houve cortes na entrevista, que segue com a imagem relativamente estática, sem alteração significativa de enquadramentos.

A imagem é congelada por instantes e segue a entrevista, sem que haja corte.

Varela aponta para a câmera.

Há um movimento, a imagem fica mais fechada no rosto do entrevistado.

Imagem vai para Varela.

Volta para Nabi.

A imagem é congelada mais uma vez por alguns instantes. Logo a conversa continua.

Vai para Varela e logo volta para Nabi.

como você vem aqui...

- Não fica nervoso, senhor Nabi.

- Não fico nervoso com você? Você é um mau brasileiro. Você quer misturar política com futebol. Aqui só se fala em futebol. Você, você, você vem já preconcebido..

- Desculpe, eu não quero discutir com o senhor.

- Não, você vem preconcebido...

- Pode abaixar o tom de voz que eu não te escuto assim.

- Não, é meu estilo de tom, eu falo da maneira como quero, se você quer me entrevistar, se você não quiser você desliga. Você, você quer desvirtuar e há pessoas como você, realmente, maus brasileiros como você são responsáveis pelo desvirtuamento das coisas. Vamos falar de futebol. Nós não tamo falando de política. Eu não falo em política aqui.

- Tá bom, agora...

- Fala no Brasil a hora que eu voltar. Tô numa missão. Eu sou um homem consciente da minha responsabilidade.

- Eu não quero discutir com o senhor, eu quero colher...

- Eu não tô discutindo com você. Acontece que as suas perguntas são cretinas.

- Bom, então, então vem aqui. O senhor poderia ...

- Vô, vô, tô às suas ordens.

- Tá legal. Já que as minhas perguntas são cretinas, eu gostaria que o senhor..

- Inoportunas, cretinas, você quer misturar futebol com política, você tá preocupado com a tua profissão, você não tá preocupado com o Brasil como alguns, tá compreendendo?

- Senhor Nabi, o senhor acha que os brasileiros que estão nos vendo agora não estão preocupados com política?

- Eles estão aí vendo o senhor. Fala pra eles.

- Eles vão se preocupar no momento oportuno. Agora é futebol. Nós tamos numa missão desportiva e vamos falar em futebol. Vamo ganhar a Copa. O resto, nós cuidaremos no momento oportuno. Política se fala no momento oportuno. Aqui não se fala em política. Aqui nós estamos numa

Imagem congelada novamente. Dessa vez começa a tocar uma música instrumental, apenas enquanto a imagem está congelada. O enquadramento veio abrindo lentamente e agora os dois aparecem na cena.

Novamente a cena é congelada.

Imagem congelada novamente, com a música. Logo a entrevista continua, sem a música.

Começa a tocar a música, agora com um pequeno trecho com letra, antes que a imagem seja congelada. A música é “Selvagem”, dizendo “... suas armas, escudos transparentes, cassetetes, capacetes reluzentes...”

<p>missão desportiva e vamos falar em futebol.</p> <p>- O senhor não acha que está usando a copa para se promover politicamente?</p> <p>- Absolutamente. Você que insinua isso e maus jornalistas como você...</p> <p>- Insinua não. Eu estou falando textualmente.</p> <p>- Eu nunca usei, nunca usei...está falando. Você está falando.</p> <p>- Não estou insinuando.</p> <p>- Você está falando textualmente porque você quer desvirtuar uma entrevista que é desportiva. Então você também é um mau profissional, como um mau brasileiro.</p> <p>- Então a última...</p> <p>- Porque você já sabe que o envolvimento político com relação à seleção já causou sérios prejuízos à seleção brasileira. Então você é um daqueles maus brasileiros que presta um mau serviço à seleção brasileira.</p> <p>- Será que eu sou um mau brasileiro, Valdeci?</p> <p>- Eu acho que você é.</p> <p>- Então uma pergunta futebolística...</p> <p>- Eu acho... com as perguntas cretinas que você tá fazendo.</p> <p>- Então uma pergunta futebolística para terminar a entrevista.</p> <p>- Ah, futebolística eu te dou, com todo o prazer.</p> <p>- Qual é sua próxima jogada?</p> <p>- A minha..? Eu não jogo, eu trabalho. A jogada é a sua, numa mente obscura...</p> <p>- Brigado. Obrigado pela entrevista. Até logo!</p>	<p>A imagem que vinha em Nabi vai rapidamente para Varela e logo abre o enquadramento para mostrar os dois.</p> <p>Faz a pergunta olhando para o cinegrafista.</p> <p>Imagem congelada novamente, apenas com um trecho instrumental.</p> <p>Começa a tocar novamente a música, com o seguinte trecho: "...escudos transparentes, cassetetes reluzentes e a determinação de manter tudo em seu lugar. O Governo apresenta suas armas, discurso reticente, novidade inconsistente...". Enquanto isso, são feitas intervenções na imagem de Nabi. Ela é congelada, é feito um movimento de para frente e para trás. Congelada novamente e encerra assim.</p>
--	---

Créditos finais:

Direção: Marcelo Tas e Toniko Melo

Veiculação: SBT/TV Record

Realização: Olhar Eletrônico

## **Letras das músicas**

### **Selvagem – Paralamas do Sucesso**

A polícia apresenta suas armas  
Escudos transparentes, cassetetes  
Capacetes reluzentes  
E a determinação de manter tudo  
Em seu lugar

O governo apresenta suas armas  
Discurso reticente, novidade inconsistente  
E a liberdade cai por terra  
Aos pés de um filme de Godard

A cidade apresenta suas armas  
Meninos nos sinais, mendigos pelos cantos  
E o espanto está nos olhos de quem vê  
O grande monstro a se criar

Os negros apresentam suas armas  
As costas marcadas, as mãos calejadas  
E a esperteza que só tem quem tá  
Cansado de apanha

**QUADRO 10 – APÊNDICE H – Reportagem do *Jornal Nacional* sobre comício na Praça da Sé**

*Jornal Nacional, 25 jan. 1984. Aniversário de São Paulo e comício na Praça da Sé para eleições diretas para presidente.*

TEXTO	IMAGENS E OUTROS
<p>Apresentador: Um dia de festa em São Paulo. A cidade comemorou seus 430 anos com mais de 500 solenidades. A maior foi um comício na Praça da Sé.</p> <p>Off: São Paulo, 430 anos, nove milhões de brasileiros vindos de todo o país. Cidade de trabalho, São Paulo fez feriado hoje para comemorar o aniversário. Foi também o aniversário de seu templo mais importante, a Catedral da Sé. De manhã, na missa, o cardeal arcebispo dom Paulo Evaristo Arns lembrou o importante papel da Catedral da Sé nesses 30 anos em que ela vive no coração da cidade.</p> <p>Entrevista: Nesta igreja se promoveu praticamente a libertação de um povo que quer manifestar-se como povo. Eu acho que isso é fundamental para uma Igreja mãe que é tratada com tanto carinho.</p> <p>Passagem: Junto com a cidade aniversariou também hoje a Universidade de São Paulo. A USP completou 50 anos de existência.</p> <p>Off: A ministra da Educação, Ester de Figueiredo Ferraz, foi à USP hoje. Ela falou da importância da Universidade, com suas 33 faculdades e 45 mil alunos, e assistiu a uma inesperada manifestação de estudantes e funcionários. Eles tomaram o anfiteatro com faixas e cartazes e pediram verbas para a educação, eleições diretas para reitor e para presidente da República.</p> <p>Passagem: Mais à tarde, milhões de pessoas vieram ao Centro de São Paulo para, na praça da Sé, se reunir num comício em que pediam eleições diretas para presidente.</p> <p>Off: Não foi apenas uma manifestação política. Na abertura, música, um frevo do cantor Moraes Moreira. A praça da Sé e todas</p>	<p>Começa com uma imagem de por do sol, seguem imagens gerais da cidade, pessoas nas ruas.</p> <p>Corta para imagens da igreja e seguem cenas da celebração.</p> <p>Enquadramento médio, padrão, sem movimento de câmera.</p> <p>Como na entrevista, enquadramento padrão.</p> <p>Imagens gerais da ministra, sem detalhes.</p> <p>Também imagens gerais. Poucos detalhes.</p> <p>Repórter aparece mais uma vez, o que foge do padrão. Normal é não aparecer, ou só uma vez. Mas logo há um movimento para a Praça, que está lotada.</p> <p>Reduzindo o escopo e o alcance político do evento.</p>

as ruas vizinhas estão lotadas. No palanque, mais de 400 pessoas, deputados, prefeitos e muitos artistas. Cristiane Torloni, Regina Duarte, Irene Ravache, Chico Buarque, Milton Gonçalves, Estér Goes, Bruna Lombardi, Alceu Valença, Fernanda Montenegro, Gilberto Gil. A chuva não afasta o povo. Os oradores se sucedem no palanque e ninguém arreda pé. O radialista Osmar Santos apresenta os oradores. O governador de São Paulo, Franco Montoro, fez o discurso de encerramento.

Sobe som: Um dos passos na luta da democracia. Houve a anistia, houve o fim da censura, o fim da tortura, a eleição de governadores. Mas é preciso conquistar o centro do poder, que é a Presidência da República.

Panorâmica da multidão e das ruas ao lado, tomadas.

Pela experiência, haveria algo aqui. Uma entrevista ou um sobe som. Mas parece ter sido cortado. Pela entonação e pela repetição da palavra “oradores”.

Imagem do Governador Discursando.

Encerra com aplausos da multidão.

**QUADRO 11 – APÊNDICE I – Reportagens do *Jornal Nacional* sobre votação da emendas das *Diretas Já***

*Jornal Nacional*, 25 abr. 1984. 5 reportagens sobre a votação de emenda Dante de Oliveira.

TEXTO	IMAGENS E OUTROS
<p>Apresentador: Congresso Nacional, 25 de abril. Começa a discussão e votação da emenda que prevê eleições diretas para presidente este ano. Um dos primeiros a chegar, o autor da emenda.</p>	<p>Começa com a narração do apresentador no estúdio, que chama a reportagem.</p>
<p>Off: O personagem principal do dia chegou cedo ao Congresso. O deputado Dante de Oliveira veio com a família. Pai, mãe, irmão e mulher. Eles vieram do Mato Grosso desejar boa sorte ao deputado. A confiança da família é muito grande. Principalmente por parte da principal assessora do parlamentar, a sua mulher.</p>	<p>Grupo reunido, conversando. Primeiro um plano mais aberto com toda a família. Corte para apenas os pais. Corte para a mulher. Cena do deputado beijando as pessoas da família. Um pequeno movimento acompanhando Dante de Oliveira.</p>
<p>Entrevista: Eu estou muito confiante, não só eu como toda a família de Dante. A gente tá com a certeza que vai ser aprovada. Pelo menos aqui na câmara a gente tem certeza que vai ser aprovada.</p>	<p>Plano médio, mostrando a entrevista e o repórter de perfil.</p>
<p>Passagem com o repórter: Do lado de lá desta porta está o plenário, lugar de discursos, à partes, a grande oratória. Do lado de cá, os corredores, os bastidores. O lugar do cochichos e das articulações discretas.</p>	<p>Imagem estática, com algumas pessoas ao fundo.</p>
<p>Off: Num canto, o alto comando do presidencial Paulo Maluf articula estratégia do dia. No café, parlamentares e jornalistas refazem os cálculos dos votos já comprometidos com a emenda. A cor das Diretas acabou criando um pequeno comércio por aqui. As gravatas cinzas, acabaram sendo trocadas por amarelas. A segurança severa não alterou o ambiente calmo desta manhã nos corredores do Congresso. Enfermeiras e médicos bem aparelhados entraram no plenário para um longo plantão. Afinal, tudo tem que ser previsto.</p>	<p>Imagens acompanham exatamente o que diz o texto, numa sincronia perfeita.  Poderia estar falando da própria reportagem, que transcorre sem surpresas.</p>
<p>Volta apresentador: Bem cedinho, a liderança do PMDB acerta a estratégia de votação.</p>	

Abertura com o repórter: De acordo com a liderança do PMDB, todos os 200 deputados e 22 senadores do partido já estão em Brasília. Senador, qual vai ser a estratégia do partido para a votação de hoje?

Entrevista: Bem, a estratégia é simples. Nós estamos todos em plenário. Vamos iniciar a discussão da matéria. Deveremos ter, possivelmente, duas sessões de discussão. E em seguida haverá a votação. Nós não deveremos fazer nenhuma questão de ordem, porque o nosso interesse é fazer com que as sessões sejam, transcorram mais rápido possível para que possamos chegar votação, que esse é o nosso grande objetivo.

Volta apresentador: A expectativa era grande. Mas, no Congresso, a emenda Dante de Oliveira começou a ser discutida num clima de tranquilidade.

Off: A primeira sessão de discussão da emenda Dante de Oliveira começou às 9h05 da manhã. No plenário, 251 deputados e 40 senadores, pouco mais da metade do número total de parlamentares. Também as galerias, que tiveram seus 1200 lugares divididos entre os convidados de cada partido, não estavam cheias. Na primeira parte da sessão, chamada de pinga-fogo, falaram os líderes de todos os partidos, governo e oposição. PMBD, PDT, PT e PTB defenderam a emenda Dante de Oliveira. O líder do PDS na câmara, deputado Nelson Marchezan, propôs a negociação política entorno da emenda alternativa do governo. Depois, foi a vez do relator da Emenda Dante de Oliveira, deputado Hernane Satir, do PDS, apresentar seu parecer ao plenário. O parecer foi contrário à emenda, atendendo a uma orientação da liderança do PDS. As questões de ordem levantadas pela oposição foram simples e não chegaram a perturbar a sessão. Às 11h30 da manhã, o senador Moacir Dala interrompeu a sessão por 30 minutos. Foi para que deputados e senadores pudessem receber cópias do parecer do relator. A sessão foi reaberta em

Começa num plano médio, mostrando o repórter e o entrevistado e logo a imagem começa a fechar apenas no Senador.

Não há nenhuma mudança de enquadramento. A câmera fica estática enquanto o entrevistado fala.

Imagens gerais e genéricas do plenário. Planos abertos, sem especificar nenhum ponto.

Preocupação didática em explicar certos termos.

Assim que cita o nome, aparece a imagem do deputado. Não há elementos dissonantes.

Imagens alternadas dos deputados no plenário.

Relação direta entre texto e imagem. Material

seguida. No plenário, parlamentares da oposição usavam gravatas de cor amarela, simbolizando apoio às eleições Diretas Já e garantiam que 243 deputados dos partidos oposicionistas estavam no Congresso para assegurar o quórum da votação. A primeira sessão de discussão foi encerrada à 1h40 da tarde.

Volta apresentador: Muita gente nas galerias, muita gente fora do Congresso.

Off: Fora do Congresso, uma fila enorme, gente que dormiu aqui na esperança de conseguir entrar mesmo sem convite. Outros chegaram hoje cedo. Muitos também sem a senha que dá direito a entrar nas galerias. O movimento maior começou às 8h da manhã. Muita gente veio a pé. Os que tinham senha, entravam. O número era registrado para evitar falsificação. Quem não pode entrar ficou gritando do lado de fora. Foram 1200 senhas distribuídas pelos parlamentares, mas foi pouco. Quem entrou passava pela revista. No corredor, para evitar atropelos, os seguranças só permitiam a entrada de uma pessoa de cada vez. As bolsas, pacotes, papéis e faixas eram todas recolhidas pelos seguranças no Salão Negro do Senado. Depois de todas essas etapas, enfim as galerias.

Passagem com a repórter: Até o final da manhã, as galerias ainda não estavam lotadas. Apesar dos discursos empolgados da sessão de hoje, em nenhum momento o público se manifestou. A não ser quando o deputado Airton Soares, do Partido dos Trabalhadores, denunciou a presença de policiais federais entre as pessoas sentadas aqui nas galerias. No mais, as manifestações vinham sempre aqui de baixo, dos próprios parlamentares

Off: Entre os que conseguiram a senha para assistir a sessão de hoje, Fernando Gabeira, Cristiana Torloni e Eduardo Mascarenhas.

Entrevista: Essa é a sessão mais importante dos últimos 20 anos. Quer dizer, é uma sessão que eu acho que eu não poderia deixar de vir.

Entrevista: De ontem à noite pra cá, eu acho

pode ser completamente entendido apenas pela parte textual, sem necessidade das imagens.

Segue o mesmo padrão das reportagens anteriores. Relação direta texto/imagem, planos mais abertos, poucos detalhes.

Plano médio, sem movimento.

Neste momento, ela se vira e a câmera faz um movimento simples e rápido para o plenário. Imagens gerais quando cita as pessoas.

Nenhuma entrevista do material está identificada.

que a insônia dos deputados e senadores vai dar bons resultados hoje.

Volta apresentador: Entre os que não conseguiram lugar lá dentro, muitos estudantes. A repórter Sônia Pompéu acompanhou.

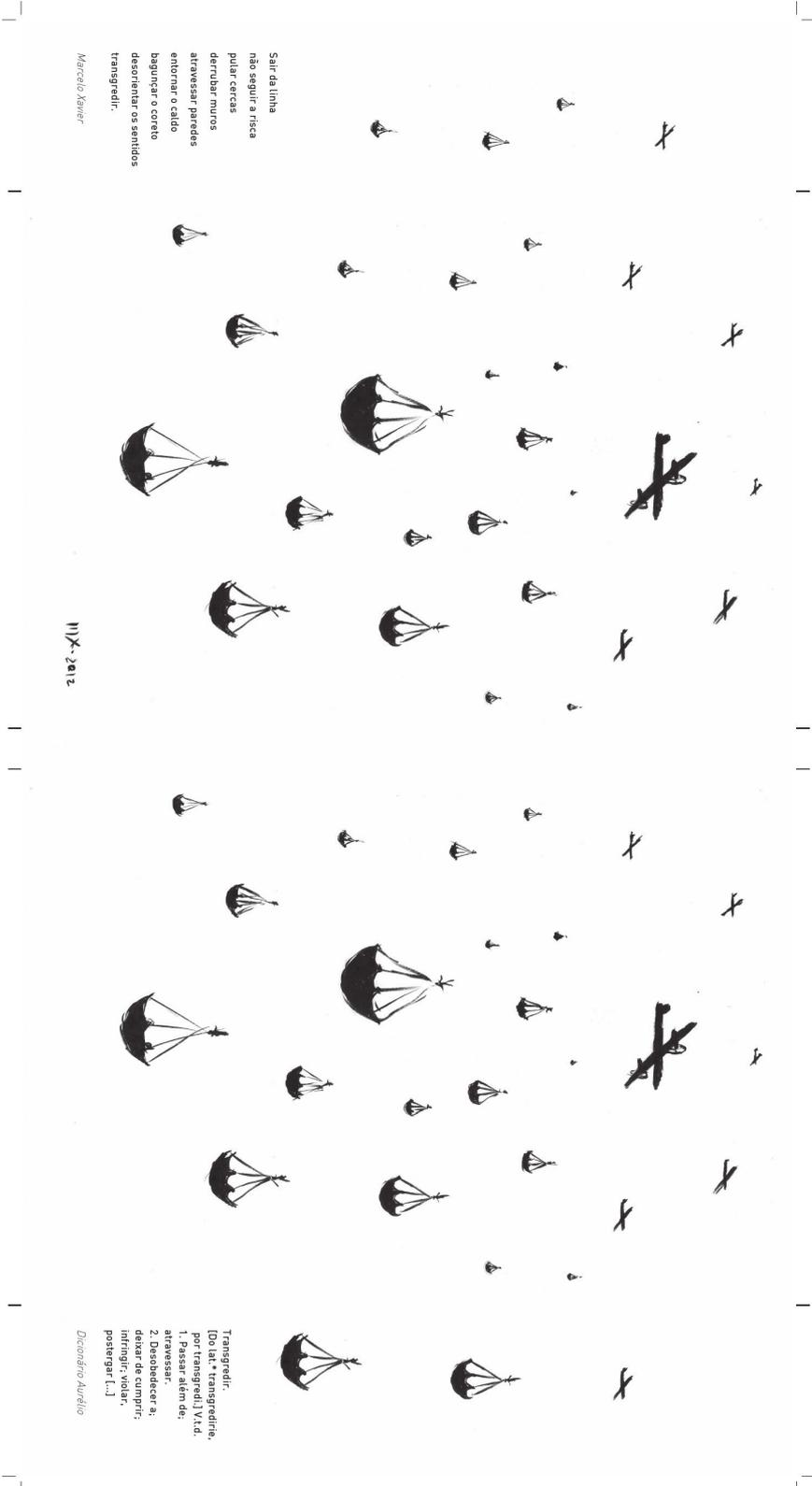
Abertura com a repórter: Toda essa gente aqui quer acompanhar a votação. São estudantes universitários e secundaristas e representantes dos sindicatos dos professores e dos médicos. Eles estão aqui desde as 7 da manhã na tentativa de entrar no Salão Negro para acompanhar desde já as discussões no plenário, pelo menos no alto falante. Enquanto esperam respostas dos líderes da oposição, já gritam palavras de ordem pelas Diretas Já e contra as medidas de emergência. Sobe som dos manifestantes: O povo, unido, jamais será vencido...

Câmera fica pouco tempo na repórter e logo faz movimento para as pessoas que gritam ao fundo.

Não há nenhum corte. Por fim, a repórter direciona o microfone para as pessoas.



ANEXOS



Sair da linha  
 não seguir a regra  
 pular cercas  
 derrubar muros  
 atravessar paredes  
 entornar o caldo  
 bagunçar o coreto  
 desorientar os sentidos  
 transgredir.

Marcelo Xavier

11/X-2012

Transgredir.  
 [Do lat. "transgredire,  
 por transgredi.] V.t.d.  
 1. Passar além de;  
 atravessar.  
 2. Desobedecer a;  
 deixar de cumprir;  
 infringir; violar.  
 postregar [...]

Dicionário Aurélio

FIGURA 29 – Guarda da versão apresentada à banca



FIGURA 30 – Ilustração da capa dura

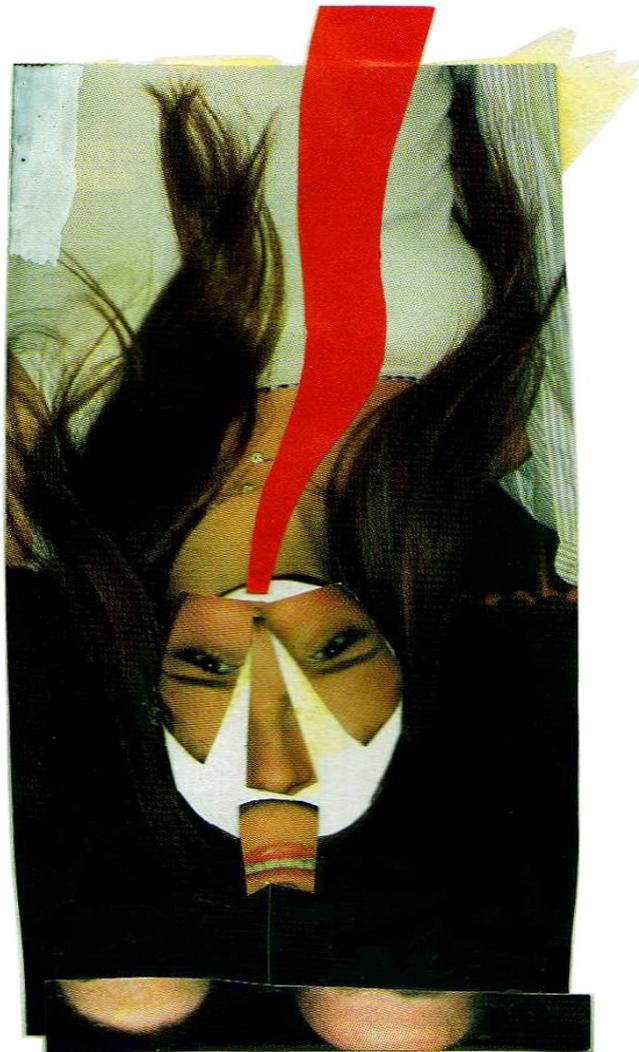


FIGURA 31 – Ilustração da contracapa