

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO

TESE DE DOUTORADO

**A EMOÇÃO NA REPORTAGEM DE TELEVISÃO:
As qualidades estéticas e a organização do enquadramento**

Débora Lapa Gadret

Volume I

Porto Alegre, 2016.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO

**A EMOÇÃO NA REPORTAGEM DE TELEVISÃO:
As qualidades estéticas e a organização do enquadramento**

Débora Lapa Gadret

Volume I

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Marcia Benetti

Porto Alegre, 2016.

CIP - Catalogação na Publicação

Gadret, Débora Lapa

A emoção na reportagem de televisão: as qualidades estéticas e a organização do enquadramento / Débora Lapa Gadret. -- 2016.

2 v. 189 f.

Orientadora: Marcia Benetti.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, Porto Alegre, BR-RS, 2016.

1. jornalismo. 2. emoção. 3. televisão. 4. reportagem. 5. discurso. I. Benetti, Marcia, orient. II. Título.

Débora Lapa Gadret

**A EMOÇÃO NA REPORTAGEM DE TELEVISÃO:
As qualidades estéticas e a organização do enquadramento**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Aprovada em 20 de abril de 2016

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Ana Tais Martins Portanova Barros – UFRGS

Prof. Dr. Fernando Resende – UFF

Profa. Dra. Marcia Benetti – UFRGS (orientadora)

Prof. Dr. Ronaldo Cesar Henn – Unisinos

Prof. Dr. Sean Hagen – UFRGS

Profa. Dra. Nisia Martins do Rosário – UFRGS (suplente)

À minha mãe Jane, que se emociona com
todas as conexões de sua mente.
Ao meu marido Marcelo, que pensa com
todas as fibras do seu corpo.
À minha vó Mirza, que viveu tudo
intensamente do início ao fim.

AGRADECIMENTOS

Conhecer é perverso e fascinante. É olhar para si e para os outros, tornar-se consciente daquilo que “sustenta nosso edifício inteiro”, como diria Clarice Lispector. Permite-nos ser um pouco como uma milenar catedral, em permanente transformação. Nunca a mesma, mas nunca completamente outra. Sempre em construção. Aqui quero agradecer a todos aqueles que me ajudam a manter meu edifício em construção. Que me ajudaram nesses anos de formação acadêmica a conhecer mais de mim, do mundo e do jornalismo.

Agradeço à minha família, pelas fundações. À Jane Lapa, pelos alicerces da justiça, do amor e da ética, pela solidez do seu carinho. Ao meu pai Mima, por me ensinar a ver beleza nos mais inóspitos terrenos e a sonhar em construir ali os edifícios mais incríveis. Ao meu pai do coração, Paulinho, pela música sublime que encanta todos os espaços. Ao meu amor Marcelo, por arquitetar os projetos mais lindos ao meu lado, me dando cuidado, conforto e segurança nas nossas permanentes reformas. Aos meus sogros, Graça e Luiz, pelos alicerces do meu arquiteto. A seus pais e aos pais dos meus pais, que prepararam nossos terrenos.

Aos que me guiam. Agradeço à Marcia Benetti, professora competente, pesquisadora apaixonada e orientadora diligente, que desde a graduação me instiga a pensar o jornalismo. Há muito dela neste trabalho, na forma como penso o jornalismo e a pesquisa. Sou grata por sua generosidade nessa trajetória, por sua amizade e por sua incansável dedicação. Pelas conversas inspiradoras, por me mostrar que a emoção é fundamental. Agradeço à professora Kristyn Gorton, que me recebeu na Universidade de York de forma carinhosa e abriu as portas para muitas das ideias que estão aqui. Obrigada pela interlocução sobre televisão, cultura e emoção.

Agradeço aos professores que aceitaram o convite de contribuir com esta tese. Sean Hagen, pelas trocas durante meus anos de formação, por me instigar a olhar para a emoção no telejornalismo. Ronaldo Henn, pelo olhar generoso e pelas reflexões que me provocaram na qualificação e na defesa. Fernando Resende, pelos escritos e as falas inspiradoras sobre um jornalismo preocupado com o outro. Ana Taís Portanova Barros e Nisia Martins do Rosário, pelas contribuições nos estudos da imagem. Muito obrigada pelo tempo dedicado à atividade de avaliar este trabalho e pela disposição ao diálogo.

Aos que me alegram e me equilibram. Amigos, de todas as partes, com os quais dividi angústias e alegrias, com os quais compartilhei as melhores viagens. Gisele Reginato, sou grata por ter se tornado minha irmã nessa jornada e por deixar esses quatro anos mais doces, leves e cheios de abraços. Minha xará Débora Elman, por suas atitudes firmes e elegantes. Silvia Lisboa e Laura Storch, pelas fortes mulheres que são. Luciana Cunha e Moacir Zandonai, pela leal parceria. Ariane Migliorin e Pablo Menezes, pelo carinho e pelo sorriso do Dudu. Kath Morril e Paul Cox, pelas aventuras na Inglaterra profunda. Agradeço à Aline, por me conectar com as minhas próprias emoções durante os momentos desafiadores dos últimos anos.

Aos que me ensinam todos os dias. Agradeço aos alunos da Unisinos, aos estagiários e aos orientandos, pela confiança e pelos questionamentos. Pelo conhecimento que produzimos juntos e que me inquieta sempre. A todos os colegas, funcionários e

professores da universidade, que compartilham desse desafio de formar profissionais críticos e éticos. Sabrina Franzoni e Thais Furtado, das quais admiro a energia e o otimismo, o intelecto e o coração. A Edelberto Behs, pela escuta e pela compreensão, por acreditar na educação transformadora e humanista.

Agradeço aos colegas do PPGCOM e do NupeJor, pelas trocas durante todos esses anos. Agradeço à CAPES, por viabilizar o período de estudos na Inglaterra por meio do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior. Aos funcionários e professores da UFRGS e do PPGCOM. Sou eternamente grata pela oportunidade de estudar na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde me tornei jornalista, mestre e agora doutora. Pelo ensino público, gratuito e de qualidade. Espero fazer jus ao peso do nome dessa instituição e poder compartilhar aquilo que me foi ensinado.

De tudo, ficaram três coisas: a certeza de que ele estava sempre começando, a certeza de que era preciso continuar e a certeza de que seria interrompido antes de terminar. Fazer da interrupção um caminho novo. Fazer da queda um passo de dança, do medo uma escada, do sono uma ponte, da procura um encontro.
(Fernando Sabino, O Encontro Marcado)

RESUMO

Esta tese investiga como a emoção constitui o discurso jornalístico. A partir da premissa de que a emoção desempenha vários papéis na tomada de decisão dos sujeitos, a pesquisa se insere em um novo paradigma dentro dos estudos em jornalismo: aquele que entende a emoção como um conceito com valor epistemológico, pois a compreende como parte intrínseca da atividade jornalística e de seus discursos. O telejornalismo, em especial a reportagem de TV, é objeto desta investigação, devido às características da televisão como uma tecnologia de intimidade, com qualidades estéticas que convidam o telespectador a sentir. A tese parte da seguinte hipótese: a construção discursiva da reportagem de TV está ancorada nas qualidades estéticas da televisão, que acionam a emoção como eixo de produção de sentidos; nesse processo, a emoção organiza o enquadramento da reportagem por meio da articulação de uma avaliação moral. A metodologia utilizada é a Análise de Discurso, e o corpus é constituído por 18 reportagens do Jornal Nacional, o telejornal brasileiro de referência. Considerou-se cada uma das emoções universais (tristeza, raiva, surpresa, medo, aversão, desprezo e alegria) como uma formação discursiva, com sentidos mais ou menos estáveis. O objetivo principal é compreender como a emoção organiza a construção do enquadramento da reportagem de televisão. A análise comprova que as qualidades estéticas da reportagem acionam a emoção como eixo produtor de sentidos de duas formas: construindo emoções principais de forma explícita, que dominam a organização do enquadramento por meio da expressão de avaliações morais que parecem não levantar dissensos culturais; e propondo emoções de fundo de forma implícita, que sugerem sua inscrição em uma emoção apenas pela indicação de uma avaliação moral, de um gatilho ou tema vinculado àquela formação discursiva. Sobre as funções das qualidades estéticas, a análise demonstra: a) sobre sujeitos e suas performances: a performance dos apresentadores pode introduzir ou reforçar a emoção principal de uma reportagem, ou pode indicar ou pontuar a emoção de fundo; a performance dos repórteres mostra ou promove a emoção principal; e a performance das fontes encarna a emoção principal; b) sobre a dimensão audiovisual: os planos e a edição de imagem são capazes de evidenciar a emoção principal, ou de propor ou autenticar uma emoção; os efeitos visuais podem autenticar uma emoção; e o som pode potencializar a emoção principal; c) sobre a dimensão verbal: quando associada aos sujeitos, a enunciação dos repórteres e apresentadores pode contextualizar a emoção principal ou sugerir uma emoção de fundo, e a enunciação das fontes pode contextualizar ou ser o alvo de uma emoção; quando associada às imagens, o texto pode narrar, apontar ou contextualizar uma emoção. Finalmente, a partir da análise do enquadramento – através da definição do problema, da interpretação causal, da avaliação moral e da recomendação de tratamento construídos no discurso da reportagem –, conclui-se que, de forma explícita ou implícita, o enquadramento depende da emoção como eixo de produção de sentidos para conformar-se. É ao articular a avaliação moral que a emoção organiza o frame, o que comprova a hipótese inicial. Esse processo depende dos temas e gatilhos da emoção, de mapas culturais supostamente compartilhados e de saberes de crença supostamente consensuais. A tese está disposta em dois volumes. O primeiro contém a tese propriamente dita. O segundo traz um apêndice com a decupagem das reportagens.

Palavras-chave: Jornalismo; Emoção; Televisão; Reportagem; Discurso; Enquadramento; Telejornalismo; Qualidades Estéticas.

ABSTRACT

This thesis investigates how emotion constitutes journalistic discourse. Based on the premise that emotion plays multiple roles in the process of making decisions, this research is part of a new paradigm in journalism studies: one that understands emotion as a concept of epistemological value, since it approaches it as an intrinsic part of journalistic activity and its discourses. Television news, particularly TV news reports, is the object of this investigation, due to this device being a technology of intimacy, with aesthetic qualities that invite the viewers to feel. The thesis has the following hypothesis: *the discursive construction of TV news reports is anchored in the aesthetic qualities of television, which sets emotion as an axis of meaning; in this process, emotion organizes the framing of the report through the articulation of a moral evaluation.* The methodology employed is Discourse Analysis, and the corpus is composed of 18 television news reports by Jornal Nacional, a Brazilian reference newscast. Each universal emotion (sadness, anger, surprise, fear, disgust, contempt and joy) was considered as a discursive formation, with meanings more or less stable. The main objective of the thesis is to understand how emotion organizes the construction of a frame in a TV news report. The analysis proves that the aesthetic qualities of the report set emotion as an axis of meaning in two different ways: constructing main emotions explicitly, which dominate the organization of frames through the expression of moral evaluations that don't evoke cultural dissent; and proposing background emotions implicitly, suggesting the inscription in an emotion just by pointing out a moral evaluation, a trigger or a theme connected to that discursive formation. In relation to the functions of the aesthetic qualities, the analysis demonstrates: a) about subjects and their performances: presenters introduce or reinforce main emotions, and indicate or punctuate background emotions; reporters show or promote main emotions; and sources embody main emotions; b) about audio-visual dimension: camera frames and editing evidence main emotions, or offer and authenticate emotions; visual effects authenticate emotions; and sound potentiates main emotion; c) about verbal dimension: when bound to subjects, enunciation by reporters or presenters contextualise main emotions or suggest background emotions, and enunciation by sources contextualise or are target of emotion; when bound to images text can narrate, point or contextualise emotions. Finally, frame analysis showed that – through problem definition, causal interpretation, moral evaluation and/or treatment recommendation – explicitly or implicitly, framing depends upon emotion as an axis of meaning to be conformed. It is by articulating a moral evaluation that emotion organizes the frame, which proves our initial hypothesis. This process depends on themes and triggers of emotion, on allegedly shared cultural maps and on allegedly consensual beliefs. This thesis is divided in two volumes. The first one contains the research itself. The second is an appendix, with the transcription of the corpus.

Keywords: Journalism; Emotion; Television; News Report; Discourse; Framing; TV News; Aesthetic Qualities.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Performance dos Apresentadores (Introduzir a Emoção Principal).....	121
Figura 2 – Performance dos Apresentadores (Indicar um Emoção de Fundo)	122
Figura 3 – Performance dos Apresentadores (Reforçar a Emoção Principal)	123
Figura 4 – Performance dos Apresentadores (Pontuar a Emoção de Fundo).....	124
Figura 5 – Performance do Repórter (Mostrar a Emoção Principal)	126
Figura 6 – Performance do Repórter (Promover a Emoção Principal).....	127
Figura 7 – Performance das Fontes (Encarnar a Emoção Principal – Alegria).....	129
Figura 8 – Performance das Fontes (Encarnar a Emoção Principal – Tristeza).....	130
Figura 9 – Dimensão Audiovisual: Planos e Edição (Evidenciar a Emoção Principal)	132
Figura 10 – Dimensão Audiovisual: Planos e Edição (Propor a Emoção).....	133
Figura 11 – Dimensão Audiovisual: Planos e Edição (Autenticar a Emoção).....	134
Figura 12 – Dimensão Audiovisual: Efeitos Visuais (Autenticar a Emoção).....	135
Figura 13 – Dimensão Audiovisual: Som (Potencializar a Emoção 1).....	137
Figura 14 – Dimensão Audiovisual: Som (Potencializar a Emoção 2).....	138
Figura 15 – O cidadão trabalhador e o medo	150
Figura 16 – O velório e a tristeza	151
Figura 17 – Os bandidos e as vítimas: a raiva como emoção de fundo	152
Figura 18 – Descaso do governo como gatilho para a raiva e o desprezo	154
Figura 19 – A pontuação do desprezo	155
Figura 20 – Sugerir, apontar e autenticar a raiva contra o suspeito	157
Figura 21 - Autenticar a raiva contra o suspeito	158
Figura 22 – A violência e a associação para a desordem	159
Figura 23 – A construção de uma associação suspeita	160
Figura 24 – A tristeza pela morte do colega	161
Figura 25 – A alegria dos norte-americanos	165
Figura 26 – A surpresa da derrota	166
Figura 27 – A alegria do repórter	167
Figura 28 – A alegria de vencer na terra natal	168
Figura 29 – O <i>fiero</i> de Iouri	169

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Constituição do Corpus de Pesquisa	112
Quadro 2 – Exemplo de Decupagem.....	114
Quadro 3 – Modelo do Protocolo de Análise.....	116
Quadro 4 – Funções das Qualidades Estéticas.....	146

SUMÁRIO

1 APRESENTAÇÃO	14
2 EMOÇÃO	21
2.1 ASPECTOS BIOLÓGICOS E SOCIAIS	21
2.2 AS EMOÇÕES UNIVERSAIS E SUAS VARIAÇÕES	32
3 JORNALISMO	44
3.1 EMOÇÃO NO JORNALISMO	44
3.2 ENQUADRAMENTO E AVALIAÇÃO MORAL.....	55
4 TELEVISÃO	67
4.1 TECNOLOGIA DA INTIMIDADE.....	67
4.2 AS QUALIDADES ESTÉTICAS DA TELEVISÃO.....	73
4.3 O TEJORNALISMO COMO CONHECIMENTO	79
4.4 AS QUALIDADES ESTÉTICAS DA REPORTAGEM	87
5 PERCURSO METODOLÓGICO	97
5.1 JORNAL NACIONAL	97
5.2 ESTUDO DE SENTIDOS	104
5.3 PROCEDIMENTOS.....	110
6. COMO AS QUALIDADES ESTÉTICAS ACIONAM A EMOÇÃO	120
6.1 SUJEITOS E SUAS PERFORMANCES.....	120
6.2 DIMENSÃO AUDIOVISUAL	131
6.3 DIMENSÃO VERBAL.....	138
7 COMO A EMOÇÃO ORGANIZA O ENQUADRAMENTO	148
8 CONSIDERAÇÕES FINAIS	171
9 REFERÊNCIAS	178

1 APRESENTAÇÃO



Liniers

No final do século XIX, momento em que se constroem as bases do jornalismo moderno, as compreensões sobre a sociedade estavam marcadas pela lógica positivista, que anulava a explicação do mundo pela fé religiosa e propunha o embasamento científico como forma de decifrá-lo. Na literatura e na arte, o realismo sedimentava-se como movimento que reproduz os temas sociais a partir da observação do mundo “como ele é”¹. Também no jornalismo a cientificidade – baseada na observação como forma de acessar o real – foi conquistando um lugar paradigmático, colocando a informação em oposição à narrativa, o fato em oposição à opinião (SCHUDSON, 2010) e, em última instância, ignorando a subjetividade e apagando discussões sobre emoção que não fossem atreladas ao sensacionalismo e à dramatização.

Apesar da emergência dos estudos da linguagem, que mostram as diversas possibilidades de construção de significados sobre a realidade social, e dos avanços da neurociência na virada do século XXI, que reconhecem a emoção como parte da própria racionalidade humana, os valores tradicionais de constituição do campo – serviço público, objetividade e autonomia, para citar alguns – continuam afastando os índices de subjetividade e emoção do jornalismo e evidenciando a força da herança do pensamento positivista. O apagamento da discussão sobre emoção dentro do campo e de grande parte dos estudos na área explica-se, em grande parte, pela legitimação da atividade profissional e do jornalismo enquanto instituição social. É fortemente por meio da confiança na objetividade e na garantia da apresentação da verdade na notícia que o público confere credibilidade ao jornalismo (LISBOA, 2012) e que o contrato com este

¹ Ao buscar quebrar as exigências burguesas de “bom gosto”, Gustave Coubert, em seu Manifesto Realista, propõe que a arte deve ser um registro objetivo do mundo (LITTLE, 2010).

mesmo público é renovado (CHARAUDEAU, 2010; RODRIGO ALSINA, 2009). A emoção é relegada a um patamar secundário dentro desse contrato, no qual o fazer sentir é habitualmente associado ao lúdico, à mentira ou à manipulação².

A televisão, em especial, é o dispositivo de circulação do discurso jornalístico mais criticado nesse sentido – considerado por muitos uma força social negativa, vazia e superficial, consumida por um público que seria passivo e acrítico. Essa visão ignora não apenas o papel ativo dos sujeitos diante dos meios, como também desconsidera que o telejornalismo é capaz de produzir um conhecimento particular (EKSTRÖM, 2002), a partir dos preceitos do campo jornalístico e das qualidades estéticas da televisão. Enquanto tecnologia da intimidade (KAVKA, 2008), a TV é capaz de produzir sentidos de forma complexa, convidando o telespectador a sentir (GORTON, 2009).

Quando finalizava minha dissertação de mestrado sobre os enquadramentos de Dilma Rousseff no Jornal Nacional (JN), durante seu último ano como Chefe da Casa Civil do governo Lula, percebi que havia algo que não dava conta de analisar naqueles enquadramentos. O exemplo mais evidente foi a maneira como o telejornal construiu o *frame* de humanização de Dilma, na ocasião da descoberta e do tratamento de um câncer no sistema linfático. Havia, para mim, algo de intangível no discurso, que buscava a empatia com o sujeito reportado – que na época só pude descrever como uma estratégia de proximidade. A partir daí a emoção, enquanto conceito que merecia atenção nos estudos de jornalismo e telejornalismo, começou a me inquietar.

Já conhecia estudos teóricos e manuais sobre a prática do telejornalismo que atestam que este emociona ou deve emocionar o telespectador, para o bem ou para o mal. Do lado da prática, Vera Íris Paternostro, em manual usado largamente nas universidades brasileiras no ensino de telejornalismo, afirma que “unir imagem, informação e emoção é uma boa saída para transmitir a notícia com qualidade ideal” (2006, p. 87). Do lado da teoria, Ciro Marcondes Filho (2000) reclama que o telejornal, no dever de sensibilizar os telespectadores em busca de audiência, substituiria a verdade pela emoção. No entanto, pouco se sabe sobre **como a emoção constitui o discurso jornalístico**.

² O contrato pragmático de Rodrigo Alsina (2009) imputa essas características ao jornalismo que busca fazer sentir, relacionando a emoção necessariamente a uma quebra da ética do jornalismo e de seu compromisso com o real. Não concordo com essa visão, por isso trabalho com o contrato de comunicação de Patrick Charaudeau (2010), que incorpora a questão da emoção de forma mais complexa.

Foi nessa direção que comecei a construir o projeto desta tese, buscando levantar as relações entre emoção, jornalismo e televisão. Alguns dos autores que se debruçam na observação da emoção no jornalismo e no telejornalismo são pesquisadores da área de Linguística e do Discurso. Além de Charaudeau (2010); Fernandes (2010); Silva, G. (2007) e Emediato (2007) pensam a patemização no jornalismo; ou seja, propõem a emoção como um efeito visado no discurso noticioso. Apesar de importantes contribuições, eles não tensionam conceitos do jornalismo enquanto área de conhecimento ou prática profissional.

Nas investigações oriundas do jornalismo, há alguns trabalhos centrais que mostram a relevância dessa discussão. A tese de Hagen (2009) aponta que a emoção suscitada pela imagem mítica dos apresentadores de telejornal fideliza o telespectador ao programa. O autor incorpora aos estudos em jornalismo a noção de que a emoção desempenha importante papel nos laços estabelecidos entre telespectador e telejornal. Já Benetti (2015) investiga os vínculos dos leitores com os veículos por meio da emoção e da credibilidade, preocupando-se com a adesão desses sujeitos ao contrato de comunicação. Ambos fazem essa discussão a partir do discurso que os telespectadores e os leitores produzem nas redes sociais, deixando em aberto o espaço para a discussão de como o jornalismo propõe esse vínculo.

O que une todos esses investigadores é a premissa de que a emoção desempenha vários papéis no processo racional de tomada de decisão dos seres humanos (DAMÁSIO, 2012), noção da qual compartilho e parto para construir minha hipótese de pesquisa. Parto também da proposta de que as emoções têm algo de universal e inato, mas também possuem algo de cultural e aprendido (EKMAN, 2011). Elas baseiam-se em percepções de valor dos sujeitos (NUSSBAUM, 2001) e são dependentes da estrutura social e da negociação de sentidos entre esses sujeitos (WETHERELL, 2012).

Na produção discursiva do jornalismo, há uma encenação sutil entre o fazer saber e o fazer sentir, de forma que o último não rompa o contrato de comunicação do jornalismo (CHARAUDEAU, 2010). Isso porque esse gênero discursivo deve ser reconhecido por seus interlocutores por meio das permissões e restrições de seus sistemas de formação (BENETTI, 2008) que, como argumentei acima, geralmente buscam apagar a emoção de forma a defender seu pretensível lugar de fala isento.

Nesse processo de construção discursiva, os jornalistas produzem enquadramentos que organizam o mundo tanto para si próprios, quanto para o público

que conta com os seus relatos (GITLIN, 1980), com base em mapas culturais supostamente consensuais (HALL et al., 1999). Ao enquadrar os acontecimentos por meio da seleção e da saliência de aspectos da realidade percebida em um texto, o jornalismo promove determinada definição de um problema, uma interpretação causal, uma avaliação moral e/ou uma recomendação de tratamento (ENTMAN, 1993).

Nesta tese, tomo a moral como teoria dos valores que regem a conduta do ser humano de forma prescritiva ou normativa (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2001). O sentido de “avaliação moral”, central ao conceito de enquadramento ao qual me filio, está relacionado ao julgamento (de um objeto, de um sujeito ou de uma situação) a partir de certos valores que são acionados para esse julgamento. Verdadeiro e falso, bom e mau e outras acepções que geralmente funcionam de modo binário são categorias orientadoras de valor que direcionam nossas atividades sociais, sobre o que é ou não é permitido ou socialmente aceito (HELLER, 1983).

Na televisão, a produção do enquadramento jornalístico e a estruturação de sentidos depende das características desse dispositivo de encenação (EKSTRÖM, 2002) e das qualidades estéticas que convidam o telespectador a sentir (GORTON, 2009). A reportagem, como lugar de excelência na narração jornalística (SODRÉ; FERRARI, 1986), quando na televisão, visa à sensibilização do público e à captação de sua atenção, mostrando-se ao mesmo tempo credível e honesta (JESPERS, 2009).

É a partir desse contexto e dessas premissas que surge a hipótese da tese: *A construção discursiva da reportagem de TV está ancorada nas qualidades estéticas da televisão, que acionam a emoção como eixo de produção de sentidos. Nesse processo, a emoção organiza o enquadramento da reportagem por meio da articulação de uma avaliação moral.*

O objeto escolhido para viabilizar essa discussão são as reportagens do Jornal Nacional, principal telejornal da televisão brasileira – não apenas por ser o que está há mais tempo no ar, mas também por ser líder de audiência. Desde sua estreia, o Jornal Nacional encaixa-se na grade de programação entre duas novelas, apresentando um momento de informação entre duas atrações de ficção. Como aponta BUCCI (2004), é um dueto afinado que reparte o horário nobre na consolidação discursiva da realidade. Apesar de seus índices de audiência estarem em queda nas últimas décadas, o JN permanece no posto de telejornal brasileiro de referência. Na Pesquisa de Mídia, o Jornal

Nacional foi apontado como o programa mais assistido na televisão por 35,1% dos entrevistados (BRASIL, 2014).

Tendo como corpus 18 reportagens do JN, exibidas no primeiro semestre de 2014, a tese apresenta o seguinte **objetivo geral**: Compreender como a emoção organiza a construção do enquadramento da reportagem do Jornal Nacional. Os **objetivos específicos** são: 1) Examinar as qualidades estéticas das reportagens (os sujeitos e suas performances, a dimensão audiovisual e a dimensão verbal) no que diz respeito à produção de sentidos relacionados à emoção; 2) Investigar a função discursiva dessas qualidades estéticas na construção da emoção; 3) Analisar o enquadramento das reportagens por meio da definição de um problema, de uma interpretação causal, de uma avaliação moral e/ou de uma recomendação de tratamento.

O estado da arte não mostrou nenhuma dissertação ou tese que problematize a construção da emoção no discurso jornalístico a partir da sua relação com o enquadramento enquanto conceito particular dos estudos desta área de conhecimento. A busca na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia resultou em 416 trabalhos com a palavra-chave “emoção”. Outros 75 trabalhos foram encontrados em “Jornal Nacional” e 42 em “reportagem e televisão”. Por combinação simples, 23 pesquisas resultaram da busca de “emoção e televisão” e apenas 12 em “emoção e jornalismo”. Uma triagem levou à seleção de 54 trabalhos brasileiros que pudessem dialogar com a nossa proposta de pesquisa.

Entre estes, 1) alguns estudos apresentam uma retomada conceitual da noção de emoção a partir de diferentes áreas do conhecimento; 2) outros se debruçam sobre aspectos da expressão facial, da voz e da música como produtoras de sentidos no telejornalismo; 3) e há os que estudam a emoção no jornalismo e no telejornalismo e, portanto, dialogam de forma mais direta com a tese aqui proposta. Destaco que a maioria não pertence ao campo de estudos da comunicação ou do jornalismo. Dos poucos trabalhos oriundos da área, quase todos ignoram a problematização da emoção no jornalismo e na televisão, em geral tomando a emoção como algo dado, quase sempre atado à dramaticidade ou ao sensacionalismo.

No **primeiro eixo**, investigações da área de Filosofia buscam fazer uma revisão do entendimento de Aristóteles sobre a emoção (SILVA, 2009; LEITE, 2012); estudos

cognitivos pensam as implicações da emoção para o aprendizado e o desenvolvimento social em Piaget, Vygotsky e Wallon (SILVA, D., 2007; TOASSA, 2009); pesquisas do Direito refletem sobre a emoção nas interpretações e decisões jurídicas tomando os preceitos de Damásio e Nussbaum (ARREGUY, 2008; BICCA, 2006). Nos estudos da linguagem, compreende-se a emoção em suas dimensões orgânica e simbólica (MAGIOLINO, 2004), que é ao mesmo tempo biológica e socialmente construída (VANIN, 2012). Este último busca perceber como as metáforas constroem conceitualmente as emoções a partir da análise de notícias digitais, que trazem expressões como “urrar de raiva” ou “a felicidade é contagiosa”.

No **segundo eixo**, na área comportamental (BORGES, 2013) e da computação (RODRIGUES, 2007; OLIVEIRA, 2011), os estudos têm se preocupado com a expressão facial das emoções no ser humano e o seu reconhecimento por meio de sistemas digitais. Na comunicação, a dissertação de Pinto (1998) considera as expressões faciais dos apresentadores de televisão como elementos de uma performance dramatizada. Já trabalhos da fonoaudiologia e da linguística aplicada estão preocupados com a voz como um instrumento de credibilidade no telejornalismo (TRINDADE, 2008), com as marcas de subjetividade da voz dos apresentadores (FRANCO, 2013), com a expressão vocal de alegria e tristeza nas notícias (CAVALCANTI, 2000), com o comportamento vocal dos jornalistas em notícias neutras, sérias e descontraídas (PANICO, 2005) e com as mudanças históricas nos gestos e na fala dos apresentadores de telejornal no Brasil (COTES, 2008). Sobre as deixas sonoras, Luporini (2007) busca compreender como as reportagens de televisão apresentam o uso da música e do ruído como criação de efeito de sentido.

No **terceiro e último eixo**, em estudos de comunicação, a emoção aparece como elemento ligado a imagens de violência que servem de dominação ou de mobilização do receptor (VEIGA, 2001); o discurso emocional é acusado de transformar a realidade cotidiana em show midiático (OLIVEIRA Jr., 2006); a “passionalização pelo medo” é apontada como estratégia de “arrebato do telespectador” e espetacularização das notícias (ALBANI, 2007). No jornalismo ambiental, a emoção aparece como estratégia de persuasão em prol da defesa do meio ambiente (SCHMIDT, 2005); e, no jornalismo de revista, a emoção aparece como estratégia de adesão e encantamento em um jornalismo pós-moderno (AZUBEL, 2012). Já em Análise de Discurso, as pesquisas de Moura (2012), Piris (2012) e Souza (2011) se debruçam sobre os efeitos patêmicos do jornalismo

impresso; enquanto Almeida (2004) busca analisar como as paixões se manifestam no telejornalismo a partir da sua construção discursiva, levando à conclusão de que o discurso jornalístico não é neutro.

Esta tese está dividida em dois volumes. O primeiro volume possui oito capítulos e é o corpo central de pesquisa, apresentando o referencial teórico, a metodologia e a análise. O segundo volume mostra a decupagem do corpus de pesquisa, disponível ao leitor que porventura queira se debruçar mais cuidadosamente sobre os dados apresentados na análise e os procedimentos metodológicos.

Após esta apresentação, o segundo capítulo aborda o conceito de emoção ao qual me filio, ancorado no diálogo com estudos dos campos da neurociência, da psicologia, da filosofia e das ciências sociais. Nele, desenvolvo ainda os aspectos universais das emoções básicas e suas variações culturais, que serão fundamentais à análise das reportagens. O terceiro capítulo traz uma sistematização dos trabalhos que abordam a emoção no jornalismo, de acordo com a perspectiva sobre emoções apresentada no capítulo anterior, além de expor o conceito de enquadramento jornalístico e de argumentar sobre a sua organização, pela emoção, por meio do acionamento de uma avaliação moral.

O quarto capítulo se debruça em pensar a televisão enquanto tecnologia de intimidade, suas qualidades estéticas e as características do telejornalismo e da reportagem de TV que nos permitem ver o acionamento da emoção como eixo de produção de sentidos. O quinto capítulo traz o percurso metodológico da tese, apresentando o Jornal Nacional enquanto objeto empírico de pesquisa, o estudo de sentidos a partir dos preceitos da Análise de Discurso (AD), bem como a construção do corpus e os procedimentos de análise.

O sexto capítulo comprova a primeira parte da hipótese desta tese, mostrando como as qualidades estéticas acionam a emoção como eixo produtor de sentidos na construção discursiva da reportagem, destacando suas funções nesse processo. O sétimo capítulo comprova a segunda parte da hipótese, mostrando de que forma a emoção organiza o enquadramento da reportagem por meio da articulação de uma avaliação moral através da apresentação da análise de três reportagens do corpus. Por fim, trago as considerações finais desta tese, que defende que a emoção deve fazer parte das discussões epistemológicas do campo jornalístico.

2 EMOÇÃO

tudo sentir total é a chave de ouro do meu jogo
é fósforo que acende o fogo da minha mais alta
razão

(Waly Salomão, Olho de Lince)

Neste capítulo, vou estabelecer o percurso argumentativo da hipótese central deste trabalho, que entende a emoção como organizadora do enquadramento jornalístico por meio da avaliação moral. Para isso, busco dialogar com outras áreas do conhecimento que se debruçam sobre o a investigação deste tema, como a neurociência (DAMÁSIO, 2003; 2012), a psicologia (EKMAN, 2011) e a filosofia (NUSSBAUM, 2001), procurando tensioná-las com proposições recentes das ciências sociais (WETHERELL, 2012). A partir dessas leituras, escolho me filiar à ideia de que as emoções são baseadas em processos biológicos, elaboradas nas nossas relações cotidianas e conformadas pela cultura (KELTNER; OATLEY; JENKINS, 2014).

Em seguida, tomando as emoções universais de Paul Ekman (2011) como base, disserto sobre a função social, o tema e as variações, bem como os gatilhos específicos de cada uma delas: tristeza, raiva, surpresa, medo, aversão, desprezo e alegria. O intuito é possibilitar a compreensão de suas expressões no discurso, como eixo de articulação de sentidos, tanto em sua dimensão verbal, quanto em sua dimensão audiovisual.

2.1 ASPECTOS BIOLÓGICOS E SOCIAIS

As emoções são objeto de investigação em áreas muito diversas: neurologia, fisiologia, biologia, psiquiatria, etologia, linguística, antropologia, filosofia, sociologia, entre outras. Esses estudos se entrecruzam, assumem proposições de outras áreas ou trabalham para refutá-las; observam seu funcionamento no cérebro, registram suas expressões na face humana, analisam seu papel nas práticas sociais ou preocupam-se com a sua expressão e a construção do seu significado por meio da linguagem. É fácil perder-se em sua complexidade epistemológica e nas inúmeras pesquisas que vêm se debruçando sobre suas funções e seu funcionamento nas últimas décadas.

É preciso, portanto, destacar que o objetivo desta seção não é fazer uma revisão extensiva sobre os estudos de emoção, explorando todos os seus aspectos ou apontando todas as suas dissonâncias. Tampouco irei fazer uma apresentação histórica do conceito, passando pela retórica de Platão ou pelas proposições de Darwin³. A partir de trabalhos que buscam fazer esse regate e essa sistematização (KELTNER; OATLEY; JENKINS, 2014; WETHERELL, 2012), atualizando e debatendo a conceituação e a historicização da emoção, vou apresentar como enxergo o conceito na perspectiva da pesquisa contemporânea. Optei por um caminho teórico que me permitisse compreender e operar com a ideia de emoção dentro dos estudos do jornalismo, sem que esta se perdesse na amplitude e imprecisão com a qual a noção de afeto muitas vezes vem sendo trabalhada dentro das ciências sociais e da comunicação.

Falar sempre em emoção e não em afeto já representa uma escolha teórica. De acordo com Wetherell (2012), uma das conotações largamente utilizadas pelos cientistas sociais é a compreensão do afeto como um conceito englobante, entendido como uma força em um processo de mudança. Segundo esses proponentes, a virada afetiva torna-se uma transformação decisiva que a afasta das convenções da teoria crítica e da pesquisa baseada no discurso em direção a uma perspectiva vitalista, pós-humana e processual (WETHERELL, 2012). Essa abordagem, para mim, é inadequada, na medida em que recusa dois aspectos fundamentais para esta tese e que tomo como premissas: a relação entre emoção e racionalidade advinda da neurobiologia, e a relevância da linguagem no processo de construção de sentidos relativos às emoções.

A segunda conotação com a qual os cientistas sociais trabalham advém da psicologia e da neurociência, na qual as “emoções são respostas multifacetadas a eventos que percebemos como desafios ou oportunidades no nosso mundo interno e externo, eventos que são importantes aos nossos objetivos – particularmente aos nossos objetivos sociais” (KELTNER; OATLEY; JENKINS, 2014, tradução minha⁴). É a esta compreensão de emoção que me filio e que ilumina o meu percurso na tese. Porém,

³ Segundo Platão (século V a.C.), a emoção é decorrente do equilíbrio ou desequilíbrio dos elementos que compõem o ser vivo e tem uma função na economia da vida humana. Para Darwin (século XIX), a emoção é um mecanismo de adaptação e de resposta a circunstâncias externas aos homens e aos animais, cujas expressões tornam-se hábitos herdados e automáticos e que afetam o sistema nervoso (ABBAGNANO, 2007).

⁴ “[...] emotions are multifaceted responses to events that we see as challenges or opportunities in our inner and outer world, events that are important to our goals – particularly our social goals.”

mesmo dentro desta perspectiva, as divergências persistem e exigem um posicionamento mais detalhado do pesquisador.

A mais significativa é a que debate a universalidade das emoções. Para os evolucionistas, as emoções são processos biológicos universais, encontrados em homens e mulheres em qualquer lugar e em diversos níveis civilizatórios. Para os culturalistas, as emoções são interpretações originárias de práticas institucionais e de valores sociais. No entanto, ambos compreendem que as emoções são funcionais e adaptativas, que contribuem para a solução de problemas do cotidiano e que ajudam os seres humanos a estabelecer ligações, a cuidar dos filhos, a submeter-se a hierarquias e a manter relacionamentos de longo prazo (KELTNER; OATLEY; JENKINS, 2014, p. 76). Ou seja, as duas vertentes reconhecem a emoção como central para a formação e a conformação social.

Como em todas as dimensões da pesquisa, também aqui é necessário escolher um trajeto que, em um primeiro momento, para alguém que advém dos estudos em comunicação fortemente ancorados nas ideias de cultura e de construção social, pareceria óbvio. No entanto, ao aprofundar o conhecimento sobre as pesquisas evolucionistas – que buscaram não a simples confirmação da teoria de Charles Darwin sobre a hereditariedade dos comportamentos em “A expressão das emoções nos homens e nos animais”, mas a sua atualização –, percebi que nem a cultura, tampouco a linguagem, são menosprezadas ou ignoradas por eles. Pelo contrário, fazem parte dos mecanismos adaptativos do ser humano.

Uma das contribuições mais consistentes sobre a emoção, já apontada na apresentação desta tese, foi a de António Damásio, no campo da neurociência. O pesquisador português propõe que “o sistema de raciocínio evoluiu como uma extensão do sistema emocional automático, com a emoção desempenhando vários papéis no processo de raciocínio” (DAMÁSIO, 2012, p. 13). A observação do cérebro por Damásio e sua equipe e suas conclusões sobre o papel da emoção na tomada de decisão como um mecanismo de manutenção da vida humana afiançaram de alguma forma os estudos de outras áreas do conhecimento, recolocando conceitualmente a emoção em um espaço não mais irracional ou intangível.

O aspecto interessante é que o próprio Damásio se apoia na filosofia de René Descartes e de Baruch Spinoza para construir suas hipóteses de pesquisa, para justificar suas investigações no campo da emoção e, por fim, para retornar aos aspectos filosóficos

do debate, no intuito de colaborar com a redução do sofrimento e o aumento do “florescimento humano”. A Descartes, Damásio (2012) atribui o erro de separar corpo e mente, emoção e razão; questionando a máxima “penso, logo existo”. O neurocientista defende que existimos primeiro como organismo e só pensamos na medida desta existência. Porém, alerta que “conhecer a relevância das emoções nos processos de raciocínio não significa que a razão seja menos importante do que as emoções, que deve ser relegada para segundo plano ou deva ser menos cultivada” (p. 218).

É esse o erro de Descartes: a separação abissal entre o corpo e a mente, entre a substância corporal, infinitamente divisível, com volume, com dimensões e com um funcionamento mecânico, de um lado, e a substância mental, indivisível, sem volume, sem dimensões e intangível, de outro (DAMÁSIO, 2012, p. 219).

Spinoza, por sua vez, não cometeu esse erro. Damásio (2003) o reconhece como um pensador a frente de seu tempo no que diz respeito às relações entre razão e emoção e a sua preocupação com a condição humana. A noção de Spinoza, de que “a mente humana é a ideia do corpo humano”, condiz exatamente com aquilo que o neurocientista busca demonstrar em sua área de conhecimento quando afirma que a emoção é uma reação ao mapeamento mental do estado do corpo. Damásio sustenta que as emoções são uma forma natural de avaliar o ambiente que nos rodeia e agir de forma adaptativa. Ou seja, a emoção faz parte de um mecanismo inato de avaliação do estado do corpo realizado pela mente.

Essa avaliação pode basear-se tanto em estímulos sensoriais exteriores ao organismo (imagens perceptivas), quanto em estímulos interiores a ele (imagens evocativas). Pode ser provocada, por exemplo, por uma situação de perigo iminente ou pela própria memória de uma situação similar. Essas imagens mentais provocam automaticamente alterações no organismo a fim de manter seu bem-estar e sua sobrevivência. Nessa regulação do organismo, chamada de homeostase, as alterações podem ser desde a ordem metabólica – que mantém o equilíbrio químico do corpo – até a dimensão das emoções e dos sentimentos⁵.

⁵ Damásio (2003) explica a regulação homeostática do organismo fazendo uma analogia a uma árvore frondosa. No tronco, nível mais baixo, estão a regulação metabólica, os reflexos básicos e as respostas imunológicas. Nos ramos médios, encontram-se os comportamentos de dor e prazer e as pulsões e motivações humanas (fome, sede e comportamentos sexuais, por exemplo). Nos ramos mais altos, estão as emoções e os sentimentos.

Damásio, em sua busca pela compreensão da emoção na tomada de decisão e no bem-estar do ser humano, procura diferenciar os processos de “expressar emoções” e “sentir sentimentos”, sempre lembrando que ambos estão interconectados e não podem ser dissociados. Para ele, as emoções são a parte pública de um processo, enquanto os sentimentos constituem a sua parte privada. Basicamente, podemos identificar as emoções que alguém demonstra, mas podemos apenas imaginar ou supor seus sentimentos. Assim, a emoção estaria alinhada com o corpo e o sentimento estaria alinhado com a mente. A função da emoção seria, de acordo com ele, a comunicação de significados a terceiros e a orientação cognitiva dos sujeitos.

É necessário observar, porém, que, apesar de o organismo vir equipado com esse mecanismo de regulação adaptativo que pode mostrar-se nos comportamentos impulsivos e instintivos, a mente também *aprende a avaliar* as situações de forma consciente. Para Damásio (2003), é a capacidade de tornar suas emoções conscientes e esforçar-se para controlá-las que diferencia o ser humano de outros seres vivos. Além disso, as emoções possuem um caráter social e cultural, que garante a vida e o bem-estar de um indivíduo dentro de um sistema de crenças.

Com efeito, uma das finalidades principais da nossa educação é interpor uma etapa de avaliação não-automática entre os objectos que podem causar emoções e as respostas emocionais. Essa modulação é uma tentativa de acomodar as nossas respostas emocionais aos ditames da cultura. Contudo, apesar de todas estas circunstâncias em que a avaliação é um facto, quero sublinhar que, em muitas outras circunstâncias, as emoções ocorrem sem que possamos fazer qualquer avaliação do objecto que as causa e ainda menos da situação em que esse objecto aparece (DAMÁSIO, 2003, p. 71).

Assim, no processo de tomada de decisão, Damásio propõe a hipótese do marcador-somático: um mecanismo que registra a imagem do estado do corpo em determinada situação e orienta a sua avaliação. O marcador-somático não toma decisões pelos sujeitos, mas atua como um sistema de qualificação automática que otimiza esse processo. Apesar de suas raízes encontrarem-se na regulação biológica, esse dispositivo estaria sintonizado com as prescrições culturais, as convenções sociais e a ética que se destinam a garantir sua sobrevivência em determinada sociedade.

Damásio considera que classificar as emoções é um mal necessário para organizar a descrição destes fenômenos. Assim, divide as emoções em primárias, sociais e de fundo. As circunstâncias que causam as emoções primárias e os comportamentos

que as definem são consistentes em diversas culturas e espécies. Entre elas, estão o medo, a raiva, o nojo, a surpresa, a tristeza e a alegria. Essas emoções conseguem ser expressas pelos indivíduos desde o nascimento.

Já as emoções sociais, inatas ou aprendidas, requerem um grau mínimo de exposição ao ambiente e podem incorporar reações de emoções primárias e outras ações regulatórias. Para Damásio (2003), as emoções sociais têm um papel no desenvolvimento de mecanismos culturais de regulação social. Entre elas, estão a simpatia, a compaixão, a vergonha, a culpa, o orgulho, o ciúme, a inveja, a gratidão, a admiração e o espanto.

As emoções de fundo, na minha interpretação dos conceitos apresentados por Damásio, são de outra ordem na medida em que não conseguem ser diferidas pelo aprendizado social ou por sua universalidade. Sua particularidade reside no fato de não serem manifestadas de forma tão evidente pelo corpo. Conforme o autor, essas emoções não são proeminentes, mas são importantes. Diagnosticá-las depende da identificação de manifestações sutis do corpo, de expressões faciais e de voz. Para Paul Ekman (2011), elas poderiam ser identificadas por meio do que chama de microexpressões.

Na área da psicologia, Ekman (2011) também ressalta que a emoção gera um padrão único de sensações no corpo e apresenta sinais na fisionomia e na voz. Por meio de seu estudo de várias décadas sobre as emoções em diferentes países, o autor afirma que existem emoções universais. Tristeza, raiva, medo, surpresa, aversão, desprezo e alegria são emoções apontadas pelo pesquisador como universais, existentes em qualquer ser humano. Ekman as encontrou mesmo em tribos que nunca haviam sido alcançadas pela tecnologia ou pelo contato com qualquer ocidental. O psicólogo observou e registrou a repetição das expressões faciais que correspondiam a estas emoções em seres humanos de diferentes lugares, ao longo de décadas, provando então duas hipóteses: existem emoções universais básicas, e elas podem ser lidas nas expressões faciais⁶.

⁶ Conforme Wetherell (2012), diversos pesquisadores tentam refutar as ideias de Damásio e Ekman, questionando a validade de seus métodos. Mesmo entre aqueles advindos da neurociência e da psicologia, alguns entendem a noção de emoções universais ainda como uma hipótese. Outros, principalmente aqueles com formação nas ciências sociais, tentam refutá-los a partir de argumentação da proeminência da cultura. Aqui, conforme disse anteriormente, fiz a opção de caminhar com os pesquisadores evolucionistas, entendendo que esses não ignoram a cultura e a linguagem como um aspecto importante da emoção dos seres humanos nem refutam a influência da cultura e do ambiente sobre a expressão das emoções.

Para Ekman, as emoções primárias estão condicionadas a regras de exibição. Regras essas que “são socialmente aprendidas, muitas vezes culturalmente diferentes, a respeito do controle da expressão, de quem pode demonstrar que emoção para quem e de quando pode fazer isso” (2011, p. 22). Ou seja, a avaliação da situação em que o sujeito está inserido afeta a expressão das emoções. Ekman aponta também que cada emoção possui uma função social e está associada a um tema, que ele crê ser universal. Esse tema está sujeito a variações e a gatilhos que são em grande medida culturais.

Segundo Ekman (2011), além da avaliação automática, da avaliação reflexiva e da memória, já apontados quando dissertei sobre a emoção na perspectiva de Damásio, outros caminhos podem provocar a emoção. A imaginação, a violação de uma regra social, a realização de determinadas expressões faciais de forma voluntária ou involuntária e, não menos importante, a observação da reação emocional de outra pessoa – presencialmente ou não – também podem gerar emoções. Portanto, o reconhecimento das situações reportadas no telejornalismo são um elemento central para o compartilhamento do enquadramento proposto na reportagem, conforme irei argumentar no capítulo sobre televisão.

Até aqui, foram apresentados alguns preceitos básicos para a problematização desta pesquisa – a emoção como parte do processo racional de tomada de decisão, possuidora de aspectos universais e inatos, mas também de aspectos culturais e aprendidos. Apesar de extremamente relevantes para a construção da tese, esses pontos evidenciaram os aspectos biológicos da emoção, em duas de suas facetas: sua dimensão fisiológica e as mudanças que ocorrem no organismo; e sua dimensão comportamental e as expressões do corpo humano. É necessário, agora, mover-se em direção à terceira faceta da emoção, que Keltner, Oatley e Jenkis (2014) denominam de empírica: a construção de sentidos das emoções.

Nesse processo, vou buscar aprofundar dois aspectos culturais da emoção, que Damásio e Ekman já reconheceram em suas obras, mas não os aprofundaram visto que suas áreas de pesquisa lhes imputam outros problemas. São eles: 1) a avaliação interposta entre sujeitos e situações sociais dentro de um sistema de crenças; 2) a regulação da expressão e da circulação da emoção dentro desse sistema. Esse caminho permite fazer conexões tanto entre as emoções e as avaliações morais do enquadramento, quanto entre o discurso e o processo de construção de sentidos sobre a emoção.

Para Martha Nussbaum (2001), filósofa norte-americana identificada com as teorias cognitivas e com o que ela aponta como uma nova abordagem do neo-estoicismo⁷, as emoções dão forma à paisagem das nossas vidas mental e social. Segundo ela, as emoções são “convulsões geológicas do pensamento”⁸, provocadas por respostas às percepções de valor dos sujeitos. Portanto, são compreendidas como julgamentos sobre questões importantes, nos quais a avaliação sobre objetos externos percebidos como relevantes para o nosso bem-estar nos faz reconhecer nossa incompletude diante de um mundo que não controlamos.

Esse objeto é intencional, ou seja, é interpretado pelo sujeito que vive aquela emoção. Esse sujeito investe determinado objeto de valor ou relevância, dando materialidade à emoção por meio de um sistema complexo de crenças sobre ele. Assim, a autora afirma que as emoções não são apenas o combustível que abastece o mecanismo psicológico de um sujeito racional, mas são elementos altamente desalinhados e complexos da própria razão do sujeito.

Se as emoções estão impregnadas de inteligência e discernimento, e se elas contêm em si uma consciência de valor ou importância, elas não podem, por exemplo, ser marginalizadas em considerações sobre julgamento ético, como tão frequentemente o foram na história da filosofia. Em vez de perceber a moralidade como um sistema de princípios a ser apreendido pelo intelecto imparcial, e as emoções como motivações que podem ajudar ou subverter nossa escolha de agir de acordo com esses princípios, nós teremos que considerar as emoções como parte e parcela do sistema de raciocínio ético. Nós não podemos plausivelmente omiti-las, uma vez que reconhecemos que as emoções incluem em seus conteúdos julgamentos que podem ser verdadeiros ou falsos, e bons ou maus para a escolha ética. Nós teremos que nos engalfinhar com a substância suja da dor e do amor, da raiva e do medo, e o papel que essas experiências tumultuosas possuem no pensamento sobre o que é bom e justo (NUSSBAUM, 2001, p. I, tradução minha⁹).

⁷ O estoicismo, uma das grandes escolas filosóficas do período helenista, orienta-se pelo primado da questão moral. De acordo com seus filósofos, o homem sábio é guiado de modo infalível pela razão, que rege todas as coisas no mundo. As emoções, para eles, não possuem significado ou função na existência humana, e são baseadas em juízos errados e opiniões vazias. Portanto, são indícios de estupidez e ignorância (ABBAGNANO, 2007). No neo-estoicismo, a questão da moral permanece como primado, mas as emoções emergem com funções cognitivas e adaptativas, pertinentes aos homens e aos animais (NUSSBAUM, 2001).

⁸ A expressão é incorporada por Nussbaum a partir da obra de Michel Proust “Em busca do tempo perdido”.

⁹ “If emotions are suffused with intelligence and discernment, and if they contain in themselves an awareness of value or importance, they cannot, for example, easily be sidelined in accounts of ethical judgment, as so often they have been in the history of philosophy. Instead of viewing morality as a system of principles to be grasped by the detached intellect, and emotions as motivations that either support or subvert our choice to act according to principle, we will have to consider emotions as part and parcel of the system of ethical reasoning. We cannot plausibly omit them, once we acknowledge that emotions

São, portanto, parte da emoção a cognição e a racionalidade, entendidas pela autora como uma habilidade em virtude da qual nos comprometemos com uma visão sobre como as coisas são. Segundo Nussbaum, o julgamento é resultado do assentimento da aparência de determinada questão, que ocorre em duas etapas. Na primeira, o sujeito reconhece a aparência dessa questão: “Me parece isso, eu vejo as coisas assim, mas ainda não as aceitei”. Na segunda etapa, há três possibilidades de compreensão: a) A aparência torna-se o meu julgamento: “Eu aceito ou adoto o aspecto das coisas”; b) O meu julgamento contradiz a aparência: “Eu repudio o aspecto das coisas”; ou c) Eu não tenho julgamento: “Eu não me comprometo com o aspecto das coisas”. Para ela, a emoção não se realiza se um julgamento não está presente.

Tomo essa questão como premissa quando afirmo que, dentro do contrato de comunicação, o telespectador precisa compartilhar da emoção proposta pela avaliação moral da reportagem para aceitar o enquadramento construído pelo telejornalismo. Se a avaliação moral do sujeito telespectador negar a avaliação moral construída discursivamente na reportagem por meio da emoção, haverá estranhamento, questionamento sobre a interpretação dos fatos pelo jornalismo e, provavelmente, sobre a própria isenção da instância de produção.

No entanto, esse julgamento não deve ser compreendido como um processo estático, mas como algo dinâmico no qual a própria razão se move, de forma a abraçar ou refutar as aparências, devagar ou rapidamente, com hesitação ou não, pertencente àquela parte do sujeito que busca dar sentido ao mundo (NUSSBAUM, 2001). Acredito, assim, que a filosofia de Nussbaum sobre emoção não contradiz as compreensões de Damásio na neurociência, mas as toma de outra perspectiva. Nos termos do pesquisador português, há a interposição de uma avaliação não-automática em determinadas situações, em muitas outras ela é automática e está ligada ao mesmo objetivo apontado por Nussbaum: o bem-estar do sujeito¹⁰.

include in their content judgments that can be true or false, and good or bad guides to ethical choice. We will have to grapple with the messy material of grief and love, anger and fear, and the role these tumultuous experiences play in thought about the good and the just.”

¹⁰ Como em todo trabalho filosófico, o percurso de Nussbaum (2001) busca a desconstrução do conceito de emoção em diversas áreas do conhecimento. Ela reconhece no trabalho de Damásio uma visão fisiológica não-reducionista, por provar que a emoção é parte do processo de tomada de decisão, e acha interessante o fato do funcionamento saudável de áreas particulares do cérebro serem necessárias para esse processo. Porém, não incorpora esse último aspecto em sua definição do conceito, pois acredita que mais investigações são necessárias devido à plasticidade da mente.

É possível perceber em todas as ideias apresentadas até aqui aquilo que Nussbaum chama de caráter eudemonista da emoção, centrada no próprio florescimento do indivíduo que a vivencia. “As emoções percebem o mundo do ponto de vista do sujeito, mapeando os eventos sob o senso de importância e de valor pessoal do próprio sujeito” (NUSSBAUM, 2001, p. 33, tradução minha¹¹). Porém, os esquemas de objetivos de cada um não são estruturados e coerentes, bem como essa relação não deve ser considerada de forma instrumentalista, como característica de um indivíduo egoísta.

A autora aponta diversos argumentos para sustentar essa questão, mas o mais relevante deles é a relação entre o julgamento moral no qual a emoção se assenta e a cultura. Nussbaum defende que as emoções de um sujeito social, político e ético serão também sociais, políticas e éticas, resultantes em parte das perguntas “Com o que vale a pena se preocupar?” e “Como eu devo viver?”.

Se sustentamos que crenças sobre o que é importante e valioso possuem papel central nas emoções, podemos prontamente perceber como essas crenças podem ser fortemente conformadas pelas normas sociais assim como pela história de um indivíduo; e também podemos ver como a alteração das normas sociais pode alterar a vida social (NUSSBAUM, 2001, p. 142, tradução minha¹²).

Wetherell (2012) também entende que as regras e as orientações sociais são fundamentais para as práticas afetivas dos seres humanos, tomando as emoções como fluxos de alterações físicas que podem adquirir padrões organizados por meio das interações cotidianas dos sujeitos, da estrutura social na qual ele está inserido e da sua negociação por meio do discurso. Sua proposição é extremamente relevante na medida em que busca aproximar a noção de emoção das ciências sociais, construindo uma abordagem pragmática para os estudos na área. Porém, sua proposta sobre as emoções humanas enquanto construção de sentidos corporificada nega a existência de emoções universais.

Para ela, a universalidade estrutura excessivamente as emoções em categorias, apagando sua complexidade constitutiva. Conforme já argumentei no início do capítulo, tomo a universalidade das emoções como ponto de partida, reconhecendo ao mesmo

¹¹ “Emotions look at the world from the subject’s own viewpoint, mapping events onto the subject’s own sense of personal importance or value.”

¹² “If we hold that beliefs about what is important and valuable play central role in emotions, we can readily see how those beliefs can be powerfully shaped by social norms as well as by an individual history; and we can also see how changing social norms can change emotional life.”

tempo suas variações culturais. Para mim, a rejeição das emoções universais ignora aquilo que conecta os seres humanos uns aos outros – a partilha de experiências afetivas que permite ao sujeito a experimentação da alteridade.

As questões às quais atribuo valor e que me provocam emoção, por exemplo, podem não ser sempre as mesmas que emocionam alguém de outro país, de outra classe social, de outra religião ou de outra etnia. No entanto, posso me relacionar ao medo, à raiva ou à tristeza que o Outro experimenta; especialmente, sou capaz de sentir o mesmo medo ou a mesma tristeza do Outro, sou capaz de imediatamente manifestar por pequenos gestos ou microexpressões exatamente a mesma emoção do Outro, e pelo reconhecimento dessa emoção posso viver o que chamamos de empatia. Do mesmo modo, sou capaz de compreender que o Outro possui avaliações sobre o mundo diferentes das minhas, pois aquilo do que depende seu bem-estar e sua sobrevivência pertencem a outro contexto distinto do meu. Uma interpretação adequada das variações sociais das emoções não deve exagerar ou omitir essas diferenças, deve pensar tanto em seus aspectos universais quanto em seus aspectos particulares construídos culturalmente (NUSSBAUM, 2001), conforme vou explorar na próxima seção deste capítulo.

Assim, o que me interessa na proposição de Wetherell (2012) é o papel do discurso, da interação cotidiana e da estrutura social para a constituição da emoção. Sobre o primeiro ponto, a pesquisadora argumenta que a produção de sentidos por meio do discurso comunica, narra, compartilha, intensifica, dissipa, modifica e retoma práticas afetivas socialmente situadas. Para ela, o discurso é linguagem em ação e sua investigação demanda uma compreensão relacional e dialógica da produção de sentidos. Proposição essa que se encontra em harmonia com a forma que abordo a produção de sentidos no discurso jornalístico.

Segundo Wetherell (2012, p. 56, tradução minha¹³), é preciso “uma abordagem eclética que investigue como a organização das formações discursivas ou dos ‘grandes discursos’ se entrelaça com a padronização da prática discursiva cotidiana, dinâmica e direta”. Nesse processo, Wetherell defende que não podemos apartar a constituição física e discursiva da emoção. Os aspectos físicos e a produção de sentidos por meio do

¹³ “What is needed is an eclectic approach that investigates how the organisation of discursive formations or ‘big discourse’ intertwines with the patterning of everyday, dynamic and immediate discursive practice.”

discurso são dois lados da mesma moeda que precisam ser analisados de forma conjunta.

É importante, nessa abordagem, a ideia de que a emoção se constitui por múltiplos recursos públicos do discurso sendo, desta forma, uma experiência situada; um evento social e dialógico localizado não apenas no corpo, mas também na tessitura da vida cotidiana. Wetherell se apoia na microssociologia de Goffman para afirmar que a performatização da emoção depende do aprendizado por meio de narrativas sobre o passado, o presente e o futuro, no qual os sujeitos aprendem a avaliar, a falar sobre e a demonstrar emoção de forma socialmente reconhecida. Todo sujeito social possuiria um conhecimento amplo, utilitário e inarticulado sobre a performatização das emoções, como categorizá-las e como atribuir significados morais e sociais a suas demonstrações.

A emoção, performatizada nas situações sociais, também se relaciona às formações sociais e às relações de poder. Para Wetherell, as noções de *habitus* e de capital simbólico advindas da sociologia de Pierre Bourdieu são relevantes para a compreensão da padronização das práticas afetivas em determinado contexto social. Como demonstrar emoção e quem pode demonstrá-la, considerando principalmente as questões de gênero e de classe social, são pontos caros sobre os quais os teóricos das ciências sociais vêm se debruçando. Nesse sentido, as emoções também teriam o papel de regular, mediar, conservar e romper com o *status quo*.

A emoção é um fenômeno complexo, que exige uma abordagem teórica multifacetada para que se possa dar conta minimamente do seu estudo dentro de qualquer área de pesquisa. Para mim, a emoção é de fato uma expressão universal, que atravessa culturas e é, ao mesmo tempo, conformada por elas. Por isso, exige um olhar interdisciplinar que busque observá-la nessa complexidade. O jornalismo é um espaço discursivo no qual as emoções circulam, ancoradas em temas universais, reificando, reelaborando e construindo discursivamente crenças sociais supostamente compartilhadas, baseadas em avaliações morais que devem ser aceitas pelo leitor/espectador para que este adira ao contrato de comunicação proposto.

2.2 AS EMOÇÕES UNIVERSAIS E SUAS VARIAÇÕES

Para que se possa analisar a emoção como eixo articulador de sentidos no discurso jornalístico da televisão, é preciso explorar as emoções básicas, suas funções,

suas expressões universais, seus temas e variações culturais/sociais, além de gatilhos que provocam cada uma delas. Farei isso de acordo com a proposição de Ekman (2011), que aponta a tristeza, a raiva, o medo, a surpresa, a aversão, o desprezo e a alegria como emoções com características singulares, desenvolvidas por seu valor adaptativo nas tarefas fundamentais à vida humana, principalmente nas relações interpessoais. Cada emoção possui diferentes intensidades e tipos, constituindo-se na verdade em famílias de emoções que compartilham, dentro desse grupo, sinais universais, alterações fisiológicas particulares, avaliações influenciadas pela evolução ou pela cultura, além de serem provocadas por eventos similares (EKMAN, 1999).

As emoções são extremamente complexas, imbuídas de nuances sobre as quais se poderiam explorar diversos aspectos. O que nos interessa nessa breve apresentação das emoções com expressões universais é que elas produzem sentidos por meio da construção discursiva das qualidades estéticas da reportagem, acionando a avaliação moral que constitui o enquadramento jornalístico. Conforme Keltner, Oatley e Jenkins (2014), a expressão das emoções serve para coordenar a interação social. Elas possuem uma função informativa, que fornece dados sobre nossos interlocutores; uma função evocativa, que aciona uma resposta em seu “destinatário”; e uma função de incentivo, que convida a um comportamento social desejado.

Vou dissertar sobre cada família de emoções em linhas gerais, naqueles elementos que são universais a elas. Não pretendo explorar exaustivamente as diferenças culturais nas regras de exibição – como a noção de determinadas sociedades de que os homens não devem chorar, pois seria um sinal de fraqueza. Farei isso apenas quando for relevante à minha análise. Da mesma forma, não vou me preocupar em debater a autenticidade da emoção, visto que busco observá-la enquanto efeito de sentido no discurso. Porém, reconheço que o telespectador pode sentir certa “falsidade” na expressão da emoção pelos apresentadores ou repórteres, por exemplo, e que isso pode ser tomado como falta de empatia ou mesmo de credibilidade. Tampouco vou falar sobre distúrbios associados a determinadas emoções, como a depressão associa-se à tristeza ou a mania se relaciona à alegria, pois não concerne a minha pesquisa.

Triste, melancólico, pesaroso, deprimido, desanimado, abatido, sentido, chateado, insatisfeito, infeliz, angustiado, aflito, agoniado. Essas são apenas algumas das palavras que ajudam a descrever a **tristeza**, em seus diversos tipos e intensidades. A tristeza é provocada pela perda de algo que consideramos relevante ao nosso bem-estar. Esse

tema universal, que dá a ver uma falta ou um vazio relacionado aos objetivos sociais do sujeito, é acionado por diferentes gatilhos; ou seja, por diferentes tipos de perda: a morte de um ente querido, o abandono por um cônjuge, a privação de saúde, o sumiço de um objeto pessoal.

Obviamente, não podemos comparar a intensidade da tristeza que sentimos ao perder um objeto com aquela provocada pela morte de um filho, por exemplo. Essa perda, apontada por Ekman (2011) como um provável gatilho universal da tristeza, pode ser avassaladora, provocando uma forte infelicidade, recorrente e duradoura. É possível afirmar, a partir da noção de intencionalidade das emoções, que a intensidade da tristeza está relacionada ao valor atribuído ao objeto da perda: quanto mais caro e precioso aos nossos objetivos, mais intensa essa emoção será.

Há um tipo de emoção dentro da família da tristeza que merece ser explorada em mais detalhes: a angústia. “Nos momentos de angústia, há protesto; na tristeza, há mais resignação e desesperança. A angústia intenta lidar ativamente com a fonte da perda. A tristeza é mais passiva. Muitas vezes, a tristeza parece não ter propósito, quando nada pode ser feito para recuperar o que foi perdido” (EKMAN, 2011, p. 100). Durante o luto, em geral, angústia e tristeza se revezam – em alguns momentos, a pessoa sente-se totalmente desamparada e em outros protesta contra a morte, de forma a tentar recuperar a perda.

É frequente que, apesar da intensidade da tristeza durante o luto, outras emoções venham à tona, em especial a raiva. Muitos sujeitos adiam a experiência da angústia com a raiva. Conforme aponta Ekman, sentimos angústia e tristeza com a perda em si, mas também podemos ficar revoltados com o responsável por uma perda. Dependendo das circunstâncias da morte e de crenças pessoais, essa raiva pode ser direcionada à vida, a Deus, a um possível assassino, ao próprio falecido por ter se exposto a uma situação de risco ou a si mesmo por não ter podido impedir essa morte ou expressar um sentimento importante para a pessoa que faleceu. No último caso, de raiva direcionada a si, o sentimento de culpa nos faz crer que temos “recursos para dirigir a vida, somos a causa primeira de todas as coisas” (GUEDES; WALZ, 2009).

No período de luto, podemos também sentir medo por nos considerarmos incapazes de viver sem o falecido, por avaliarmos que não podemos nos recuperar dessa perda. Também é possível, de forma esparsa, experienciar certa alegria ao lembrar da pessoa que faleceu, de sua trajetória de vida, suas contribuições e conquistas

(EKMAN, 2011). Os rituais fúnebres nas sociedades modernas ocidentais em geral reservam momentos nos quais os sujeitos dividem com os outros suas memórias sobre o falecido. Giddens (2012) aponta uma transformação nas sociedades modernas, que desloca a morte da esfera da vida privada – com velórios em casa, com a presença de familiares – para a esfera da vida pública, com rituais mais informais e individualizados. Ele destaca como exemplo a sinalização de mortes em acidentes de trânsito com flores deixadas pelas famílias. Parece ser importante dividir publicamente a tristeza dessa perda.

Em todos os seus aspectos, a tristeza pode parecer desnecessária, pois causa sofrimento, provoca dor. No entanto, como todas as outras emoções, sua expressão possui funções importantes. A primeira delas é social: pedir ajuda aos outros, em busca de conforto. Outra função de expressar a tristeza por meio do choro e do sofrimento demonstrado na face e na voz é enriquecer nossa experiência sobre o significado da perda ao experienciá-la plenamente. Por último, a tristeza nos dá a possibilidade de conservar energia e reconstruir nossos recursos, quando intercalada com a angústia, que dissipa a energia (EKMAN, 2011).

As lágrimas e o choro são apenas um dos indicativos da tristeza, mas podem ocorrer em outras emoções, conforme irei explorar posteriormente. Suas expressões na face humana são universalmente reconhecidas e atravessam culturas. Em seu estudo, Ekman sistematizou essas expressões, que podem aparecer de forma completa ou parcial. A testa em ferradura, com seus músculos contraídos entre as sobrancelhas, já apontado por Darwin (2009) como músculo do pesar, são um dos indicativos da tristeza. O olhar fica baixo e as pálpebras superiores ligeiramente curvadas. Os lábios esticam-se horizontalmente e os cantos da boca ficam abaixados. Particularmente na angústia e na tristeza profunda, o queixo cai e as bochechas podem erguer-se, provocando ocasionalmente a elevação dos cantos da boca.

Enquanto a tristeza pode durar um longo período de tempo, a **surpresa** é a mais breve de todas as emoções. Após alguns segundos, assim que entendemos o que está ocorrendo à nossa volta, a surpresa passa e dá lugar a outras emoções: medo, alívio, raiva, entre outras. Se avaliarmos que o evento que provocou surpresa não tem consequências relevantes, também pode seguir-se de nenhuma emoção. É importante ressaltar que não estamos emocionados o tempo todo, apesar de possuímos estados emocionais mais permanentes, que podem ser uma característica da nossa

personalidade: melancolia, ansiedade, mau humor, entre outros. Ekman (2011) pontua que a surpresa apenas ocorre diante de um fato inesperado e súbito, por isso sua expressão é difícil de ser captada. Um evento que se desenvolve lentamente não provoca surpresa.

O autor levanta a questão de que muitos pesquisadores não percebem a surpresa como uma emoção, visto que ela não é positiva ou negativa como as demais. Porém, Ekman a considera uma das emoções básicas por essa característica específica relacionada ao tempo de exibição. Para mim, a surpresa é importante devido aos próprios critérios de noticiabilidade do jornalismo: o inesperado já era apontado por Galtung e Ruge (1965) como um valor jornalístico – quanto mais inesperado é um evento, mais chances há de tornar-se uma notícia. Portanto, os acontecimentos que rompem com os esquemas de expectativas de determinada comunidade frequentemente encontram-se no jornalismo e são construídos de forma a destacar a surpresa diante desse evento.

Rotineiramente, usamos alguns adjetivos para descrever essa emoção: surpreso, chocado, perplexo, atônito, pasmo, admirado. Sobre suas expressões faciais, Ekman ressalta que não se deve confundir a surpresa com o espanto. O espanto, de acordo com ele, é um reflexo físico que não pode ser inibido. Referenciado geralmente como susto, provoca contrações musculares (os olhos fecham com força, as sobrancelhas abaixam e os lábios ficam esticados). Já a surpresa traz expressões completamente opostas: os olhos ficam arregalados, as sobrancelhas se erguem e o maxilar se abre.

Uma expressão facial similar à da surpresa é o **medo**. Nela, as sobrancelhas também se erguem e as pálpebras superiores ficam bem abertas. Porém, as sobrancelhas ficam mais unidas e as pálpebras inferiores ficam tensionadas, tornando o olhar um pouco diferente da expressão de surpresa. O maxilar também pode estar aberto, como na surpresa, mas a boca fica tensionada horizontalmente e para trás, em direção às orelhas. É importante notar que essas descrições que faço aqui, a partir do estudo de Ekman, são de expressões totais de cada emoção. Por vezes, quando tentamos conter a emoção por qualquer motivo, nem todos os músculos da face serão acionados.

A ameaça de perigo caracteriza todos os gatilhos e variações do medo. A essência do medo, portanto, reside na possibilidade de uma dor física ou psicológica. Seu tema universal é a ameaça física, tornando-se evolutivamente fundamental para a manutenção da vida humana. Sua função é proteger-nos do perigo. Porém, como ser

social, o ser humano aprende a sentir medo quando identifica que algo pode ameaçá-lo em seus objetivos sociais. Ekman aponta que o ser humano pode aprender a sentir medo de qualquer coisa, mesmo que a crença da ameaça não seja fundamentada, como alguém que tem medo do escuro mesmo em uma casa protegida.

Diante de uma situação que nos provoca medo, estamos evolutivamente equipados para reagir de duas maneiras: esconder-nos ou fugir. No primeiro caso, o objetivo é passar despercebido diante do que nos ameaça. Um animal que encontra seu predador muitas vezes fica imóvel esperando diminuir suas chances de ser notado, assim como algumas pessoas que têm medo de falar em público ficam paralisadas diante de sua plateia. No segundo caso, o objetivo é afastar-se o mais rápido possível da fonte dessa ameaça. Conforme explica Ekman, quando sentimos medo, o sangue concentra-se nas pernas, nos preparando para correr.

Amedrontado, assustado, apavorado, temeroso, receoso, intimidado. Para Ekman, a família do medo varia de acordo com três fatores: a intensidade da emoção (qual é a gravidade do perigo?), seu *timing* (a ameaça é imediata ou iminente?) e as possibilidades de enfrentamento (posso fazer algo para eliminar ou reduzir a ameaça?). No exemplo citado acima, poderíamos dizer que uma pessoa pode ficar tímida ao enfrentar uma grande plateia ou até mesmo em pânico, de acordo com a forma que ela avalia essas três questões em relação à manutenção ou preservação de sua fachada¹⁴.

O medo está associado a diversos gatilhos, e esses são aprendidos e culturalmente compartilhados. Como apresentei acima, a morte pode provocar tristeza, mas a ameaça da morte gera medo. É uma questão que coloca em jogo não simplesmente a nossa integridade física, como também nossa própria existência, associando-se ao componente do desconhecido. Aquilo que não conhecemos, que tomamos como diferente, também pode ser percebido como uma ameaça a nossa integridade.

Nos associamos socialmente para nos sentirmos seguros e podemos perceber outros grupos como uma ameaça (KELTNER; OATLEY; JENKINS, 2014). Bauman (2008, p. 171), ao falar sobre a insegurança moderna, explora a nossa recusa em confiar nos

¹⁴ Goffman (2011, p. 13) propõe o conceito de fachada como “o valor social positivo que uma pessoa efetivamente reivindica para si mesma através da linha que os outros pressupõem que ela assumiu durante um contato particular. A fachada é uma imagem do eu delineada em termos de atributos sociais aprovados”, indicada pelo equipamento expressivo empregado pelo indivíduo durante sua representação em uma situação de comunicação, que caracteriza o ator e que esperamos que o acompanhe. Um dos estímulos que revelam a fachada é aparência, que nos indica o status social do ator. Outro estímulo é a maneira, que nos informa sobre o papel que o ator espera desempenhar numa situação de interação (GOFFMAN, 2009).

seres humanos, em que o medo tende a ser explicado por “atos perversos, motivados por intenções malévolas” de um outro cruel e egoísta, insensível e diferente de nós. Assim, nessa relação entre o eu e o outro, posso sentir medo principalmente se avaliar que sou impotente diante de sua ameaça. No entanto, esse medo pode alternar-se rapidamente com a raiva, especialmente em retrospectiva após escapar do perigo imposto pelo outro.

Ekman (2011) afirma que a face do ataque e da violência é a **raiva**. Ela é desencadeada quando avaliamos que alguém está interferindo com nossos projetos. “Se considerarmos que a interferência é deliberada, ou seja, não acidental ou solicitada, se parecer que a pessoa que interfere *optou* por interferir *conosco*, nossa raiva pode ser ainda mais intensa” (p. 125, grifos do autor). O tema da raiva pode ser descrito como uma ofensa que degrada a mim ou a pessoas próximas de mim (LAZARUS, 1991 apud KELTNER; OATLEY; JENKINS, 2014¹⁵). Uma das características mais perigosas dessa emoção é o seu ciclo, que pode se agravar de maneira rápida. A reação à raiva é, em geral, mais raiva. “Só uma personalidade de santo não reage furiosamente a raiva de outra pessoa, especialmente quando ela parece injustificada e farisaica. Assim, a raiva de outra pessoa pode ser a causa de outra raiva” (EKMAN, 2011, p. 126).

As ações tomadas a partir da raiva podem não se limitar a buscar distância da pessoa ofensiva; muitas vezes essa emoção pode gerar o ímpeto de querer ferir aquela pessoa, fazer mal a ela, seja por meio de ofensas verbais ou até por violência física. Para reparar o dano de outrem, a busca por vingança é algo comum nessa emoção, porém as pessoas que demonstram sua raiva abertamente não são bem aceitas socialmente. Isso porque essa emoção pode prejudicar relacionamentos de forma momentânea ou permanente. Não devemos pensar, no entanto, que a raiva é destituída de função social. A raiva mostra aos outros que algo precisa mudar, indica que há um problema ou uma injustiça sendo cometida.

Assim como o medo, a raiva pode ser provocada quando alguém procura nos ferir fisicamente ou psicologicamente, tirando de nós algo que consideramos importante à nossa existência. Acredito que a privação da liberdade, enquanto valor compreendido de maneiras particulares por diferentes culturas, é um gatilho para a raiva. Revoluções sociais iniciam da raiva e do ultraje que exigem mudança – seja a alteração de determinada política ou até mesmo a queda de um regime. De acordo com Sharp (2010),

¹⁵ LAZARUS, Richard S. *Emotion and adaptation*. New York: Oxford, 1991.

as vítimas de um sistema opressor com frequência buscam mudança por meio da violência, escolhendo um tipo de luta na qual esse regime é geralmente superior.

Ao pensar a violência decorrente da raiva, é preciso pensar que essa violência pode ser socialmente aceita ou não, de acordo com as crenças supostamente compartilhadas de determinada sociedade. “Quando a violência alcança um propósito útil, poucas pessoas a condenam” (EKMAN, 2011, p. 133). Muitos acreditam que as guerras são justificáveis, outros pensam que matar um criminoso pode ser um ato socialmente benéfico. Esses exemplos estão longe de ser consensos sociais, mas são avaliações morais que circulam em diferentes culturas e são, por vezes, abordadas como se fossem de senso comum.

Brabo, zangado, furioso, irado, indignado, irritado, enfezado, mal-humorado e aborrecido são adjetivos que designam a raiva em seus diversos tipos e intensidades. A fúria é intensa, o aborrecimento é leve, o mau-humor é passivo, a indignação é farisaica (convencida da correção de suas ações ou crenças), o ressentimento é breve, o rancor é duradouro. Enquanto a expressão de tristeza ou medo costuma ser suficiente para nos solidarizarmos com as experiências dos outros, precisamos saber o motivo da raiva de alguém para empatizarmos com ela. Na face, é possível identificá-la por meio de sobrancelhas baixas e unidas em direção ao nariz, olhos fixos bem abertos e lábios retesados.

Sentimos raiva de pessoas que possuem crenças com as quais não concordamos ou que cometem atos que reprovamos, mesmo que esses sujeitos sejam totalmente desconhecidos a nós. Nesse caso, a raiva pode vir acompanhada de **desprezo**, uma emoção decorrente da avaliação de que somos superiores a outra pessoa – com frequência, moralmente superiores a ela. Essa emoção é intrigante, pois as pessoas que desprezam ou desdenham os outros geralmente sentem-se bem quando o fazem. Por vezes, podemos nos sentir constrangidos depois de desprezarmos alguém, mas as sensações durante a emoção são mais agradáveis do que desagradáveis (EKMAN, 2011).

Condescendente, desdenhoso, arrogante, presunçoso e petulante são adjetivos que aqueles que identificam o desprezo no outro podem atribuir a essa pessoa. Desprezível, abjeto, vergonhoso e deplorável descrevem o sujeito ao qual o desprezo é direcionado. Quando se percebe que o objeto do desprezo não merece ser alvo daquela emoção, é possível dizermos que aquela pessoa foi desprezada ou menosprezada. No entanto, não encontro adjetivos para caracterizar aquilo que sente o sujeito que

despreza no momento da emoção, talvez por essa emoção não ser valorizada socialmente, não ter função social além de “sinalizar a sensação de superioridade, de falta de necessidade de se acomodar ou se envolver” (EKMAN, 2011, p. 193).

A expressão característica do desprezo envolve erguer e enrijecer levemente um dos cantos do lábio superior. Às vezes, há um leve sorriso que evidencia a satisfação de sentir-se superior a outro. Há uma tendência também de erguer o queixo, possibilitando olhar de cima para baixo para o sujeito desprezado. É importante não confundirmos o desprezo com a aversão. Ekman (2011) aponta diferenças fundamentais entre elas tanto nas expressões da face, quanto nas suas características gerais.

A **aversão** é uma emoção originária de um tema universal básico – a ingestão oral de algo considerado nojento ou repulsivo. Sua função social é nos afastar daquilo que pode ser tóxico ao nosso organismo, ou seja, a aversão nos torna cautelosos sobre objetos que podem ser danosos. Diferentes alimentos são considerados nojentos, mas produtos corporais (sangue, fezes e vômito) são gatilhos universais para a aversão. A visão, o olfato ou o tato de algo que consideramos repugnante também pode causar aversão. Até mesmo um ruído é capaz de provocar essa emoção.

Temos adjetivos para descrever o objeto da aversão e o estado de sentir essa emoção. Algo pode ser nojento, repugnante, asqueroso, repulsivo, nauseante, enjoativo. Eu fico enjoado, nauseado ou enjoado. A expressão da aversão provoca o enrugamento do nariz, como se cheirássemos algo repugnante. Também erguemos ao máximo o lábio superior, enquanto o lábio inferior ergue-se um pouco e projeta-se para frente. Abaixamos as sobrancelhas e erguemos as bochechas, criando “pés de galinha”.

A aparência de uma pessoa, uma ferida aberta ou até mesmo a ação de alguém podem nos deixar enjoados. Um sujeito pode ter aversão a uma pessoa com uma deformidade corporal, já outro pode ter aversão a esse sujeito por ele agir dessa forma. Uma variação sobre o tema da aversão, portanto, diz respeito aos relacionamentos interpessoais e àquilo que causa repulsa no indivíduo enquanto ser social. De acordo com a pesquisa de Ekman, aquilo que é moralmente repugnante é considerado mais repulsivo do que a ingestão oral de uma substância corporal. A ideia de um adulto mantendo relações sexuais com uma criança e a imagem de atores políticos são dois temas que geram aversão em diferentes culturas.

Para Filgueiras (2009), no Brasil, há uma sensação de mal-estar coletivo com a corrupção dos atores políticos, nos quais os cidadãos apresentam posições céticas e

cínicas em relação às instituições formais, principalmente ao Estado. O resultado é uma síndrome de desconfiança, devido ao rompimento daquilo que é identificado como a quebra de uma regra moral. Para o autor, esse reconhecimento da regra moral, associado à antinomia de que o brasileiro é corrupto em suas práticas sociais, gera um contexto de tolerância com os escândalos políticos. Nesse ponto, creio ser relevante apresentar a distinção entre aversão e desprezo:

O desprezo é vivenciado a respeito de pessoas ou ações, mas não em relação a sabores, cheiros ou toques. Pisar sobre fezes caninas pode provocar aversão, mas não desprezo. Você pode, contudo, sentir-se desdenhoso em relação a pessoas que comem essas coisas repulsivas, pois no desprezo há um elemento de condescendência a respeito do objeto de desprezo. Ao não gostar de pessoas ou de suas ações por desprezo, você se sente superior (em geral, moralmente) a elas. A ofensa delas é degradante, mas você não precisa necessariamente afastar-se delas, como faria na aversão (EKMAN; FRIESEN, 1975, apud EKMAN, 2011, p. 192¹⁶).

A partir da avaliação de Filgueiras sobre a sociedade brasileira e a diferenciação de Ekman entre desprezo e aversão, podemos inferir que o cidadão brasileiro apresenta uma postura de desprezo quando descobre algum malfeito por partes dos atores políticos. Ele identifica o ato como uma infração moral, sente-se superior aos envolvidos, mas crê que essa é a natureza do brasileiro, baseada no “jeitinho” e na malandragem. Novamente, é importante ressaltar que isso é um suposto consenso social encontrado em muitos enquadramentos midiáticos, mas não deve ser tomado como única avaliação. Em determinados casos, muitos irão avaliar essas situações como asquerosas e poderão sentir raiva a ponto que querer o afastamento dos atores políticos e isso irá ecoar nos *frames* construídos pelo jornalismo.

Por fim, é preciso falar da **alegria**¹⁷ ou, melhor dito, do conjunto de emoções agradáveis que “estimulam nossas vidas, motivam-nos a fazer coisas que, em geral, são boas para nós” (EKMAN, 2011, p. 210). Como nas outras emoções, a alegria relaciona-se aos vínculos entre seres humanos, e com frequência relacionam-se a situações que estabelecem ou fortalecem esses vínculos. Feliz, alegre, contente, animado,

¹⁶ EKMAN, Paul; FRIESEN, Wallace V. *Unmasking the face*. Cambridge: Malor Books, 1975.

¹⁷ Na edição em português do livro de Ekman (2011), a palavra utilizada pelo tradutor é felicidade. No entanto, o termo utilizado na edição original é *joy* (EKMAN, 2003), cuja tradução mais adequada é alegria. Felicidade é aquilo que Ekman aponta como um estado de ânimo. Além disso, trabalhos em português que referenciam Ekman também utilizam o termo alegria (MENDES, SEIDL-DE-MOURA, 2009).

entusiasmado são algumas das palavras usadas para descrever as emoções agradáveis. Ekman aponta alguns temas universais que as provocam: reencontrar pessoas que queremos bem, estar na presença de um ser amado (de forma fraternal, parental ou romântica) e o nascimento de um filho são os exemplos citados pelo autor.

Ekman acredita que há diversas emoções agradáveis, todas universais e diferentes, porém elas não foram pesquisadas suficientemente para serem sistematizadas. No entanto, ele faz um esforço para distingui-las em mais de uma dúzia de categorias que precisam ser aprofundadas para constatar sua universalidade. Aqui, vou abordar apenas aquelas estritamente relacionadas à análise. Vou me referir genericamente a esse conjunto de emoções agradáveis como alegria ou satisfação, sendo a primeira mais intensa do que a última.

Compreendo a alegria como uma emoção efusiva, genuinamente positiva, que extrapola nas expressões físicas dos sujeitos: sorriso amplo, braços abertos. Já a satisfação é fisicamente mais contida, traz também o sorriso e uma sensação agradável. Mas, como já apontei acima, emoções como o desprezo podem gerar satisfação nos sujeitos. Portanto, a satisfação não é necessariamente considerada positiva, embora seja agradável para quem a sente. O sorriso é a expressão facial das emoções agradáveis e pode diferir em duração e intensidade. O sorriso autêntico, que expressa real satisfação ou alegria e não apenas polidez ou nervosismo, move, além da boca, a parte externa dos músculos que circundam os olhos¹⁸.

Um tipo de emoção agradável particular que quero destacar aqui é aquilo que Ekman apontou como *fiero*¹⁹ ou orgulho. O *fiero* advém da alegria experimentada por alguém que “se empenhou para conquistar algo difícil” (EKMAN, 2011, p. 206), uma espécie de regozijo e de deleite que advém dessa avaliação pessoal de vencer um desafio. A vitória em um esporte ou até mesmo a solução de um problema intelectual difícil podem provocar o *fiero*. Não se deve confundir essa emoção com um sentimento egoísta de soberba. “Enquanto a soberba é tradicionalmente listada como o primeiro dos sete pecados capitais, o desejo de viver o *fiero* foi essencial ao longo da evolução, pois motivou grandes iniciativas e conquistas” (p. 207, grifo do autor).

¹⁸ Ekman retoma o estudo do neurologista francês Duchenne de Boulogne, que em 1862 escreveu sobre a autenticidade do sorriso e a ativação do músculo *orbicularis oculi*, que dificilmente é contraído de forma voluntária. Em sua homenagem o psicólogo chama o sorriso autêntico de *sorriso de Duchenne*.

¹⁹ O termo é emprestado por Ekman da língua italiana, por meio de um estudo da psicóloga Isabella Poggi.

O êxtase ou a glória é outro tipo de emoção agradável intensa que identifica um “estado de arrebatamento autotranscendente” (EKMAN, 2011, p. 206). Ela pode ser alcançada pela meditação, pelos rituais religiosos ou por experiências na natureza. Para mim, há algo de místico nesse modo particular de forte alegria que faz o sujeito ficar em estado de suspensão, como se estivesse “fora de si”. Já o alívio é uma emoção que depende de outra emoção e só ocorre quando algo que alterou nosso estado emocional anteriormente se aquieta. Podemos suspirar aliviados depois que algo que ameaçava nosso bem-estar ou interferia com nossos projetos deixa de ser um perigo ou empecilho.

Para Ekman (2011), uma das emoções agradáveis mais simples é a diversão, que essencialmente nos mantém atraídos e entretidos em determinada atividade. É aquilo que sentimos em resposta a algo cômico e divertido. Consideramos algumas pessoas naturalmente divertidas, identificamos nelas certas habilidades para contar uma boa piada ou anedota, provocando o riso na plateia. A diversão possui variadas intensidades: podemos esboçar um sorriso, dar gargalhadas ou ir às lágrimas. O riso, para Minois (2003), não é algo tão singelo. Ele permite que as culturas lidem com os problemas e as ansiedades sociais. Rimos de determinadas situações para termos a impressão de que as dominamos. Para ele, o humor das sociedades modernas exorciza as angústias e os medos, zomba dos males, permite confessar os problemas de uma forma socialmente aceitável sem romper com as amarras de uma cultura, ou seja, sem destruir suas crenças morais. Esse riso humano e interrogativo, advindo das crises de consciência do homem moderno, permite-nos sobreviver a catástrofes, possibilita nossa existência.

Tristeza, medo, raiva, surpresa, aversão, desprezo e alegria. Percorri as emoções universais em seus temas, gatilhos, variações e expressões, seus tipos e intensidades. O percurso foi breve diante da complexidade de suas regras de exibição, de seu funcionamento em diferentes situações sociais e contextos culturais. Não somente há muito a ser dito sobre cada uma delas, como também há muito a ser pesquisado sobre o tema em diversas esferas do conhecimento. No entanto, acredito que essa exposição – mesmo que sucinta e, portanto, inevitavelmente redutora – me possibilita olhar para cada uma delas como um eixo articulador de sentidos que constrói discursivamente a reportagem de televisão. Além do mais, a primeira parte desse capítulo me posiciona em um pequeno grupo de pesquisadores que olha para as relações entre jornalismo e emoção, tomando essa última como parte e produto da atividade jornalística.

3 JORNALISMO

Isso aqui
acaso
é lugar
para jogar sombras?
(*Paulo Leminski, Toda Poesia*)

Para discutir a hipótese da organização do enquadramento por meio da emoção, é preciso conhecer como este conceito vem sendo problematizado por pesquisadores que trabalham com jornalismo e emoção, questionando essa relação e suas implicações ao pensamento teórico e à prática jornalística. Na primeira seção deste capítulo, o objetivo é fazer uma revisão de trabalhos selecionados sobre o tema, que partam do pressuposto da emoção como parte da racionalidade dos sujeitos e que as compreendam como respostas a eventos que percebemos relevantes aos nossos objetivos sociais. Sistematizo essas investigações em dois eixos: aquelas que entendem a emoção como componente da relação entre o público e o jornalismo, e aquelas que se preocupam em observar a emoção no discurso produzido pelo jornalismo.

A partir dessas contribuições, exploro minha proposição que vê a emoção, enquanto eixo produtor de sentidos relacionado às qualidades estéticas da televisão, como organizadora do enquadramento ao sustentar/articular a avaliação moral da reportagem. Para chegar a esta hipótese, farei uma breve retomada sobre o desenvolvimento do conceito dentro dos estudos da área.

3.1 EMOÇÃO NO JORNALISMO

Na justificativa desta tese, já expus a complicada relação entre o jornalismo e a emoção, uma relação tradicionalmente ancorada no ideal positivista que separa emoção e razão como suposta garantia de objetividade e isenção. Apesar dos trabalhos que abordam a temática do sensacionalismo ou dos afetos durante a recente história dos estudos em jornalismo, poucos se preocuparam em estudar a emoção sob um outro paradigma, aquele que a compreende como parte intrínseca da racionalidade e da cognição dos sujeitos. Porém, investigações com essa perspectiva já existem e devem ser

examinadas como uma possibilidade de escapar às dicotomias com as quais o tema vem sendo abordado.

Uma das questões levantadas pelos pesquisadores é o papel da emoção no *estabelecimento de uma relação entre o público e o jornalismo*, preocupando-se em olhar para este público e sua resposta aos conteúdos jornalísticos, seja por meio de grupos focais, questionários ou comentários nas redes sociais. As principais considerações desses estudos são o apontamento da emoção como elemento central para a compreensão das notícias pelos sujeitos, para a definição de atributos por meio do telejornalismo (*agenda-setting*) e para a construção de um contrato de leitura que ultrapassa o valor informativo das notícias.

Gunter (2015), ao fazer uma extensa revisão sobre os estudos que se debruçam sobre o impacto cognitivo das notícias veiculadas pelo telejornais, buscando orientar o jornalista de televisão na construção de conteúdos que otimizem a compreensão e a memória do telespectador, procura situar a emoção em um patamar importante para o processamento de informação pelos sujeitos. Entre as considerações elencadas por ele, é relevante apontar, por exemplo, que, no andamento de um telejornal, uma estória com grande impacto emocional pode prejudicar a compreensão da próxima notícia apresentada pelo programa²⁰; ou que matérias que provocam nojo costumam ser pouco lembradas pelos espectadores por serem avaliadas como perturbadoras e difíceis de processar²¹.

Outro ponto que se sobressai dentro dos estudos cognitivos é o papel das imagens do telejornalismo para a compreensão das notícias, principalmente no que diz respeito às emoções que acionam no telespectador. Imagens altamente emocionais podem prejudicar o processamento das informações veiculadas; no entanto, quando elas “casam” com o discurso verbal promovendo o mesmo sentido ou sentidos correlatos, a memória do telespectador sobre a informação tende a ser aprimorada (LANG, 1995²² apud GUNTER, 2015). Algo similar ocorreria com o ritmo da edição: conteúdos altamente emocionais com cortes acelerados prejudicariam a memória, visto que podem exceder a capacidade de processamento de informação dos sujeitos. Já conteúdos

²⁰ MUNFORD et al. Effects of disturbing news on recall of subsequently presented news. *Journal of Broadcasting and Electronic Media*, v. 35, 1990.

²¹ MILLER, A.; LESHNER, G. How viewers process live, breaking and emotional television news. *Media Psychology*, v. 10, 2007.

²² LANG, A. Defining audio/video redundancy from a limited capacity information processing perspective. *Communication Research*, v. 22, 1995.

emocionais com ritmo de edição mais lento seriam mais facilmente processados e memorizados (LANG et al., 1999).

Essas observações são dignas de menção na medida em que indicam a relevância do que estou chamando de qualidades estéticas do telejornalismo para o entendimento e a memória sobre as notícias. Porém, não exploram em profundidade o que é exatamente uma imagem emocional. Mesmo assim, é possível inferir destes trabalhos que não apenas a dimensão verbal do discurso, mas todos os seus aspectos audiovisuais ocupam-se da configuração e da conformação de sentidos na reportagem do telejornalismo, operando em alguma medida com elementos emocionais que facilitam a cognição sobre seus conteúdos. Para Grabe et al. (2015), a canonização da palavra escrita como conduto de informação relevante à participação dos cidadãos na sociedade levou a uma indiferença em relação às imagens, talvez por estarem inerentemente conectadas com a emoção em seu processamento neurológico.

Da mesma forma, pesquisadores que se preocupam com o agendamento de segunda dimensão – aquele que busca investigar *como* a mídia pode estabelecer a percepção das audiências por meio da associação de determinados atributos a pessoas e temáticas – analisam o papel das emoções, principalmente daquelas transmitidas pela dimensão visual, no estabelecimento da imagem dos atores políticos (COLEMAN; BANNING, 2006; COLEMAN, 2010). Para eles, o enquadramento afetivo das notícias – que considera as expressões faciais e os gestos dos atores políticos nas reportagens de televisão – teria relação com o agendamento afetivo sobre esses atores, ou seja, com as emoções que esses atores provocariam nas audiências dos telejornais (COLEMAN; WU, 2010; WU; COLEMAN, 2014).

Apesar da relevância desses estudos ao reconhecer as emoções provocadas e experimentadas pelo público e sugerir uma correlação com o agendamento de atributos, o foco quantitativo das investigações parece descontextualizar não apenas a complexidade das emoções na construção discursiva das notícias, como também os vínculos estabelecidos entre o público e a tela. Além disso, sua problematização acaba por recair muito mais nas questões caras à comunicação política do que naquilo que interessa aos estudos em jornalismo – que inclui, mas também excede a representação dos atores políticos e da política partidária.

Inseridos dentro de uma problemática própria aos estudos em jornalismo, os trabalhos que tratam da adesão do leitor/telespectador ao contrato de comunicação por

meio do estabelecimento de vínculos emocionais são extremamente relevantes a esta tese²³. Por meio da análise de discurso de mensagens escritas por usuários de sites de redes sociais, essas pesquisas percebem a emoção como parte da fidelização do público ao jornalismo, associada aos valores deontológicos e ao ethos profissional reconhecidos por este mesmo público (BENETTI; REGINATO, 2013).

Hagen (2004; 2009) estabelece que a imagem mítica dos apresentadores dos telejornais – construída não apenas na bancada, mas nos diversos espaços que ocupam no ambiente midiático – suscita emoções nos telespectadores, criando laços de fidelização entre esses e o telejornal. De acordo com os dados de sua análise sobre o vínculo do público com os apresentadores do Jornal Nacional, o telespectador forja quatro tipos de interação que o conectam a esses sujeitos e o levam, em última instância, a uma relação de lealdade com o programa.

A primeira delas seria uma relação de igualdade, na qual o público percebe os apresentadores como indivíduos que compartilham os mesmos sentimentos que eles. A segunda diz respeito a um posicionamento de superioridade, na qual os telespectadores sentem pena dos apresentadores. A terceira é uma relação de respeito, que reconhece o trabalho dos apresentadores para manter o público informado. Por fim, a quarta é estabelecida por meio da adoração, na qual os telespectadores consideram os apresentadores do telejornal como os melhores em sua atividade, profissionais sem igual.

Ainda buscando entender o vínculo estabelecido entre o público e o jornalismo, Benetti, Hagen e Gadret (2014) buscam ver como as emoções universais articulam a adesão do espectador ao contrato de comunicação proposto pelo telejornalismo. A satisfação, como emoção predominante, está ancorada no contentamento e no prazer com o Jornal Nacional. Os telespectadores buscam expressar à instância de produção que eles são afeiçãoados ao programa, dedicados e assíduos o suficiente para saudá-los diariamente no espaços das redes sociais, mostrando nesse percurso devoção, adoração e defesa do telejornal, dos apresentadores e da emissora, além de apreço por certos valores jornalísticos, como verdade e imparcialidade.

²³ Essa abordagem está relacionada às atividades de pesquisa do Nupejor (UFRGS/CNPq), liderado por Marcia Benetti, em especial aos projetos “Jornalismo de revista e leitores: emoção e credibilidade no contrato de comunicação” e “Os vínculos dos leitores com o jornalismo: emoção, ethos e leitura como prática discursiva”. Nesta tese, ressaltarei as investigações que se relacionam mais estreitamente ao telejornalismo, devido ao objeto de estudo apresentado aqui.

Porém, um vínculo de outra natureza também se estabelece entre telespectadores e programa por meio de emoções negativas, como o desprezo, a raiva e a aversão. Assim como em Hagen (2009), o sentimento de superioridade figura, mas agora por meio do desprezo como emoção orientada ao telejornal e aos espectadores que mostram satisfação com o JN. A raiva direcionada ao Jornal Nacional e à Rede Globo é acionada por meio da acusação da realização do mau jornalismo (mentiroso e manipulado, por exemplo) e do apontamento dos outros telespectadores como ignorantes. Por fim, a aversão aparece como emoção que percebe o telejornal como repulsivo e nojento, associado ao que merece ir para o lixo ou a excrementos.

Mesmos através da negatividade das emoções expressas, os telespectadores mantêm um vínculo com o programa e, por meio delas, criticam o jornalismo produzido pela emissora e exigem conteúdos verdadeiros e isentos. Uma síntese da perspectiva que se ocupa da adesão do público ao contrato de comunicação do jornalismo por meio da emoção é bem expressa por Benetti e Reginato (2013):

A análise da adesão ao contrato por meio das emoções mostra que a conexão do leitor com o jornalismo depende do nível de satisfação que o veículo é capaz de provocar. Não basta que as regras “do bom jornalismo” sejam cumpridas, é preciso que o leitor se sinta recompensado pela confiança que deposita no veículo. Quando o leitor se sente triste, decepcionado, traído ou ressentido, tende a afastar-se do contrato e precisa, de certo modo, ser novamente “resgatado”. Nos níveis mais baixos de adesão ao contrato, percebemos a forte presença dos sentimentos de desprezo, raiva e aversão. O leitor não se reconhece no leitor imaginado pela revista e se reposiciona, muitas vezes com agressividade, em relação à empresa, aos jornalistas e a outros leitores. O nível de adesão do leitor ao contrato depende de sua identificação subjetiva com a proposta do veículo jornalístico. Depende de como o leitor vê a si mesmo e de como ele percebe que o veículo o vê. Nesse jogo negociado de imagens, move-se a adesão ao contrato de comunicação proposto pelo jornalismo (BENETTI; REGINATO, 2013, p. 14).

A partir da noção de negociação do jogo de imagens, é importante ressaltar o segundo eixo de pesquisas que tratam das imbricações entre jornalismo e emoção: aquelas preocupadas em compreender *como a emoção é percebida pelos jornalistas e construída por eles como estratégia discursiva de captação da audiência*. Para isso, os investigadores realizam não apenas entrevistas em profundidade com a instância de

produção, mas também análises textuais e discursivas dos conteúdos produzidos pelo jornalismo.

Pantti (2010), ao entrevistar jornalistas finlandeses e holandeses para aferir o papel e o valor da emoção no telejornalismo de qualidade, percebe por meio do discurso profissional que, apesar do reconhecimento da emoção na construção dos conteúdos dos telejornais, os sentidos sobre ela são negociados de forma a manter a reputação profissional e a noção do que é bom jornalismo. Ou seja, ao falar das emoções, os jornalistas sublinham o foco na informação, os preceitos éticos, a objetividade e a neutralidade como elementos essenciais à prática profissional. Essa negociação é sistematizada pelo autor em quatro pontos, que considero relevante explorar aqui como evidência dos conflitos e da percepção do ethos profissional do jornalista quando o foco é a emoção²⁴.

O primeiro diz respeito à expressão emocional nas notícias. Os profissionais consideram as emoções fundamentais ao jornalismo, pois fazem parte do cotidiano das pessoas; as percebem como intrínsecas à televisão devido à visualidade e à forma de consumo pelo público; e as veem como relevantes à narrativa, na medida em que atraem esse mesmo público. Os jornalistas justificam sua presença como uma consequência da transformação da sociedade moderna em direção a uma cultura emocional, na qual há expectativa de demonstração pública dos sentimentos. No entanto, essa questão é percebida como um excesso que exige uma atitude ética do profissional. Ao mesmo tempo, resistem em relacionar a presença da emoção nas notícias às mudanças das condições de produção jornalísticas, como o aumento da competição e a diminuição dos índices de audiência.

Sobre os lugares da emoção no telejornalismo, os profissionais apontam sua principal expressão pelas fontes, pois essas facilitariam o entendimento das histórias. Porém, ressaltam que a emoção das fontes não deve se tornar a própria notícia, deve sua presença servir apenas como ilustração do fato reportado. Depois, apontam a emoção das imagens, no privilégio de tomadas que evidenciam pessoas em vez de lugares. Essa atitude é vista como forma de impactar o telespectador e de revelar uma verdade que vai além das palavras. Determinados tópicos – como desastres naturais, por exemplo –

²⁴ Mesmo em outro contexto social, acredito que há valores do jornalismo e noções sobre o ethos jornalístico que atravessam fronteiras. Acredito que em sociedades democráticas, ou que vislumbrem os valores democráticos como um ideal, podemos falar em uma comunidade interpretativa transnacional, assim como defende Traquina (2008).

também são percebidos como mais emocionais do que outros; e, mesmo reconhecendo que a emoção pode atravessar temáticas, há a crença de que elas devem ser restritas e limitadas. Os jornalistas ainda apontam que eles próprios devem atuar com objetividade, buscando afastar-se dos fatos para não incluir suas próprias emoções nas notícias.

Esses profissionais consideram também que as emoções possuem duas funções, e ambas estão relacionadas à administração da concentração dos telespectadores. Em primeiro lugar, eles apontam que as emoções facilitariam a compreensão das notícias: reconhecida como uma técnica narrativa, ela provocaria a reflexão e captaria a atenção do público, além proporcionar um atalho cognitivo na medida em que facilitaria a conexão entre a notícia e as vivências pessoais dos telespectadores. Em segundo lugar, elas conformariam a maneira que as pessoas assistem às notícias, pois acreditam que as emoções provocam e mantêm o interesse do público nos relatos.

Por último, os jornalistas entrevistados relacionam a emoção à qualidade das notícias. Para eles, emoções em excesso ou não autênticas prejudicam os relatos. Esse ponto encontra bastante suporte na academia, quando o foco da pesquisa é o sensacionalismo, por exemplo. O fato é que muitas dessas crenças ainda não foram investigadas com seriedade e merecem atenção de pesquisadores. Pantti (2010) percebe nos relatos dos jornalistas um conflito entre a subjetividade das emoções e a objetividade dos relatos, um conflito negociado pelos jornalistas por meio da rejeição de emoções artificiais e da sua atribuição às fontes, do uso da emoção para produzir efeito de verdade e para captar a audiência.

Wahl-Jorgensen (2013) também percebe a terceirização da emoção no jornalismo ao estudar 101 reportagens premiadas no Pulitzer. Assim como haveria os rituais estratégicos de objetividade (TUCHMAN, 1972), a autora argumenta que o jornalismo trabalha com rituais estratégicos de emocionalidade, que buscam chamar a atenção do público para temas de relevância social e política. Ela define esses rituais como uma prática institucionalizada e sistemática por meio da qual os jornalistas incutem seus relatos com emoção. Para Wahl-Jorgensen, apesar do jornalismo estar submetido ao ideal de objetividade, a emoção é uma força motriz das narrativas produzidas (e premiadas) pelo campo. Esses rituais, no entanto, são raramente reconhecidos na formação dos jornalistas e dificilmente discutidos ou problematizados, tornando-os regras tácitas da prática profissional.

A pesquisadora sistematiza oito rituais estratégicos de emocionalidade: 1) Jornalistas não discutem as próprias emoções, mas as terceirizam; 2) Jornalistas descrevem as emoções dos protagonistas das reportagens, sejam eles indivíduos ou grupos; 3) A descrição dessas emoções é raramente baseada em evidências, como citação direta ou indireta; 4) As fontes discutem as emoções com frequência, geralmente referindo-se a si próprias; 5) Usualmente, a expressão emocional é negativa; 6) A narrativa traz leads não-factuais e é personalizada como forma de tentar aproximar-se do leitor; 7) Jornalistas usam estratégias narrativas para exibir emoção, como a justaposição da normalidade a um evento inesperado, para buscar a adesão emocional do leitor; e 8) A inteligência emocional é valorizada e celebrada explicitamente no jornalismo.

Esses pontos instigam o questionamento sobre a presença da emoção no telejornalismo, pelas características particulares investidas nas reportagens de televisão que se associam às qualidades estéticas que vão além da dimensão verbal do discurso. A performance de apresentadores e repórteres, explorada no próximo capítulo, corporifica os jornalistas enquanto sujeitos que expressam emoções. Ou seja, a terceirização como estratégia de afastamento dos fatos não funciona completamente nesse tipo de relato, conforme a análise das reportagens do Jornal Nacional irá demonstrar.

Como método de análise, Wahl-Jorgensen apoia-se nos estudos de narrativa e na linguística para observar a emoção no discurso. Seus instrumentos de observação baseiam-se amplamente no trabalho de Stenvall (2008), que se propõe a apresentar ferramentas da linguística para os estudos em mídia preocupados em pensar a emoção, a objetividade e a factualidade. A partir da gramática sistemática-funcional de M.A.K. Halliday e da teoria da valorização²⁵, Stenvall vem procurando compreender a emoção no texto jornalístico e sua relação com a factualidade e a objetividade. Com base em notícias de agências internacionais, a autora propôs uma taxonomia sobre a postura do jornalismo em relação à emoção (STENVALL, 2014).

²⁵ A Gramática Sistemática-Funcional ou Linguística Sistemático-Funcional é uma teoria geral do funcionamento da linguagem, baseada em uma abordagem descritiva de seus usos. Ancorada na ideia de texto e na análise textual, trata-se de uma teoria de descrição gramatical, preocupada em investigar sobre o como e o porquê de a língua variar em diferentes grupos falantes ou contextos de uso (GOUVEIA, 2009). A teoria da valorização, derivada dessa abordagem, em um de seus sistemas, preocupa-se com os tipos de atitudes negociadas em um texto (afeto, julgamento e apreciação). O primeiro subsistema diz respeito à construção de respostas emocionais positivas e negativas, o segundo à avaliação do comportamento humano e o terceiro à avaliação de entidades (STENVALL, 2014).

A partir da observação do afeto como categoria não-autoral no texto, ela afirma que este pode ser observado, interpretado ou construído pelo jornalismo. No primeiro caso, o repórter oferece relatos verificáveis e factuais sobre o comportamento de sujeitos envolvidos no relato. No segundo, ele faz deduções baseadas na sua observação e nas entrevistas realizadas. No terceiro, os sentimentos aparecem como entidades desprendidas, estados afetivos sem ancoragem. Todas podem aparecer no texto como emoções não atribuídas, nas quais os jornalistas são diretamente responsáveis pelas expressões de afeto; ou como emoções atribuídas, nas quais os repórteres fazem uso de citações diretas e indiretas.

Stenvall (2014) conclui que a emoção pode colocar a objetividade do jornalismo em risco. No entanto, sua afirmação perde força na medida em que seu conceito de objetividade jornalística não é explorado de forma consistente. Assim, a autora corre o risco de voltar ao paradigma que separa a emoção da razão e que invalida os relatos do jornalismo a partir da defesa de um conceito de objetividade tão restrito que não pode ser nada mais do que um ideal inatingível dentro do campo. Nesse sentido, o argumento de Wahl-Jorgensen (2012) de que a emoção pode ou não estar alinhada aos rituais estratégicos de objetividade, inclusive reforçando os efeitos de verdade construídos pelas reportagens, me parece ser mais complexo e menos dualista.

Wahl-Jorgensen afirma, a partir do estudo das reportagens vencedoras de um dos prêmios mais renomados do jornalismo, que as demonstrações de verdade buscam sustentação não somente na tradicional (e impossível) noção do jornalismo de correlação com o real, mas também na construção de uma autenticidade emocional que permeia o relato e de uma integridade dessa narrativa. Para esta pesquisadora, tanto a objetividade quanto a emocionalidade devem ser parte das discussões epistemológicas do jornalismo, principalmente no contexto de um jornalismo pós-moderno, no qual os limites convencionais da atividade são testados²⁶. Sua proposta é que a objetividade deve ser entendida de forma mais dinâmica no que diz respeito à sua relação com a subjetividade e na maneira como elas interagem com o capital simbólico do campo jornalístico.

²⁶ A noção de jornalismo pós-moderno ainda está sendo construída pela autora. Em conversa com Wahl-Jorgensen durante o período de estudos no exterior, ela defendeu que esse termo foi proposto como uma forma de procurar afastar-se de noções de jornalismo na contemporaneidade que abdicam de determinados valores que ela acredita serem centrais ao reconhecimento do jornalismo como instituição legítima e credível.

As considerações de Wahl-Jorgensen sobre emoção no jornalismo seguramente representam uma transformação paradigmática sobre a natureza do conhecimento produzido pelo campo, apartando-a do sentido de pulsão e ancorando-a em atos e práticas tácitas do jornalista no processo de construção da narrativa como estratégia que busca a adesão do leitor. Concordo com essa noção, porém acredito que a emoção exerce um papel que pode ser ainda mais central à construção das reportagens: a organização do enquadramento. Para isso, escolho outro caminho dentro dos estudos da linguagem que acredito ser mais profícuo para a minha hipótese de pesquisa.

O posicionamento de Charaudeau (2010) é uma boa companhia para essa caminhada. Ao fazer uma revisão teórica para tentar compreender a emoção a partir da perspectiva do discurso²⁷, o autor aponta três pontos relevantes para sua proposição discursiva e dos quais compartilho: as emoções são de ordem intencional; elas estão ligadas aos saberes de crença; e se inscrevem em uma problemática da representação. São esses três pressupostos que orientam a proposição de Charaudeau sobre o papel do fazer saber e do fazer sentir no discurso midiático – particularmente, naquilo que diz respeito ao jornalismo e aos seus conteúdos na televisão.

O primeiro ponto parte dos estudos da neurobiologia e está alinhado com aquilo que Damásio (2012) já apontava sobre a relação entre a racionalidade e as emoções. Charaudeau parte do pressuposto de que é exatamente por essa base cognitiva que as emoções estão relacionadas a estados intencionais, que são ao mesmo tempo “exógenos (remetem a um objeto externo para o qual são orientados) e endógenos (imaginados pelo próprio sujeito, que, de maneira reflexiva, constrói sua própria representação desse objeto)” (2010, p. 28). Ou seja, assim como Nussbaum (2001) argumenta, as emoções não são vagas ou simples resultado de uma necessidade puramente fisiológica, mas são direcionadas a um objeto considerado relevante aos objetivos sociais dos sujeitos.

Sobre o segundo ponto, o autor ressalta a relevância da postura culturalista para a conformação da emoção. Assim como defendi no capítulo anterior, ele acredita que o sujeito, em uma situação de comunicação, posiciona-se a partir de um saber de crença para poder vivenciar ou expressar emoção. Esse saber se estrutura a partir de valores dependentes da subjetividade do indivíduo inserido em um grupo social. Dessa forma, as

²⁷ Emediato (2007) e Silva, G. (2007), no livro *As Emoções no Discurso*, trabalham com a perspectiva discursiva de Charaudeau para tentar compreender as emoções nas notícias dos jornais e da televisão, respectivamente. Apesar de proporem a discussão da emoção no discurso jornalístico, a falta de tensionamento das teorias do jornalismo traz considerações que colaboram pouco com os problemas de pesquisa desta área de estudos.

emoções deveriam ser tratadas sob o olhar de julgamentos ou sanções morais que se apoiam em convicções que um grupo social compartilha ou presume-se que compartilha.

Por último, a emoção está inscrita em uma problemática da representação na medida em que os sujeitos são constituídos em um processo de reflexividade e de simbolização, a partir desse sistema de crenças interiorizado. Por meio dessa visão de mundo, a emoção engaja o sujeito em reações comportamentais que aparecem também representadas discursivamente. Portanto, representações sociodiscursivas não apenas dão a ver as emoções, como auxiliam a configuração das mesmas, conforme argumentamos a partir de Wetherell (2012).

Sob essa perspectiva, alinhada com os argumentos desta tese, Charaudeau (2010) faz questão de ressaltar que a emoção, analisada a partir do discurso, não pode ser tomada como uma realidade manifesta, experimentada por um sujeito. Podemos apenas compreendê-la como um *efeito visado*, sem nunca termos a garantia de que esse efeito será produzido. Para deixar clara a ideia de que não está analisando a emoção vivida pelos sujeitos, mas sim aquela constituída enquanto efeito de discurso, é que o autor escolhe usar o termo patemização. Dessa forma, Charaudeau pretende filiar-se à retórica aristotélica, na qual o *pathos* (emoções, afetos) é, junto com o *ethos* (*habitus*, virtude, caráter) e com o *logos* (raciocínio, argumentação), elemento que inspira confiança no auditório (EGGS, 2013).

Para Charaudeau, a organização da emoção no discurso – que o autor chama de universo patêmico – depende da situação sociocultural na qual a troca comunicativa ocorre e das circunstâncias na qual ela surge. No contrato de comunicação do jornalismo, que tem tradicionalmente a informação como finalidade primeira e a captação do público como finalidade secundária, três instâncias estão envolvidas nessa troca: a instância de recepção, a instância midiática e as fontes de informação.

Nesta troca comunicativa, a recepção é convidada a colocar-se como espectador do mundo e telespectador do programa, aderindo ou não a este contrato de comunicação tanto pela racionalidade sobre o papel social do jornalismo, quanto pela emoção e o vínculo com a instância midiática. Já o jornalismo enquanto instância midiática seria propositor de um discurso que deve apresentar um equilíbrio sutil entre envolvimento e distância, entre emoção e razão, entre *pathos* e *logos*, entre fazer sentir e fazer saber.

As fontes fazem parte dessa construção discursiva, na qual a emoção para Charaudeau (2010) aparece sobre tópicos polarizadas entre afetos negativos e positivos: a dor e a alegria, a angústia e a esperança, a antipatia e a simpatia, a atração e a repulsa. Também nesse estudo a emoção é terceirizada às fontes, cabendo ao jornalismo equilibrar as ordens patêmica e informativa do discurso. Nessa ordem patêmica do mundo representado pelo jornalismo, a televisão trabalha com a *verdade* como “aquilo que se sente e não se discute” (p. 54). Essa verdade, como efeito que solicita o telespectador a crer e a sentir muito mais do que a compreender, é construída também pelas imagens que autenticam o real: “o que vemos não pode ser senão ‘aquilo que é’” (p. 55).

Essas pesquisas mostram não somente o valor do estudo da emoção no jornalismo nos últimos anos, como permitem fazer asserções importantes que servem como fundamentos para esta tese. Uma das considerações de mais relevo é que a emoção não apenas está presente no discurso jornalístico e nas relações entre público e jornalismo, como deve ser pensada como base epistemológica do campo, da qual é impossível dissociar-se. Outra premissa que gostaria de destacar é a presença da emoção na construção da notícia, não apenas como ritual estratégico, mas também como efeito de sentido que busca a adesão do leitor.

A partir desses pressupostos, busco avançar um pouco mais na compreensão do papel da emoção na construção da reportagem de televisão e, se possível, contribuir para o debate epistemológico dessa área de estudos. Ancorada nessas ideias é que me proponho a pensar como aquilo que o discurso da reportagem de televisão apresenta de patêmico ou emocional ajuda a construir o enquadramento jornalístico a partir da proposição de uma avaliação moral. Para isso, é preciso definir o conceito de enquadramento e sua relação com a emoção enquanto efeito de sentido presente nas qualidades estéticas da reportagem de televisão.

3.2 ENQUADRAMENTO E AVALIAÇÃO MORAL

Dentro da teoria construtivista do jornalismo, os estudos de enquadramento ou *frame analysis* aparecem como um prolongamento das análises de agendamento, propondo que a notícia orienta o público não somente *sobre o que pensar*, mas também *como pensar* (McCOMBS, 2009). A partir dessa ideia, não devemos assumir que o

jornalismo possui efeitos imediatos e ilimitados. De acordo com Scheufele (1999), segundo o paradigma do enquadramento, o jornalismo tem um poder forte e ao mesmo tempo restrito. Forte pela capacidade de construir a realidade social através da forma como as notícias apresentam os acontecimentos. Restrito frente à capacidade cognitiva dos sujeitos na interpretação do texto noticioso e à mútua interferência entre esta realidade construída e a notícia.

Com o amplo uso do conceito nos estudos em comunicação, surgiram também as críticas à análise de enquadramento. A abordagem já foi apontada como um paradigma fraturado (ENTMAN, 1993), teórica e empiricamente imprecisa (SCHEUFELE, 1999), além de ter sido condenada pela falta de especificação de seu nível de análise (PORTO, 2004). Porém, os mesmos autores que apontam suas fraquezas também propõem sua sistematização e destacam sua relevância para os estudos de mídia e jornalismo. Com o intuito de não incorrer em imprecisões, é preciso delimitar minha compreensão do conceito a partir desses e de outros autores, sem negar sua origem teórica advinda da sociologia. Já desenvolvido primeiramente na dissertação (GADRET, 2011), procuro agora demarcar o lugar da emoção nesse conceito, após fazer uma revisão da minha perspectiva sobre ele.

Esta pesquisa está inserida no que Scheufele (1999) aponta como *media frames as a dependent variable*, ou seja, enquadramentos midiáticos como uma variável dependente. Nesse eixo de estudos, defende-se que os enquadramentos são incorporados ou se manifestam no texto de acordo com características culturais e organizacionais do jornalismo²⁸. Acredito que os fatores que afetam a construção discursiva do enquadramento jornalístico podem ser sistematizados em três aspectos amplos o suficiente para dar conta da complexidade do campo jornalístico, mas que tomados individualmente são por si áreas de investigação extremamente ricas e relevantes à compreensão desta atividade.

O primeiro refere-se à participação dos jornalistas em uma comunidade interpretativa (ZELIZER, 1993) que possui códigos deontológicos e saberes mais ou menos institucionalizados sobre o que é notícia e como reportá-la. O segundo está

²⁸ Nesse ponto, é preciso fazer algumas ressalvas. A primeira diz respeito ao campo de conhecimento no qual este trabalho se insere: focado na reportagem jornalística e não em conteúdos produzidos pela mídia em geral, o termo utilizado aqui será sempre enquadramento jornalístico ao invés de midiático, como é de uso frequente. A segunda diz respeito ao olhar sobre esse texto: visto que o enquadramento não tem uma teoria da linguagem que o acompanhe, nosso estudo o enxerga em associação com os preceitos da Análise de Discurso.

atrelado à organização na qual esses jornalistas trabalham que, dotada de uma política editorial, pode confrontar-se com os valores da comunidade e com os saberes de reconhecimento, de procedimento e de narração dos jornalistas (ERICSON; BARANEK; CHAN, 1987). O terceiro diz respeito à inserção desses profissionais em uma sociedade que compartilha de mapas culturais supostamente consensuais (HALL et al., 1999).

Os jornalistas estabelecem convenções em certa medida tácitas e negociáveis sobre o que é notícia e quais são as práticas adequadas à profissão, formando uma comunidade interpretativa. Eles definem e redefinem a maneira como reconhecem os acontecimentos significativos; criam, experimentam e falam sobre as notícias. Comentar as coberturas jornalísticas de eventos atuais e reinterpretar a maneira que as notícias eram tratadas no passado à luz de definições contemporâneas são duas atividades que marcam a percepção dos jornalistas sobre os eventos considerados relevantes e sobre como relatá-los no momento presente (ZELIZER, 1993). É através desse discurso sobre o modo de construir a notícia que se estabelece uma cultura jornalística, dotada de valores e de saberes específicos mais ou menos institucionalizados em rotinas profissionais que, postos em relação, ajudam a determinar os enquadramentos jornalísticos.

Ericson, Baranek e Chan (1987) já haviam apontado a importância da troca de relatos entre jornalistas no processo de ensinar e lembrar os colegas sobre o que é considerado certo e errado em determinadas circunstâncias e quais são as prováveis consequências de determinadas ações. Por meio de uma articulação verbal contínua sobre o conhecimento exigido para alcançar um bom desempenho no trabalho forma-se um vocabulário de precedentes que reúne a sabedoria do ofício, mobilizada para o produto final do jornalismo – a notícia –, e sistematizada pelos autores em três tipos: saber de reconhecimento, saber de procedimento e saber de narração. É importante ressaltar que a conformação dos saberes dessa comunidade interpretativa, no contexto profissional contemporâneo, não é restrita às práticas dos jornalistas, mas dependem dos espaços acadêmicos que investigam o campo e formam profissionais.

O saber de reconhecimento diz respeito à habilidade profissional de distinguir quais são os acontecimentos que têm potencial de virar notícia. Ele está relacionado a critérios de noticiabilidade que justificam a escolha de determinado evento em detrimento de outros por características que o próprio acontecimento apresenta. O saber de procedimento encontra-se na aptidão do jornalista em pensar e operacionalizar técnicas e condutas relacionadas à recolha e à verificação dos fatos. Estão incluídas neste

questo formas de lidar com restrições organizacionais e mobilizar seus conhecimentos acerca das fontes. Já o saber de narração manifesta-se na capacidade de compilar todas as informações recolhidas e transformá-las em um relato noticioso coerente e em tempo hábil. Para isso, os jornalistas dispõem de estruturas narrativas previamente estabelecidas.

Nesse processo de construção da notícia, a comunidade interpretativa também está sujeita aos valores da empresa na qual trabalha. Em relação à política editorial, Breed (1999) afirma que, através de um regime de recompensa e punição, o jornalista é socializado com as normas editoriais da empresa, por vezes em detrimento de valores pessoais ou profissionais que tenha trazido consigo. Ou seja, ele tende a conformar-se com a orientação política da instituição para a qual trabalha, por temer sanções, por experimentar um sentimento de obrigação com os superiores, por desejar ascensão profissional ou por não perceber resistência dos outros jornalistas em relação a esta política. O prazer da atividade jornalística e a notícia como um valor – um objetivo a ser conquistado – pode fazer com que o jornalista se adapte aos interesses da empresa e construa enquadramentos que, alinhados à política editorial, podem entrar em conflito com o ethos jornalístico e os preceitos do campo.

Observa-se, entretanto, que, junto à complexidade da construção da notícia (pela interação entre as regras formalizadas da profissão e as noções tácitas que preenchem suas lacunas), há um espaço de oposição à autoridade hierárquica. Os jornalistas encontram brechas, baseadas em seus saberes compartilhados, que permitem desvios da política editorial. Vale destacar que as normas desta política editorial nem sempre são claras, permitindo margem de manobra ao jornalista; e que o profissional tem opções de seleção e exclusão em muitas etapas – pode escolher quem entrevistar, que perguntas fazer e que itens realçar na notícia, por exemplo. Ou seja, é um espaço de permanente negociação e confronto entre os polos comercial e intelectual, conforme aponta Bourdieu (1997).

Por fim, é preciso reconhecer a inserção do jornalista em uma sociedade com saberes de crença supostamente compartilhados que orientam a ação dos sujeitos, em geral de forma automática. Para isso, é importante retroceder à origem do conceito – os estudos interacionistas de Goffman (1986), sociólogo preocupado em compreender a maneira como os indivíduos organizam sua experiência cotidiana e atribuem sentidos a ela. Na perspectiva inaugural da abordagem, o autor propõe que os *frames* são padrões

que organizam a cognição da realidade, acionados e negociados em uma interação face a face. Ou seja, em uma determinada situação de interação, o sujeito se indaga “O que está acontecendo aqui?”. Quem oferece a resposta é o próprio enquadramento.

Eu compreendo que definições de uma situação são construídas de acordo com princípios de organização que governam eventos – pelo menos os sociais – e com nosso envolvimento subjetivo neles; enquadramento é a palavra que utilizo para me referir a esses elementos básicos que consigo identificar. Essa é a minha definição de enquadramento. Minha frase “análise de enquadramento” é uma expressão que se refere ao exame da organização da experiência nestes termos (GOFFMAN, 1986, p. 10-11, tradução minha²⁹).

Apesar do olhar microsociológico, ancorado na representação do sujeito na vida cotidiana desde seus primeiros trabalhos (GOFFMAN, 2009), o autor compreende que os quadros de sentido não dependem apenas da interpretação desses sujeitos, mas são em grande medida orientados pelos grupos sociais nos quais eles estão inscritos. É na imbricação entre a perspectiva situacional de Goffman e o entendimento de Berger e Luckmann (2009) das instituições sociais como organizadoras do mundo da vida cotidiana que Tuchman (1983) traz a noção de *frame* para os estudos em jornalismo. Ambos tentam compreender como os indivíduos entendem o mundo à sua volta, porém Berger e Luckmann defendem que a vida cotidiana se estabelece como realidade por excelência, enquanto Goffman investiga múltiplas realidades sem definir supremacia (jogos e teatros, por exemplo).

Segundo Tuchman, a notícia seria uma janela para o mundo. Através de seu enquadramento, de sua moldura, o texto noticioso delinea este mundo, ou seja, constrói a realidade social. Sua grande contribuição é a associação do enquadramento das notícias à atividade jornalística, às restrições organizacionais e ao funcionamento do jornalismo enquanto instituição capaz de objetivar significados sociais – ou seja, ela aponta variáveis às quais o enquadramento está subjugado. Tuchman, porém, não apresentou uma definição conceitual clara de *frame*.

Hall et al. (1999) contribuem com a perspectiva do enquadramento dentro dos estudos em jornalismo ao propor que jornalistas utilizam quadros de referência de

²⁹ “I assume that definitions of a situation are built up in accordance with principles of organization which govern events – at least social ones – and our subjective involvement in them; frame is the word I use to refer to such of these basic elements as I am able to identify. That is my definition of frame. My phrase ‘frame analysis’ is a slogan to refer to the examination in these terms of organization of experience.”

fundo “que constituem a base do nosso conhecimento cultural, no qual o mundo social já está ‘traçado’” (p. 226) para construir as notícias. Para os autores, esses *mapas culturais do mundo social* são articulados pelos jornalistas em *enquadramentos de significado e interpretação* presentes nas notícias.

Ao propor a análise de enquadramento, Goffman (1986, p. 27) também apontou a existência de um sistema de crenças, que ele chama de “framework of frameworks” (enquadramento dos enquadramentos), composto de recursos cognitivos compartilhados que constituem um elemento central da cultura de um grupo particular. Este sistema seria formado pelo conjunto de esquemas de interpretação que auxiliam os indivíduos a localizar, perceber, identificar e rotular as situações nas quais se encontram.

Ambos apontam, portanto, para saberes compartilhados pelos membros de uma cultura que são acionados para dar sentido às situações cotidianas e ao mundo, porém também reiteram a existência do dissenso social, ressaltando que há “um compartilhamento incompleto desses recursos cognitivos” (GOFFMAN, 1986, p. 27) ou que “existem mapas culturais muito diferentes numa sociedade” (HALL et al., 1999, p. 226). No entanto, haveria um “enquadramento concordante básico e mais lato” (HALL et al., 1999, p. 227) que está assentado em uma suposta natureza consensual de sociedade, em que aquilo que nos aproxima enquanto partícipes de uma mesma cultura seria maior do que aquilo que nos divide.

As notícias, para os autores culturalistas, não apenas são construídas pelos jornalistas a partir destes consensos presumidos, mas também ajudam a difundi-los e a reforçá-los através de suas construções narrativas. As discordâncias, segundo eles, têm espaços institucionalizados para serem abordadas. Ou seja, mesmo sendo admitidas pelos participantes do grupo, em sociedades capitalistas organizadas e democráticas, as divergências devem ocupar espaços legítimos que buscam reconciliá-las. O jornalismo seria um destes espaços, no qual os dissensos são expostos através da apresentação do conflito nas notícias para, em última instância, serem discutidos e apaziguados.

O conflito, construído sobre esses dissensos sociais, não apenas figura como valor-notícia no jornalismo (TRAQUINA, 2008), como sua conformação nos conteúdos jornalísticos é apontada como um ritual estratégico de objetividade (TUCHMAN, 1972). Acredito ainda que o conflito está enraizado na cultura, na medida em que ajuda a estabelecer oposições, em geral binárias, que auxiliam a ordenar a complexa ordem dos

acontecimentos. Portanto, vejo o conflito como uma categoria megaestruturante da notícia (MOTA; GUAZINA, 2010), que, por meio da apresentação de um mundo polarizado, estabelece o consenso através de uma avaliação moral que presume-se compartilhada pelos partícipes de um grupo social.

É importante aqui fazer algumas considerações sobre a avaliação moral. Nesta tese, tomo a moral em sua acepção mais ampla, como teoria dos valores que regem a conduta do ser humano de forma normativa ou prescritiva (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2001). O sentido de “avaliação moral” está relacionado ao julgamento (de um objeto, de um sujeito ou de uma situação) a partir de certos valores que são acionados para esse julgamento. Heller (1983, p. 16, grifos da autora) lembra: “O sistema filosófico se apóia sempre na tensão entre *ser* e *dever*; essa tensão caracteriza e leva à expressão o sistema filosófico. A unidade do Verdadeiro e do Bem é o *dever-ser*”. Portanto, o Bem e o Verdadeiro formarão o eixo de qualquer teoria dos valores, embora haja modos distintos de expressão, estrutura e hierarquia dos valores na medida em que há distintas culturas e sociedades. Verdadeiro e falso, bom e mau são *categorias orientadoras de valor*. “Falamos de categorias *orientadoras* de valor porque elas influenciam efetivamente todas as nossas atividades sociais e as orientam para o que é prescrito ou proibido, para o que deve ser escolhido e para o que deve ser evitado” (HELLER, 1983, p. 58, grifo da autora). Essas categorias funcionam geralmente de modo binário.

O par mais geral de categorias orientadoras de valor é bom/mau. Esse par pode substituir, de modo plausível, todos os outros pares categoriais; portanto, representa para nós o par categorial *primário*. Pares categoriais secundários são os seguintes: verdadeiro/falso, bem/mal, belo/feio, justo/errado, eficaz/ineficaz, agradável/desagradável, sagrado/profano (HELLER, 1983, p. 58, grifo da autora).

Toda categoria orientadora de valor tem um uso adequado ao objeto, um adequado ao sujeito e um adequado à situação. Essas categorias, assimiladas como os aspectos que ordenam o mundo concreto e ordenam as relações que os sujeitos estabelecem neste mundo, acabam por guiar o comportamento e os sentimentos do homem. Pensando sob a perspectiva do enquadramento:

Presumivelmente, sempre há uma “definição da situação” a ser encontrada, mas normalmente os que estão envolvidos na situação não *criam* esta definição, embora frequentemente se possa dizer que a sociedade a que pertencem o faz; ordinariamente, tudo o que eles fazem

é avaliar corretamente o que a situação deveria ser para eles e então agir de acordo (GOFFMAN, 1986 , p. 1-2, grifo do autor, tradução minha³⁰).

Goffman afirma que o agir humano está ligado a padrões culturais estabelecidos para o fazer e para o papel social que é construído a partir desse fazer.

Alguns desses padrões referem-se àquilo que recebe máxima aprovação, outros àquilo que recebe máxima desaprovação. O próprio saber associado a eles baseia-se nas tradições morais da comunidade, como encontradas nos contos populares, nos personagens de romances, nos anúncios publicitários, nos mitos, nas estrelas de cinema e seus papéis famosos, na Bíblia e outras fontes de representação exemplar (GOFFMAN, 1986, p. 562, tradução minha³¹).

O jornalismo é uma dessas fontes de representação e encontra-se em um lugar privilegiado para a organização do mundo social, na medida em que busca tornar compreensível uma “realidade problemática” a partir de sua inscrição em quadros de significado e interpretação supostamente consensuais. Em uma sociedade na qual há uma expectativa de rotina e de ordem, eventos problemáticos são desestabilizadores se não forem delineados dentro de conhecimentos convencionais. O jornalismo exerceria, então, duas atividades: definir quais são os acontecimentos significativos e apresentar interpretações sobre como compreendê-los dentro desses mapas culturais³².

Apesar dos avanços oferecidos pelos trabalhos de Tuchman (1983) e de Hall et al. (1999) sobre a formação dos enquadramentos pelas notícias – que considera tanto os aspectos sociais quanto os aspectos organizacionais e profissionais no campo –, uma definição do termo nos estudos sobre comunicação só foi elaborada posteriormente, por Gitlin (1980).

³⁰ “Presumably, a ‘definition of the situation’ is almost always to be found, but those who are in the situation ordinarily do not create this definition, even though their society often can be said to do so; ordinarily, all they do is to assess correctly what the situation ought to be for them and then to act accordingly.”

³¹ “Some of these standards are addressed to the maximally approved, some to the maximally disapproved. The associated lore itself draws from the moral traditions of the community as found in folk tales, characters in novels, advertisements, myth, movie stars and their famous roles, the Bible, and other sources of exemplary representation.”

³² No contexto de produção e circulação de informação por diferentes atores sociais na internet, e em especial em sites de redes sociais, os enquadramentos apresentados pelo jornalismo são desafiados e questionados por esses agentes, pressionando o próprio campo jornalístico a reagir ou não frente à publicização de *frames* divergentes. Reconheço que essa relação entre o enquadramento jornalístico e a resistência a ele nos espaços digitais é importante e merece investigações que trabalhem com esses termos.

Frames *mediáticos*, em grande medida não mencionados e não reconhecidos, organizam o mundo tanto para os jornalistas que os relatam quanto, e em um grau importante, para nós que contamos com seus relatos. *Frames mediáticos são padrões persistentes de cognição, interpretação e apresentação, de seleção, ênfase e exclusão, no qual os manejadores de símbolos rotineiramente organizam o discurso, tanto verbal quanto visual* (GITLIN, 1980, p. 7, grifos do autor, tradução minha³³).

A definição de Gitlin sistematiza os principais aspectos do enquadramento trabalhados pelos autores que o antecedem e os traz para o campo da comunicação, mais especificamente do jornalismo. Para ele, os enquadramentos permitem o processamento de grandes quantidades de informação de forma rápida e rotineira pelos profissionais que trabalham com as notícias. As informações são reconhecidas pelos jornalistas, designadas a categorias cognitivas e embaladas de forma a abastecerem a audiência. Esse processo no qual o jornalista “empacota” as notícias de maneira a conformar um enquadramento envolve, conforme Entman (1993), a seleção e a saliência.

O processo de enquadramento envolve essencialmente *seleção e saliência*. Enquadrar é *selecionar alguns aspectos de uma realidade percebida e torná-los mais salientes em um texto comunicativo, de forma a promover determinada definição de um problema, uma interpretação causal, uma avaliação moral e/ou uma recomendação de tratamento para o item descrito* (ENTMAN, 1993, p. 52, grifo do autor, tradução minha³⁴).

Em relação ao primeiro aspecto ressaltado por Entman – seleção e saliência –, pode-se dizer que a construção do enquadramento depende da escolha e do destaque de alguns atributos dos eventos reportados de forma consciente ou inconsciente pelo jornalista. O processo de seleção pressupõe inclusão e exclusão, visto que selecionar não é somente incorporar determinados aspectos da realidade no texto noticioso, é também omitir outros. Já a saliência está relacionada ao realce dado a certos atributos dos

³³ “*Media frames, largely unspoken and unacknowledged, organize the world both for journalists who report it and, in some important degree, for us who rely on their reports. Media frames are persistent patterns of cognition, interpretation, and presentation, of selection, emphasis, and exclusion, by which symbol-handlers routinely organize discourse, whether verbal or visual.*”

³⁴ “*Framing essentially involves selection and salience: To frame is to select some aspects of a perceived reality and make them more salient in a communicating text, in such way as to promote a particular problem definition, causal interpretation, moral evaluation, and/or treatment recommendation for the item described.*”

acontecimentos através da *localização* de uma informação no texto, da sua *repetição* neste texto ou em um conjunto de textos e na *associação* desta informação destacada a símbolos e valores culturalmente familiares.

O segundo aspecto apontado por Entman (1993) centra-se na construção discursiva de um argumento através do estabelecimento de um problema e da apresentação de causas, avaliações e soluções para este. De acordo com o autor, os enquadramentos determinam o que um agente causal está fazendo e quais são os custos e os benefícios dessas ações, medidos de acordo com valores culturais presumidamente compartilhados. O texto jornalístico aponta um problema e sua origem, apresenta julgamentos morais sobre os agentes envolvidos no acontecimento reportado e pode sugerir formas de solucioná-lo. O enquadramento constitui-se em um princípio organizador central que une e dá coerência e significado a um conjunto diverso de símbolos (GAMSON et al., 1992).

A partir dessa apresentação dos fatores que conformam os enquadramentos e de sua conceituação por alguns dos principais autores que trabalham com essa perspectiva, entendo o *frame* jornalístico como um princípio organizador central formado a partir de quadros de significado e interpretação presentes no discurso jornalístico. Esse enquadramento funda-se em mapas culturais supostamente consensuais que organizam o mundo tanto para os jornalistas que os produzem quanto para o público. Como manejadores de símbolos, os jornalistas constroem esses enquadramentos, não necessariamente de forma intencional, a partir de conhecimentos prévios sobre o grupo social no qual estão inseridos e a partir de saberes profissionais que os auxiliam a selecionar e salientar determinados aspectos da realidade. Ao construir discursivamente o enquadramento, o jornalista o faz por meio da definição de um problema, da sua interpretação causal, de uma avaliação moral e/ou recomendação de tratamento.

Nesse complexo processo de construção do enquadramento jornalístico, é possível pensar a emoção como parte desse *frame* de diferentes formas. A primeira delas relaciona-se à cognição dos sujeitos e à permanente discussão do jornalismo sobre objetividade e subjetividade. Por meio de uma abordagem da objetividade como a defendida nesta tese, é possível argumentar que o envolvimento subjetivo do sujeito é parte integral do sistema cognitivo que o ajuda a compreender o que está ocorrendo em determinada situação, conforme a definição inaugural de Goffman sobre o enquadramento.

A emoção como parte desse sistema cognitivo, que otimiza a tomada de decisão dos indivíduos, é, sob esta ótica, inerente ao processamento de informação pelo jornalista. Se o sistema de raciocínio é uma extensão do sistema emocional automático, como propõe Damásio, a emoção é intrínseca à avaliação dos fatos interpretados pelo jornalismo. É nesse sentido que Stenvall (2014) busca problematizar a objetividade e a factualidade do jornalismo e que Wahl-Jorgensen (2013) propõe a emoção como conceito epistemológico dessa área de estudos, que deve ser debatido ao lado da objetividade.

Outra forma de relacionar a emoção ao enquadramento poderia ser pensada a partir da proposição de Gitlin (1980), na qual os manejadores de símbolos precisam “empacotar” os acontecimentos de forma rápida e rotineira. Para isso, eles possuem saberes formais ou tácitos compartilhados pela comunidade interpretativa, entre os quais a emoção construída no texto é parte dos rituais estratégicos desses profissionais, como também argumenta Wahl-Jorgensen (2014). Como parte de um saber de narração, os jornalistas buscam incutir seus relatos de emoção de forma a captar a audiência, sem abrir mão dos rituais de objetividade (PANTTI, 2010). É possível argumentar, a partir de Charaudeau (2010), que o enquadramento é construído por meio da sutil encenação entre fazer saber e fazer sentir, entre emoção e razão.

Apesar de acreditar que todos esses aspectos são argumentos válidos e importantes sobre a relação da emoção com o jornalismo e a construção dos *frames*, quero propor que o enquadramento jornalístico, ao depender da avaliação moral da situação reportada para se erigir, depende conseqüentemente da emoção para sua organização. Para defender esse argumento, preciso explorar dois pontos centrais: o primeiro diz respeito a minha compreensão do enquadramento; e o segundo está relacionado à constituição da emoção por meio de julgamentos morais.

Primeiro, é importante destacar que é a partir do julgamento das situações reportadas que o problema será constituído discursivamente no texto jornalístico e, conseqüentemente, os agentes envolvidos nessa situação serão apresentados de forma polarizada, estabelecendo um conflito. Sem avaliação moral, portanto, não há a definição de um problema, não há agentes em conflito e muito menos uma recomendação de tratamento. Esse julgamento, baseado naquilo que é considerado bom ou mau, certo ou errado, funda-se nas crenças sociais e nos mapas culturais supostamente compartilhados por determinada comunidade.

Segundo, é preciso lembrar que a emoção, decorrente dos objetos que avaliamos como importantes à nossa sobrevivência, especialmente ao nosso bem-estar social, assenta-se em julgamentos morais atrelados às nossas percepções de valor enquanto sujeitos sociais. Conforme propõe Nussbaum (2001), a emoção depende desse julgamento, que assente ou refuta a aparência das coisas, em um processo dinâmico através do qual buscamos dar sentido ao mundo.

Portanto, ao apresentar uma avaliação moral no texto jornalístico, o jornalismo constrói discursivamente diferentes emoções como um efeito de sentido que suporta, justifica e interpreta essa avaliação, organizando por fim o enquadramento. Essa construção discursiva da emoção, facilitada pela televisão enquanto tecnologia da intimidade, se dá por meio das qualidades estéticas da reportagem nas suas dimensões verbal, audiovisual e, em grande parte, pela performance dos sujeitos. É sobre esses pontos que trato no próximo capítulo.

4 TELEVISÃO

A televisão/4

Rosa Maria Mateo, uma das figuras mais populares da televisão espanhola, me contou essa história. Uma mulher tinha escrito uma carta para ela, de algum lugarzinho perdido, pedindo que por favor contasse a verdade:

- Quando eu olho para a senhora, a senhora está olhando para mim?

Rosa Maria me contou, e disse que não sabia o que responder.

(Eduardo Galeano, O livro dos abraços)

Neste capítulo, abordo as especificidades da televisão enquanto dispositivo de encenação (CHARAUDEAU, 2009) que permite o estabelecimento de uma relação de intimidade entre o telespectador e a tela (KAVKA, 2008). A partir disso, apresento as qualidades estéticas da televisão que convidam o telespectador a sentir (GORTON, 2009), compostas por elementos formais que configuram a linguagem audiovisual (CARDWELL, 2006). Por fim, exploro o jornalismo como gênero discursivo (BENETTI, 2008) e o telejornalismo como forma específica de conhecimento e de compreensão da realidade (EKSTRÖM, 2002) para então propor uma sistematização das qualidades estéticas do jornalismo na televisão, mais especificamente da reportagem.

4.1 TECNOLOGIA DA INTIMIDADE

Mesmo exercendo um papel importante no cotidiano – não apenas como fonte de entretenimento, mas como veículo de informações de interesse público –, “muitos comentaristas depreciam a televisão como sendo sem valor, vulgar e vazia. De fato, as discussões sobre a televisão como uma força social negativa são tão difundidas e variadas que são difíceis de resumir” (WASKO, 2005, p. 4, tradução minha³⁵). Diante dessas acusações, o público de TV foi, e por vezes ainda é, apontado como passivo e pouco inteligente.

³⁵ “[...] many commentators have also disparaged television as being valueless, vulgar, and vacuous. Indeed, the discussions of television as a negative force in society are so widespread and varied that they are difficult to summarize”.

Além disso, a televisão apresenta-se como um objeto de estudos “colossal, caótico e complexo” (HARTLEY, 2006, p. 18). Segundo Hartley, composta por um sistema discursivo abundante, no qual circulam vários gêneros e formatos de programa, e por processos de produção, recepção e programação intrincados e bastante diversos historicamente e socialmente, a TV torna-se um objeto pouco ordenado. O campo de estudos em televisão, como consequência, é fragmentado e apresenta perspectivas muito distintas.

Dentre as perspectivas que confrontam diretamente a depreciação da televisão e sua suposta função manipuladora, alinho minha pesquisa aos estudos que buscam compreendê-la por seus atributos e por aquilo que ela promove em termos de relação com a audiência (NEWCOMB, 2005). De acordo com Wolton (1996, p. 15), a televisão oferece aos sujeitos “a possibilidade de participar individualmente de uma atividade coletiva”. Para ele, sua força reside exatamente no fato de que consegue ligar esses dois níveis de experiência: o consumo individual de conteúdo que será posteriormente ou instantaneamente compartilhado, debatido e criticado com outras pessoas.

A proposição de Wolton, que compreende a televisão como laço social – experiência que une sujeitos em uma conversação na qual “o mais importante não é o que se vê, mas o fato de se falar sobre isso” (p. 16) – funda-se na existência de uma televisão generalista, como é o caso da Rede Globo. A programação voltada para o grande público – em grande parte porque visa o máximo lucro, como se tornou habitual na concessão de um espaço público a uma organização privada – instaura um senso de coletividade, de comunidade e de integração por essa programação (WOLTON, 1996).

Nos últimos anos, o potencial de uma experiência compartilhada tem sido maximizado pelos sites de redes sociais, onde as audiências podem comentar com pessoas espacialmente distantes os conteúdos da televisão enquanto são transmitidos. Essa prática está reconfigurando os programas e os modos de endereçamento³⁶ que a instância de produção usa para conectar-se com o público, naquilo que Scolari (2008) chama de hipertelevisão. Para o autor, a hipertelevisão possibilita que as audiências se relacionem com a TV, seus conteúdos e entre si de formas inéditas.

³⁶ Modo de endereçamento é um conceito que se refere à maneira pela qual um programa de televisão se relaciona com a audiência a partir da construção de um estilo, que o caracteriza e o diferencia dos demais (GOMES, 2011). De acordo com a proposta de Gomes, dentro do telejornalismo esse conceito possui valor metodológico na análise do texto dos programas e deve preocupar-se com as posições dos mediadores, o contexto comunicativo no qual se inserem, o pacto entre estes e os telespectadores sobre o papel do jornalismo e a organização temática da atração.

Mesmo nesse contexto, e acredito que particularmente potencializada por essas novas práticas, a televisão apresenta-se como um mecanismo de integração social na medida em que permite aos sujeitos estabelecer um ponto de contato com outras pessoas, comunicando aspectos da realidade que ultrapassam a informação e, possivelmente, intensificam sentimentos (KAVKA, 2008). A televisão é, portanto, conforme argumenta Kavka (2008), uma tecnologia de intimidade – uma máquina que funciona pela aproximação dos telespectadores.

Para essa proposição, a autora ultrapassa a noção de laço apresentada por Wolton (1996) enquanto dimensão social do meio para assentar-se também na própria dimensão técnica do dispositivo. Essa intimidade configura-se a partir do colapso da distância espacial e do estabelecimento de uma simultaneidade temporal e de uma proximidade emocional possibilitadas pela transmissão televisiva, que situa o telespectador na posição daquele que tudo vê na medida em que o fluxo das imagens é constituído a partir de múltiplas perspectivas para o *meu olhar*.

Na constituição de *ser para mim*, a televisão cumpre sua função de tecnologia de intimidade; ao trazer as coisas para perto, espacialmente, temporalmente e emocionalmente, a televisão oferece re-mover o sujeito espectador – não no sentido de distanciamento informativo, mas precisamente pelo seu oposto, um colapso da distância e do tempo através da produção de uma proximidade afetiva (KAVKA, 2008, p. 7, grifo da autora, tradução minha³⁷).

Dizer que o público é re-movido pela televisão não é de forma alguma sugerir que os sujeitos distanciam-se da realidade social, mas afirmar que eles são comovidos pela própria possibilidade que a televisão oferece de aproximação com essa realidade, ainda que de forma mediada. De acordo com Kavka, televisão é ver e conhecer outras pessoas, na medida em que permite criar uma conexão entre os sujeitos deste lado da tela e aqueles que se posicionam do outro lado.

Apesar de a autora estudar principalmente a tele-realidade³⁸, o mesmo pode ser dito sobre o telejornalismo. Ao explorar as transmissões ao vivo dos programas

³⁷ “In this constitution of *being for me*, television fulfils its function as a technology of intimacy; by bringing things spatially, temporally and emotionally close, television offers to re-move the viewing subject – not in the sense of informative distantiation, but precisely through its opposite, a collapse of distance and time through the production of affective proximity”.

³⁸ Tele-realidade é um dos grandes gêneros da televisão factual, composto por programas que filmam situações enquanto elas ocorrem ou que produzem acontecimentos para a tela (HILL, 2007). Além de

noticiosos, Fechine (2008) também trata do encontro entre os sujeitos que assistem e os sujeitos que enunciam as notícias. Nesse espaço de interação, a televisão estabelece uma ligação entre os produtores e os destinatários, inscrevendo-os na mesma dimensão espaço-temporal.

Essa proximidade decorrente do apagamento da distância e do estabelecimento de um tempo compartilhado proporcionado pela televisão une o pensamento de Kavka e Fechine. Ambas reconhecem que esses dois fatores instauram um efeito de presença enquanto construção discursiva que forja uma aproximação ou vínculo entre telespectador e tela. Fechine nomeia esses fatores de *tempo vivido* e *espaço vivido*.

Conforme explica essa autora, o fluxo televisual e a duração das transmissões televisivas, seja em tempo real ou em tempo atual, se sobrepõem às horas medidas pelos relógios e entrelaçam um tempo comum, um *tempo vivido*, instituído pela própria transmissão. Para Kavka, essa atualidade da televisão, apresentada como algo que ocorre no momento presente – “ao vivo, vivida e vivenciada”³⁹ – está amarrada à ideia de intimidade proporcionada pela TV.

É nesse tempo vivido que se molda um lugar simbólico, que não se constitui materialmente, mas se forma como *espaço vivido* somente através da transmissão. É um local de encontro, que promove uma interação, mesmo que mediada e monológica.

É nesse tempo e nesse “lugar”, criados por esse nosso próprio contato com a televisão, que se estabelecem os encontros entre sujeitos enunciadores. É sincronizando o “passar o tempo” do meu cotidiano (esfera privada) com o de grupos sociais mais amplos (esfera pública) que a TV instaura um sentido de “estar com” ou “fazer juntos” que se manifesta unicamente na co-presença que essa similaridade da programação (todos vêem a mesma coisa) e essa simultaneidade da sua transmissão (ao mesmo tempo) propiciam (FECHINE, 2008, p. 109).

Ao explorar o efeito de presença enquanto promessa de aproximação que institui a televisão como uma tecnologia da intimidade, Kavka (2008) também diz que as proximidades espacial e temporal são inseparáveis da proximidade emocional, da “capacidade da câmera de me fazer *sentir* como se estivesse lá, de fazer eu me importar

reality shows e *gameshows* como Big Brother (Globo), Masterchef (Band) e O aprendiz (SBT), inclui programas sobre estilo de vida como Supernanny (SBT) e Mulheres Ricas (Band).

³⁹ No original, a autora usa a expressão “live, lived, living” (p. 14) para dar as diversas dimensões desse tempo partilhado.

com o evento e de me chamar para uma relação íntima com aqueles que aparecem no quadro” (p. 6, grifo da autora, tradução minha⁴⁰).

Esse sentido de intimidade decorre da compreensão da televisão enquanto dispositivo de encenação (CHARAUDEAU, 2009). Ou seja, é determinado pelas condições materiais do suporte. É possível afirmar que forma e conteúdo, mensagem e suporte trabalham juntos para a atribuição de sentido.

O dispositivo constitui o ambiente, o quadro, o suporte físico da mensagem, mas não se trata de um simples vetor indiferente do que veicula, ou de um meio de transportar qualquer mensagem sem que essa se ressinta das características do suporte. Todo dispositivo formata a mensagem e, com isso, contribui para lhe conferir um sentido (CHARAUDEAU, 2009, p. 104-105).

Dessa maneira, o ato de olhar televisão a constitui em um dispositivo “que cumpre um papel social e psíquico de reconhecimento de si através de um mundo que se fez visível” (CHARAUDEAU, 2009, p. 112). Para Charaudeau (2006), esse é o paradoxo da tevê: a tela, com suas imagens, suas falas e seus silêncios, apresenta-se como “espelho transparente” que me transporta ao outro lado, refletindo-me. Ou seja, quando constrói os acontecimentos, o faz por meio da essencialização de sentidos, na qual os eventos não podem ser outra coisa senão aquilo que vi na televisão. E aquilo que vi, ao falar do mundo, fala também de mim.

É ponto consabido que essa “transparência” é um dos efeitos produzidos pela televisão, ao construir os acontecimentos sobre o mundo, baseado no desejo de autenticidade, “na promessa de que existe realidade e que esta, de vez em quando, nos salte à vista” (CHARAUDEAU, 2006, p. 84). Porém, enquanto sistema semiológico, o discurso televisivo é opaco – produzido a partir de suas próprias estratégias, que procuram afetar os sujeitos de modos predeterminados, mas contêm inúmeras possibilidades de interpretações.

A noção de reconhecimento, no entanto, ainda é pouco explorada nos estudos de televisão – em detrimento da ideia de identificação, que propõe que o vínculo com a televisão é criado por meio de uma suposta similaridade entre o telespectador e os sujeitos na tela. Acredito, assim como sugerem os cognitivistas, que é por meio da

⁴⁰ “Ultimately, both spatial and temporal closeness are inseparable from emotional proximity, or the capacity of the camera to make me *feel* as if I am there, to make me care about the event, and to draw me into an intimate relation with those in the frame.”

empatia que o telespectador reconhece, sente e responde de acordo com aquilo que é apresentado na produção audiovisual. Esse processo envolve imaginar a situação de uma perspectiva externa, bem como colocar-se no lugar daqueles personagens, e é promovido pela construção do programa audiovisual (PLANTINGA, 1999).

Não é simplesmente que o telespectador vê um personagem e se *identifica* com ele, na verdade é um processo mais complexo no qual a situação emocional em que o personagem se encontra extrai uma resposta enquanto, ao mesmo tempo, dispositivos técnicos como o close up e a música apoiam e desenvolvem essa conexão (GORTON, 2009, p. 151, grifo da autora, tradução minha⁴¹).

De acordo com Gorton (2009), a tevê convida os telespectadores a sentir. Eles podem, por sua vez, aceitar o convite e experimentar as emoções oferecidas pela televisão ou negar esse convite. É importante ressaltar que um programa que aciona emoções não deve ser necessariamente rotulado como fácil, manipulativo ou visto por uma audiência preguiçosa. Segundo ela, “(1) os espectadores podem ser críticos dos textos com os quais eles estão emocionalmente envolvidos; e (2) eles não estão sempre próximos ou distantes – às vezes eles estão indiferentes, entediados, e/ou desinteressados” (p. 39, tradução minha⁴²).

Essa questão está ligada, portanto, às formas de ver televisão ou, melhor dito, a seus vários regimes de olhar. A partir de estudos de recepção que dão a ver as múltiplas maneiras de relacionamento estabelecido entre o telespectador e a programação da televisão, não faz mais sentido querer apontar uma única forma de fruição da tevê, conforme fez Ellis (1982). O autor propunha que a audiência do cinema olhava atentamente o seu conteúdo (*cinematic gaze – olhar cinematográfico*), enquanto a audiência da televisão apenas espiava esporadicamente a tela (*television glance – olhadela televisiva*)⁴³.

Caldwell (1995) chama a proposição da olhadela de “mito da distração”, na medida em que os autores que se baseiam nela estão tão preocupados em diferenciar os dois suportes que não concebem a possibilidade de um público atento que assiste à

⁴¹ “It is not simply that a viewer sees a character and *identifies* with them, rather is a more complex process in which the emotional situation the character is in elicits a response while, at the same time, technical devices such as close up shot or music aids and develops this connection.”

⁴² “(1) Viewers can be critical of texts they are emotionally involved in; and (2) viewers are not always either distant or close – sometimes they are indifferent, bored, and/or uninterested.”

⁴³ Sigo aqui a tradução dos termos de Ellis (1982) conforme realizada por Fehine (2008).

programação televisiva, que sente prazer em acompanhar determinado programa, ator ou apresentador. Um dos trabalhos que ajudam a refutar a hipótese de Ellis é a noção *textual poachers* de Jenkins (1992). Ao analisar a cultura de fãs de séries de televisão, ele mostra que o telespectador não apenas se relaciona de forma imersiva e afetiva com os programas, como produz conteúdos originais que ressignificam a produção televisiva.

Outro estudo que mostra os variados regimes de visão da tevê é a pesquisa de Gauntlett e Hill (1999), que acompanhou os hábitos de 500 famílias britânicas, durante 5 anos, por meio de diários e questionários. A partir desses dados, os pesquisadores consideraram que a televisão era percebida de três maneiras pelos espectadores: 1) Papel de parede eletrônico: um recurso para relaxamento e escapismo, além de pano de fundo para as atividades cotidianas sem o qual nossa rotina não seria a mesma; 2) Janela para o mundo: um instrumento de informação e entretenimento, que possibilita a aquisição de conhecimento e a familiarização com outras culturas; 3) Boa amiga: um dispositivo que funciona como companhia e proporciona conforto e segurança.

Com base nessas evidências, é possível afirmar que a dicotomia estabelecida por Ellis (1982) não se sustenta, visto que televisão pode ser tanto foco do olhar quanto distração cotidiana. Inclusive, de acordo com Gorton (2009), o sucesso de um programa de televisão depende em parte do investimento emocional da audiência, do olhar atento e intensivo e do acompanhamento periódico das transmissões. Portanto, não podemos continuar a diminuir ou ignorar o valor da emoção na construção dos programas de televisão, tampouco reduzir o telespectador a uma audiência passiva e acrítica.

Mas como a TV convida as audiências a sentir? Conforme Gorton, para considerarmos o conceito de emoção na televisão precisamos ultrapassar noções generalizadas sobre sentimentos e afetos e nos mover em direção aos elementos particulares do texto que podem provocar emoção. Esses elementos são referidos como qualidades estéticas da televisão, e, em alguma medida, já explorei alguns de seus aspectos ao falar sobre a relação entre telespectador e tela a partir das dimensões social e técnica do dispositivo, que o configuram como tecnologia da intimidade.

4.2 AS QUALIDADES ESTÉTICAS DA TELEVISÃO

Para pensar as qualidades estéticas, precisamos primeiro localizá-las como parte de uma área de pesquisa relativamente recente dentro dos estudos em televisão,

intitulada *estética da televisão*. Essa abordagem preocupa-se com a questão da interpretação e da avaliação dos programas televisivos (JACOBS; PEACOCK, 2013) por meio do desenvolvimento de critérios que auxiliam a aferir sua qualidade (GERAGHTY, 2003).

Um marco para a estética da televisão é a edição de 2006 da revista *Journal of British Cinema and Television*, dedicada inteiramente a debater o que é televisão de qualidade e os elementos que fazem essa avaliação possível. De acordo com os organizadores, Cardwell e Peacock, em um campo que precisava de mais atenção a questões conceituais, o objetivo era promover uma “comunidade crítica de acadêmicos da televisão, que transmitam uns aos outros e a uma comunidade de telespectadores maior, não apenas sua satisfação com a televisão, mas sua apreciação crítica da mesma” (p. 4, tradução minha⁴⁴).

Grande parte dos autores que inscrevem suas pesquisas dentro dessa área de estudos se debruça sobre a produção ficcional. No entanto, o livro *The Aesthetics of Television*, organizado por Agger e Jensen (2001), possui diversos capítulos sobre televisão factual, que abordam o documentário, a transmissão esportiva e o jornalismo, por exemplo. Em recente coletânea organizada por Jacobs e Peacock (2013), intitulada *Television Aesthetics and Style*, além de uma seção de debates conceituais sobre a área, há outra seção dedicada inteiramente à não-ficção. Considero ambos os casos evidências de que não apenas há espaço para estudos sobre telejornalismo, como também os programas factuais têm adquirido relevância dentro da estética da televisão.

Um dos pontos consensuais dos textos da área é a relação da televisão com a arte, conexão feita a partir de um artigo de Tarroni (1962) comissionado pela Unesco com o propósito de debater o ensino da apreciação e avaliação de programas da televisão. Nele, a autora se propõe a pensar certos critérios técnicos, sociológicos e ideológicos a partir dos quais seria possível ensinar estudantes a avaliar a tevê. Para isso, ela reconhece no dispositivo um potencial artístico que vai além da transmissão de informação, mas que não deixa de ser um instrumento por meio do qual as pessoas se comunicam e podem conhecer umas às outras.

Seja como um meio de expressão artística (JACOBS, 2001) ou pelo potencial artístico de seus programas (LORAND, 2002), a televisão é vista pelos autores como

⁴⁴ “[...] critical community of television scholars, who will convey to one another and a wider community of television viewers not only their enjoyment of television, but also their critical appreciation of it”.

dispositivo que ultrapassa a mera transmissão de conteúdos⁴⁵. Ao frisar esse aspecto, os investigadores propõem um manifesto que recusa a noção de que o dispositivo é algo degradante e sem valor. Para Jacobs e Peacock (2013), a televisão é capaz de produzir riqueza expressiva tanto em momentos fugazes ou climáticos, como em momentos demonstrativos, declaratórios ou aparentemente sem importância. A estética da televisão, então, busca reavaliar nossa ligação inicial com os programas e exige uma análise textual cuidadosa, preocupada com elementos formais e expressivos, bem como com os detalhes estilísticos de seus conteúdos (CARDWELL, 2006).

A partir dos estudos filmicos e da estética da arte, os estudiosos da estética da televisão são críticos às investigações sociológicas, ideológicas e culturais sobre a TV que, segundo eles, tendem a ignorar as características formais e estilísticas dos programas, ou seja, suas qualidades estéticas. Entendo que essa crítica não invalida aqueles estudos, mas busca incluir os elementos formais e estilísticos como fundamentais à construção de sentidos nesse dispositivo. Faço essa avaliação a partir de Thorburn (1987), apontado como precursor da estética da televisão por grande parte dos autores que investigam na área.

Conforme o pesquisador, a TV é uma instância de consenso narrativo, na qual as crenças centrais da sociedade estão submetidas a permanentes ensaios, testes e revisões. Para ele, o conceito de qualidades estéticas possui três dimensões. A primeira diz respeito ao *aspecto descritivo* dos programas, no apontamento de suas características genéricas e suas convenções discursivas. A segunda relaciona-se ao *aspecto cultural* da televisão, que busca reconhecer que as pressões ideológicas e as regras culturais ajudam a configurar os programas, mas que estes não necessariamente confinam-se a elas. A terceira aponta o *caráter antropológico* do meio ao apresentar narrativas que oferecem continuidade e mudança, dedicadas a entreter o maior número de pessoas possíveis por meio de histórias e fábulas que buscam explicar o mundo.

É importante apontar que os estudos da estética da televisão vão além da análise textual, preocupada apenas em descrever as convenções formais dos gêneros televisivos, como fazem Butler (2010) e Lury (2011). Para Cardwell (2013), apesar da análise textual oferecer uma base sólida para iniciar a interpretação e a avaliação dos

⁴⁵ A relação entre televisão e arte é um ponto que gera muitos questionamentos e críticas dentro dos estudos de televisão. No entanto, os autores da estética da televisão veem essa assertiva como importante para se diferenciar dos estudos de mídia e dos estudos culturais. Para mais detalhes sobre esse debate, ver Cardwell (2013). Aqui, particularmente, não me interessa demarcar essa fronteira, mas sim trabalhar com aquilo que, para mim, é relevante para esta pesquisa: as qualidades estéticas da televisão.

programas, o projeto da estética da televisão é maior. Ele visa fazer uma interpretação sobre o estado de espírito e as emoções experienciadas pelos sujeitos ao assistir televisão.

Para mim, esse último apontamento é relevante por dois aspectos. O primeiro é a afirmação de que existe de fato uma ligação emocional com os programas de televisão, configurada a partir das características do meio e das qualidades estéticas de seus produtos. O segundo é a assertiva segundo a qual a situação estética ocorre apenas por meio da relação que se estabelece entre o telespectador e os programas de televisão. Isso me faz acreditar que a Análise de Discurso pode contribuir com a estética da televisão ao propor que o discurso se constitui apenas na relação entre sujeitos. A AD, dessa forma, oferece um olhar teórico sedimentado sobre sentidos, que pode fortalecer a análise das qualidades estéticas.

Baseada no reconhecimento da complexidade da televisão enquanto dispositivo de encenação e das diferentes dimensões que seus conteúdos assumem, vou trabalhar com a noção de qualidades estéticas enquanto elementos formais e estilísticos dos programas que possibilitam a produção de sentidos. A partir disso, minha proposta vai um pouco além daquilo que sugere a estética da televisão: entendo que o convite a experimentar as emoções só é aceito se a avaliação moral proposta pelo discurso é compartilhada pelo telespectador. Ou seja, no telejornalismo, não basta reconhecer as emoções construídas pelas qualidades estéticas, é preciso compartilhar de um julgamento moral para ser re-movido por seus conteúdos.

Para iniciar o estudo de como a emoção organiza o enquadramento por meio da proposição de uma avaliação moral da situação reportada, sigo a proposição do método avaliativo de Geraghty (2003), que permite a descrição analítica dos programas televisivos em duas etapas. Primeiro, o pesquisador deve estabelecer categorias dentro de grandes definições genéricas. Ou seja, é preciso reconhecer que a televisão é um meio extremamente diverso, que apresenta diferentes tipos de programas. Da televisão factual ao conteúdo ficcional, gêneros como documentários, novelas e séries configuram-se de acordo com certas características e a partir de diferentes promessas (JOST, 2007).

Depois, o pesquisador deve examinar as dimensões formais do programa. Ao focar-se nos dramas para a TV, Geraghty (2003) indica como aspectos estéticos gerais a organização audiovisual do texto, o roteiro e os diálogos, a performance e caracterização

dos sujeitos, e as possíveis inovações do programa. Gorton (2015) aponta como qualidades formais da emoção na produção ficcional de televisão os seguintes elementos: o tema de abertura, a construção dos personagens, a performance/interpretação dos atores, o diálogo, a música, a fotografia, os planos, o gancho e o clímax.

Certos trabalhos da estética da televisão buscam compreender qualidades formais pontuais em determinado programa, como o desenvolvimento de personagem (JACOBS, 2001), o *zoom* (HALL, 2013), ou o *flash-forward* (LOGAN, 2013), para citar apenas alguns. Para isso, como já apontado anteriormente, essas pesquisas encontram sustentação na trajetória já consolidada dos estudos fílmicos e das qualidades formais da linguagem audiovisual.

A relação de proximidade entre personagem e telespectador por meio do *close*, por exemplo, é um dos aspectos importados da estética do cinema para a estética da televisão. Conforme Plantinga (1999), na cena de empatia, o enquadramento de câmera e a edição privilegiam a exposição prolongada da face humana por meio do *close* como forma de tentar engajar a audiência e fazê-la se solidarizar com os personagens. Para ele, a face não apenas comunica informação sobre a emoção do personagem, como também busca provocar uma resposta emocional do espectador, estabelecendo um reconhecimento e o convidando a sentir.

Ao contrário do *close*, o plano geral – ao abrir espaço para a visualização do corpo todo do sujeito – anula os detalhes da expressão facial do personagem e, conseqüentemente, de sua reação emocional. Porém, ganham relevo informações contextuais que também são produtoras de sentidos. Conforme Barnwell (2013), esse tipo de enquadramento pode sugerir certo distanciamento entre os telespectadores e o personagem, evidenciando sua solidão ou isolamento. Quando centrado em determinado local onde ocorre a ação, geralmente no início ou no final de uma cena, o plano geral estabelece informações contextuais sobre a geografia do espaço e sua atmosfera.

Da mesma forma que os enquadramentos ajudam a construir sentidos dentro da estrutura do audiovisual, tornando-se qualidades estéticas da televisão – seja a proximidade por meio do *close*, o isolamento ou a contextualização por meio do plano geral –, outros elementos podem somar-se a eles nesse processo de significação. Conforme Edgar-Hunt, Marland e Rawle (2013, p. 119), “tudo o que é selecionado dentro do quadro da imagem tem um significado”, construído a partir da desnaturalização,

alteração e acréscimo realizado por meio da captação da imagem. A composição da imagem, os ângulos, os movimentos de câmera e a iluminação, por exemplo, também são relevantes à produção de qualidades estéticas na televisão. Os planos tomados conjuntamente, como sequências audiovisuais, são acrescidos de sentido por outro elemento importante da estética da televisão: a edição.

A edição não apenas confere ritmo à narrativa, como também cria relações com o real de formas diversas. Um dos efeitos mais relevantes da edição, especialmente quando falamos em telejornalismo, é o seu apagamento por meio da continuidade. Esse estilo de montagem – dominante no cinema e na televisão – constrói um “todo coerente, lógico e contínuo”, apresentando ao telespectador um mundo estruturado e ordenado (EDGAR-HUNT; MARLAND; RAWLE, 2013, p. 150). Apesar de ser um estilo construído ao longo de décadas, nas quais determinadas regras foram estabelecidas no intuito de criar uma forma “realista” de narrativa, é tomado como a maneira correta de apresentar o audiovisual.

Os objetivos da continuidade enquanto qualidade estética são preservar a coerência de espaço, manter a continuidade temporal, visar a economia na narração da estória (suprimindo repetições ou elementos avaliados como desnecessários à estória) e ocultar do telespectador os meios de construção. Entre seus preceitos, a edição de plano-contraplano ganha relevo nas reportagens jornalísticas que privilegiam a performance do repórter. Ela permite mostrar a reação dos sujeitos em diálogo, ressaltando a interação como efeito de sentido.

O plano sequência, por sua vez, constrói o real pelo efeito discursivo que equivale o tempo diegético ao tempo real de visualização da cena. Por meio da apresentação de único plano com duração longa, é como se o telespectador estivesse vendo as ações conforme elas transcorreram, sem nenhuma interferência de edição. Bazin (1967) propôs que o plano sequência tornava a imagem do filme similar à vida real, posicionando o espectador como um observador da cena. É importante destacar que esse é um efeito de sentido, visto que muitos desses planos são simulações de uma captação sem cortes.

A música também constitui qualidades estéticas relevantes na produção audiovisual. Para Edgar-Hunt, Marland e Rawle (2013), ela é uma forma narrativa que comunica sentidos de maneira particular, diferenciando-se da contribuição da fala. De acordo com eles, a música ajuda a estabelecer cenários para diálogos e eventos visuais,

construindo tons narrativos que buscam posicionar o espectador emocionalmente na cena, seja por meio de trilha incidental, músicas populares ou músicas tema. Jacobs (2001) explora os temas de abertura de séries de televisão como elementos fundamentais para estabelecer não somente o gênero televisual que marca o programa, mas também um vínculo entre o telespectador e a série. Para o autor, a música é uma dimensão expressiva da televisão que precisa ser analisada.

Por fim, é importante destacar que as qualidades estéticas não são sempre as mesmas e não devem ser definidas *a priori*. Elas devem surgir da observação dos próprios programas (LORAND, 2002) e de suas características genéricas. Assim, busco a partir de agora trabalhar com o jornalismo como gênero discursivo (BENETTI, 2008) e o telejornalismo como uma forma de conhecimento particular dentro desse gênero (EKSTRÖM, 2002). Somente a partir dessa compreensão é possível explorar as qualidades estéticas da reportagem de televisão, conforme sugere Geraghty (2003).

4.3 O TELEJORNALISMO COMO CONHECIMENTO

Para que o jornalismo se estabeleça como um discurso socialmente credível, o público deve reconhecer as permissões e restrições que o definem enquanto gênero discursivo (BENETTI, 2008). Assim, para que possa cumprir sua função de informar os cidadãos em uma sociedade democrática (TRAQUINA, 2002), é preciso que o jornalismo seja reconhecido como instituição autorizada a reconstruir o mundo e a oferecer o presente social por meio das notícias (FRANCISCATO, 2005).

Dizer que o jornalismo é um gênero do discurso – como a religião, a propaganda ou o direito – não é restringi-lo às suas características textuais, mas abordá-lo pelas condições de uso dos textos (MAINGUENEAU, 2007). Dito de outra forma, apenas quando o público compreende o jornalismo como produtor de relatos supostamente verdadeiros, baseado em valores profissionais e éticos, é que ele pode legitimar-se como fonte de informação credível.

Conforme argumenta Benetti (2008), para que esse reconhecimento ocorra, os sujeitos estão ligados a um contrato de comunicação dotado de convenções e normas que regulam as trocas discursivas (CHARAUDEAU, 2009). Acredito que as condições do contrato jornalístico permeiam a epistemologia do telejornalismo enquanto

conhecimento particular, dentro do gênero, e estão relacionadas à sua legitimação social, às suas características e às suas práticas.

Assim, compreendo o telejornalismo como conhecimento resultante da associação da televisão, como um meio que apresenta propriedades singulares (WOLTON, 1996), às práticas e valores que regem o jornalismo como um sistema perito (MIGUEL, 1999). Vou buscar tensionar os elementos do contrato que sustentam o gênero jornalístico com as especificidades do telejornalismo como um conhecimento particular pertencente a este gênero.

Apesar de a televisão ser por vezes associada aos apelos puramente estéticos e representações dramáticas, deixando pouco espaço para argumentação lógica e análises profundas, já argumentei que é necessário relativizar essa questão. Ekström (2002) lembra que a televisão – incorporada por diferentes instituições, práticas sociais e formas de comunicação – produz uma diversidade de conteúdos, e, dentre eles, está o jornalismo.

Ainda assim, quando se fala em jornalismo na televisão, o conhecimento produzido é visto com ambivalência. Ao mesmo tempo em que seu conteúdo frequentemente serve como ponto de partida do debate público em diferentes esferas sociais, o telejornalismo é por vezes recebido com ceticismo, como cópia pobre da ciência. O que precisamos destacar é que o telejornalismo é uma forma de conhecimento com características próprias.

Robert Park (2008) já apontava em 1940 a notícia como um conhecimento entre o senso comum e a ciência, com suas propriedades e propósitos particulares. Meditsch (1997), ao buscar desenvolver a ideia de que o jornalismo é uma forma de conhecimento forçosamente menos rigorosa do que qualquer ciência, mas ao mesmo tempo menos artificial e menos esotérica, nos permite ver a sua força exatamente por aquilo que o distingue.

Como conhecimento que pretende ser sintético e holístico, baseado na cristalização da singularidade⁴⁶ dos acontecimentos, o jornalismo é “capaz de revelar

⁴⁶ Segundo a proposição de Adelmo Genro Filho (2012) para a teoria do jornalismo, os conceitos de singularidade, particularidade e universalidade expressam dimensões reais da objetividade capazes de dar conta de modalidades históricas de conhecimento. O jornalismo toma forma a partir da imediaticidade empírica da singularidade, estrutura que supera o universal e o particular, aos quais são negados preponderância, mas que se mantêm como horizonte. Após afirmar que a singularidade é o elemento que define o jornalismo, Genro Filho sustenta que é crucial buscar a contextualização (particularidade) dos fatos (singularidade), a fim de que o jornalismo se transforme em conhecimento crítico. “Há um grau mínimo de conhecimento objetivo que deve ser proporcionado pela significação do singular (pelo

aspectos da realidade que escapam à metodologia das ciências”, na medida em que não está preocupado em produzir um conhecimento universal (MEDITSCH, 1997, p. 9). Inserido histórica e culturalmente, o jornalismo como um produto social reproduz a sociedade na qual está inserido, em suas igualdades e contradições.

Claro que precisamos reconhecer que o telejornalismo, bem como o jornalismo veiculado em outros meios, tem ao mesmo tempo fraquezas que o constituem, como a exigência de velocidade em sua produção, a falta de transparência do processo e a espetacularização quando apenas a serviço da luta pela audiência. E é nessa relação entre suas forças e seus problemas que ele é configurado como um gênero do discurso.

Com base em Charaudeau (2009), é possível afirmar que tanto o jornalismo enquanto instância de produção, quanto o público enquanto instância de recepção, estão sujeitos a determinadas condições que orientam o contrato de comunicação: a finalidade do discurso (“para quem se diz?”), suas identidades nessa relação (“quem diz e para quem?”), o propósito dos relatos jornalísticos (“o que se diz?”), o dispositivo de encenação (“informar em que circunstâncias?”) e finalmente as condições textuais do discurso jornalístico associadas aos seus modos de organização (“como se diz?”).

Para Benetti (2008), é a finalidade do jornalismo que orienta as demais condições por tratar da função social do campo. Percebida como uma prática autorizada a narrar a realidade, o jornalismo ganha credibilidade a partir de sua inscrição na trajetória da sociedade moderna como atividade fundada no interesse público. Ekström (2002), ao falar do telejornalismo, também atribui sua inscrição social pela relação que este estabelece entre os indivíduos e a sociedade, com o objetivo de apresentar regularmente aos telespectadores informações confiáveis e atuais, com valor para os cidadãos dentro de um regime democrático⁴⁷.

No capítulo anterior, já explorei a tensão permanente derivada do duplo objetivo do contrato de comunicação. De acordo com Charaudeau (2009; 2010), reconhecido pela ideia de que deve oferecer relatos verdadeiros ao público (fazer saber), o discurso jornalístico está imbuído de emoção que busca capturar o mesmo público (fazer sentir). Mesmo estando intrinsecamente ligada à razão, a emoção acaba sendo mascarada por

singular-significante), que exige um mínimo de contextualização do particular, para que a notícia se realize efetivamente como forma de conhecimento. A partir dessa relação minimamente harmônica entre o singular e o particular, a notícia *poderá* – dependendo de sua abordagem ideológica – tornar-se uma apreensão crítica da realidade” (GENRO FILHO, 2012, p. 202, grifo do autor).

⁴⁷ Para uma melhor compreensão sobre as finalidades que jornalismo exerce na sociedade contemporânea, ler Reginato (2016).

chocar-se com a definição idealizada da ideia de informação imparcial. Conforme argumentei, essa dupla finalidade não coloca o fazer saber e o fazer sentir em oposição na construção discursiva do jornalismo. Acredito que é somente em solidariedade com a emoção que o jornalismo conquista credibilidade.

A credibilidade que as notícias na televisão adquirem estão relacionadas ao contexto histórico e social da comunidade na qual estão inseridas. No Reino Unido, por exemplo, os cidadãos tendem a confiar mais no jornalismo produzido pela televisão do que naquele que é oferecido por meio dos veículos impressos (GAUNTLETT; HILL, 1999), dominados pelos tabloides de jornalismo marrom. Já no Brasil, ocorre o inverso: os jornais são percebidos como meios mais confiáveis do que a televisão (BRASIL, 2013; 2014).

Acredito que isso se explica, em parte, pela própria regulação da radiodifusão instaurada nos dois países: a primeira fortemente regulada pelo Estado, por meio de financiamento público; a segunda explorada pela iniciativa privada, por meio de financiamento publicitário. Esse fator da economia política da comunicação, associado ao regime ditatorial durante o qual a televisão brasileira se consolidou e aos casos de parcialidade na cobertura de eventos históricos, resultam em uma confiança relativamente baixa no jornalismo televisivo. Pode-se afirmar, portanto, que além de forma de conhecimento atrelada ao jornalismo enquanto gênero discursivo, o telejornalismo também é uma forma cultural que “se desenvolve numa formação econômica, social, cultural particular e cumpre funções fundamentais nessa formação” (GOMES, 2011, p. 19).

Com base nas funções sociais que o jornalismo exerce ou deveria exercer é que imagens mutuamente construídas sobre “quem diz e para quem se diz” são formadas pelas instâncias do contrato de comunicação. Ou seja, a condição de identidade relaciona-se ao campo jornalístico, enquanto instância de produção, e à audiência, enquanto instância de recepção. Para tratar do campo jornalístico e da audiência, é preciso ir além da ideia de sujeitos sociais como agentes do mundo da vida para assentar-se no entendimento de sujeitos discursivos que ocupam determinadas posições discursivas.

Essas posições são negociadas a partir de uma formação imaginária na qual os sujeitos inseridos na relação discursiva consideram imagens que possuem sobre o outro e sobre si. Perguntam-se, como locutor “Quem sou eu para lhe falar assim?” e “Quem é

ele para que eu lhe fale assim?"; e como interlocutor "Quem sou eu para que ele me fale assim?" e "Quem é ele para que me fale assim?" (PÊCHEUX, 1997). Vou explorar a identidade da Rede Globo, mais especificamente do Jornal Nacional, e dos sujeitos para quem ela fala no próximo capítulo. Nesta seção, vou destacar apenas a relação na qual essas identidades se assentam, baseada nas propriedades da televisão generalista.

No que tange ao dispositivo de encenação, já abordei neste capítulo a televisão como uma tecnologia de intimidade que possibilita o estabelecimento de uma proximidade espacial, temporal e emocional. Apontada por Charaudeau (2009) como sistema cujo funcionamento discursivo depende da representação do sensível por meio da imagem e da evocação conceitual por meio da palavra, a televisão – e o telejornalismo, em especial – constrói sentidos através dessa interdependência.

A televisão é imagem e fala, fala e imagem. Não somente a imagem, como se diz algumas vezes quando se trata de denunciar seus efeitos manipuladores, mas imagem e fala numa solidariedade tal, que não se saberia dizer de qual das duas depende a estruturação de sentido (CHARAUDEAU, 2009, p. 109).

É nessa correlação que o dispositivo ajuda a construir o real, ancorado nas promessas de verdade do jornalismo e de autenticidade das imagens. Para Hill (2007), as notícias na televisão oferecem modos de engajamento profundamente imersivos, nos quais os telespectadores com frequência questionam a abordagem dos eventos e são críticos a ela, mas dificilmente duvidam do status de realidade do telejornalismo.

Esses modos de engajamento, ancorados no dispositivo enquanto tecnologia de intimidade e no jornalismo enquanto instituição autorizada a construir o presente social, possibilitam que o telejornalismo tenha também a função de estruturar a vida cotidiana. A exibição diária e contínua da televisão, associada ao jornalismo como uma forma de conhecimento familiar e facilmente reconhecido, confere uma rotina e uma segurança ao telespectador (EKSTRÖM; 2002).

Ao mesmo tempo, para Hill (2007), a constância das notícias pode provocar ansiedade nos telespectadores por sua dupla ubiquidade. Não apenas o jornalismo está disponível o tempo todo, mas o telejornalismo busca exercer o papel de testemunha ocular dos eventos, independentemente de onde eles ocorram. Ou seja, está sempre

presente para nos manter a par do mundo a nossa volta⁴⁸. Para Wolton (1996, p. 69-70), “a informação é aquilo que obriga o espectador a ver o mundo e a se interessar, por pouco que seja, pela marcha da história na qual ele está, a maior parte do tempo, excluído como protagonista, mas pela qual ele é responsável devido ao seu status de cidadão de uma democracia de massa”.

É em grande parte essa função de informar os cidadãos em uma sociedade democrática que orienta a seleção e a construção dos acontecimentos pelo jornalismo. O que me interessa aqui é a noção de que o jornalismo, ao construir determinados acontecimentos como relevantes, ajuda a organizar a experiência do aleatório (RODRIGUES, 1999). As rotinas jornalísticas, os valores do campo e os critérios de noticiabilidade guiam esse processo, conforme explorei no capítulo anterior, ao dissertar sobre o enquadramento.

Como aponta Rodrigues (1999, p. 27), o acontecimento é “tudo aquilo que irrompe na superfície lisa da história, de entre uma multiplicidade aleatória de factos virtuais”; ou seja, aquilo que, percebido pelos indivíduos como algo que foge da normalidade, torna-se digno de comentário. No jornalismo, o acontecimento é aquilo de que se fala, notado pelos profissionais do campo geralmente a partir do excesso, da falha e da inversão. Ao construir o acontecimento discursivamente, o jornalismo reduz as descontinuidades e socializa as surpresas, conforme Queré (2005).

É importante ressaltar que, seguindo o propósito do contrato de comunicação, o jornalismo “recorta o mundo em um certo número de universos de discursos tematizados, transformando-os em rubricas, tratando-os segundo critérios de atualidade, de sociabilidade e de imprevisibilidade” (CHARAUDEAU, 2009, p. 103). Ao recortar o mundo e organizar o aleatório, o telejornalismo conforma condições textuais internas ao discurso. Vamos aqui apontar quatro características, indicadas por Ekström (2002), como essenciais à compreensão do tipo de conhecimento produzido pelo telejornalismo. Elas se relacionam à organização discursiva do telejornalismo e se associam às demais condições do contrato já abordadas.

Ou seja, Ekström as propõe a partir da noção de que o telejornalismo é uma forma de conhecimento com características próprias, produzido a partir de rotinas profissionais e sistemas de classificação que guiam as escolhas dos jornalistas durante a

⁴⁸Lembro que essa ubiquidade relacionada à ocupação dos espaços geográficos pelo telejornalismo, em grande parte das vezes, não passa de um efeito de presença construído discursivamente, como argumentam os trabalhos de Hagen (2015) e Gadret e Reginato (2015).

produção das notícias e que depende do reconhecimento do público – que pode aceitar ou rejeitar o conhecimento produzido pelo telejornalismo. Essas quatro características que aponto a seguir são, portanto, um esforço de sistematização do autor que fazem parte de um quadro maior que este propõe. Uma epistemologia do telejornalismo, com características que devem ser criticamente investigadas de forma permanente.

A primeira delas é o primado da apresentação e da visualização. Como já apontei, a dimensão visual ajuda a orientar os sentidos do discurso. Porém, o papel das imagens é tamanho que extrapola a organização interna do texto. Considerado o forte da televisão, o conhecimento sobre o mundo é apresentado visualmente, e o acesso a imagens pertinentes pode definir o que será reportado ou não. Os acontecimentos que podem ou não transformarem-se em relatos jornalísticos seguem os mesmos critérios de avaliação realizada pelos jornalistas dessa comunidade interpretativa em outros meios. Porém, para que ganhe destaque, é preciso que imagens relacionadas ao acontecimento sejam acessíveis ou possam ser produzidas. Do contrário, não passará de uma nota no telejornal. Ou seja, o telejornalismo pode falar basicamente de qualquer assunto, desde que seja possível associá-lo a imagens minimamente interessantes.

A segunda característica é a configuração discursiva de mensagens poderosas, emotivas e claras. O ritmo estandardizado de recepção resulta na produção de um conteúdo que deve ser imediatamente compreendido. Consequentemente, a forma de apresentação das notícias e reportagens tende a ser simples e direta. Conforme aponta Ekström (2002), dificilmente serão complexas ou multifacetadas. Para ele, a televisão suscita sentimentos e empatia no telespectador, mas geralmente não convida ao questionamento dos fatos apresentados, apesar de poder fazê-lo.

Sendo eminentemente um meio visual, a televisão notabiliza-se por construir significados poderosos, por criar impressões e associações vívidas e por criar envolvimento emocional. Não é tão boa para apresentar muitos fatos e mensagens onde a atenção a nuances, a reservas e a contradições é vital. A reportagem de TV raramente permite longas explicações ou relatos (EKSTRÖM, 2002, p. 265, tradução minha⁴⁹).

⁴⁹ “Being an eminently visual medium, television excels at constructing powerful meanings, at creating vivid impressions, associations and eliciting emotional involvement. It is not so good at presenting lots of facts and the kinds of messages where attention to nuances, reservations and contradictions is vital. TV reportage seldom allows longer explanations or accounts.”

A terceira característica é a orientação para a construção de acontecimentos extraordinários. Na televisão, o acontecimento jornalístico ganha contorno próprio na medida em que precisa estar no gerúndio – acontecendo – para que seja digno de nota (EKSTRÖM, 2002), mesmo que isso seja um efeito discursivo. O telejornal, pela própria visada de captação do contrato de comunicação, não pode ser enfadonho e precisa destacar o acontecimento em torno da novidade. Em alguns casos, esses acontecimentos ganham, inclusive, caráter de atração organizada para fascinar o telespectador, mas sempre com a promessa discursiva de dar a ver o mundo real (JOST, 2007).

A quarta característica apontada por Ekström (2002) são a transitoriedade e o imediatismo do conhecimento produzido pelo telejornalismo. Conforme Franciscato (2005), o jornalismo produz conteúdos que oferecem a uma coletividade “modos específicos de vivenciar situações num tempo presente” (p. 166). Assim, o conhecimento produzido pela atividade jornalística é efêmero ou transitório, na medida em que seus conteúdos possuem um vínculo com este tempo presente, correndo risco iminente de desatualização. É, ao mesmo tempo, instantâneo ou imediato na medida em que busca diminuir ao máximo a distância temporal entre a ocorrência e sua recepção pública.

Tanto a transitoriedade quanto o imediatismo se dão a ver na televisão pela estruturação de seus textos individuais e pela relação dos telespectadores com o meio. Em geral, o fluxo televisual não propicia um grande tempo de reflexão ao telespectador sobre determinado tópico, sem que ele corra o risco de perder o próximo fato anunciado. O espaço para pensar, ponderar e aprofundar-se varia de acordo com cada programa, mas podemos afirmar que um telejornal de âmbito nacional, como o Jornal Nacional, propõe em seu espelho⁵⁰ uma sequência de conteúdos organizados no tempo e espaço de modo a ser visto integralmente pelo telespectador, sem reduzir o interesse da audiência durante o andamento do programa (WEAVER, 1999).

Conforme destaca Weaver (1999), neste “pacote relativamente coerente e integrado” do telejornal (p. 297), entre notas peladas, notas cobertas, entradas ao vivo e reportagens, as notícias são desenvolvidas para serem compreendidas em sua totalidade. Ou seja, é preciso que o telespectador assista a cada uma do início ao fim para que sejam inteligíveis. É sobre a estrutura da reportagem como tipo de texto de

⁵⁰ Chama-se de espelho a disposição dos conteúdos do telejornal, em sua ordem de exibição durante o programa.

destaque dentro do telejornalismo e as suas qualidades estéticas que a próxima seção vai se debruçar.

4.4 AS QUALIDADES ESTÉTICAS DA REPORTAGEM

Na intersecção dos conteúdos televisivos e do jornalismo como grande gênero discursivo, o telejornal é um gênero do telejornalismo bem codificado e facilmente reconhecido pelos telespectadores (MACHADO, 2000). De acordo com Fachine (2008), sua estrutura recursiva permite que a notícia se apresente de diferentes formas, composta ainda por outras formas. Usando a analogia da *matrioshka* russa – uma série de bonecas que se encaixam umas dentro das outras –, a autora considera as notícias do telejornal como um conjunto de enunciados englobados pelo enunciado englobante, que é o telejornal.

Entre os enunciados englobados neste todo unificado, a reportagem é capaz de fornecer “um relato ampliado do acontecimento, mostrando suas causas, correlações e repercussões” (REZENDE, 2000, p. 157). Conforme Sodré e Ferrari (1986), “seja no jornal nosso de cada dia, na imprensa não cotidiana ou na televisão, ela se afirma como lugar de excelência da narra o jornalística” (p. 9). Como extensão da notícia, na reportagem o lead   extrapolado em uma narrativa regida pela realidade factual, adquirindo outro status discursivo.

De acordo com Jespers (2009), nessa reescrita da realidade, os primeiros efeitos de uma reportagem de televisão são a sensibiliza o do público e a capta o de sua aten o. A exposi o da premissa da reportagem ocorre, muitas vezes, a partir da exposi o de um caso vivido por alguém ou de um depoimento dotado de sentido. O objetivo   estabelecer desde o início uma empatia com o telespectador e dotar a premissa de uma humanidade imediatamente perceptível a partir do relato de uma estória. Para que o público possa aderir a essa narrativa, esse relato deve mostrar-se cr dvel e honesto.

O entendimento do autor francês sobre a reportagem de televisão segue a mesma linha, portanto, das características delineadas por Sodré e Ferrari (1986) como os principais atributos de uma reportagem, em qualquer meio: 1) predominância da forma

narrativa; 2) humanização do relato; 3) texto de natureza impressionista⁵¹, na qual o repórter não é apenas um observador dos fatos, mas participa deles, diminuindo a distância entre o leitor e os acontecimentos, 4) objetividade dos fatos narrados. A partir dessa descrição, reitero novamente que o fazer saber do relato objetivo e credível dos acontecimentos só se efetiva plenamente em associação ao fazer sentir acionado pela construção da emoção, ambos orientando o enquadramento discursivo da reportagem.

Apesar das características apontadas acima ajudarem a conceituar a reportagem de televisão, para estabelecer de forma clara como elas são identificadas no espelho do telejornal, é preciso dissertar ainda sobre os diferentes níveis de *amplitude* destes relatos e sobre os *elementos estruturais* que os compõem dentro da estrutura recursiva do programa. O último ponto permite separar de forma mais visível a unidade reportagem do todo telejornal, portanto, inicio a descrição por este aspecto.

A estrutura completa da reportagem de televisão, conforme Rezende (2000) e Siqueira (2012), é composta por cinco partes: cabeça, sonora, *off*, passagem e pé. A **cabeça** é a introdução do tema realizada pelos apresentadores ou âncoras no estúdio. É, em geral, constituída pelo gancho da reportagem, apresentando os principais elementos do *lead* (o quê, quem, quando, onde). O **pé**, ou **nota-pé**, é um elemento eventual também lido no estúdio pelos apresentadores, encerrando a reportagem com informações complementares que não puderam ser exploradas em seu corpo principal.

Tanto cabeça quanto pé são lidos ao vivo no estúdio, estabelecendo um regime de co-presença, no qual apresentadores e telespectadores interagem em um espaço e tempo virtuais configurados pela transmissão direta (FECHINE, 2008). São estes dois momentos da reportagem do telejornal que possibilitam a fidelização do telespectador ao programa e à emissora por meio da imagem dos apresentadores. Através dessa imagem, que suscita emoções ao mesmo tempo em que está imbuída de credibilidade, se estabelece uma relação de empatia entre público e apresentadores e, conseqüentemente, entre público e telejornal (HAGEN, 2009).

⁵¹ A expressão “natureza impressionista” não significa, aqui, que o repórter deva basear a narrativa mais em suas impressões do que nos fatos, e sim que certas reportagens permitem ou até demandam um tom que mostre a percepção do repórter sobre os fatos, sua presença como sujeito. “Diretamente ligada à emotividade, a humanização se acentuará na medida em que o relato for feito por alguém que não só testemunha a ação, mas também participa dos fatos. O repórter é aquele que ‘que está presente’, servindo de ponte (e, portanto, diminuindo a distância) entre o leitor e o acontecimento. Mesmo não sendo feita em 1ª pessoa, a narrativa deverá carregar em seu discurso um tom impressionista que favoreça essa aproximação” (SODRÉ; FERRARI, 1986, p. 15).

Da mesma forma, Gutmann (2014) reconhece a aproximação e a cumplicidade estabelecidas entre apresentadores e telespectadores por meio da co-presença. Cada vez mais evidentes no que ela chama de tecnicidades do telejornal, esses sentidos são construídos pelo posicionamento do telespectador como partícipe da conversação, um terceiro interlocutor da fala. Na bancada do telejornal, entre os diálogos e a troca de olhares dos apresentadores, o plano geral – que não apenas dá a ver essas interações, mas também coloca os sujeitos dentro do cenário de apresentação do programa – pretende instaurar um sentido de conversa cotidiana.

Apesar disso, a autora argumenta que o telejornal se mantém como enunciador-pai, aquele que detém o conhecimento. Dessa forma, continua exercendo função de autoridade, instituição a qual os sujeitos podem recorrer para construir interpretações sobre o mundo. Nesse sentido, o local da ancoragem – com apresentadores posicionados na bancada, telas, computadores e imagem do globo terrestre, como é o caso do Jornal Nacional – configuram uma “via de acesso ao mundo exterior” (GUTMANN, 2014, p. 303). Associado à redação ao fundo do cenário, evoca-se o sentido de permanente vigilância.

Considerando os sentidos produzidos pela performance dos apresentadores associada ao cenário no qual eles se encontram inseridos, a análise da função discursiva que adquirem na configuração da emoção como organizadora do enquadramento torna-se fundamental ao problema de pesquisa. Por esse motivo, a performance desses sujeitos – associada tanto à organização das vozes do telejornal, quanto a criação de um vínculo entre programa e telespectador – será destacada como uma das qualidades estéticas do telejornalismo.

Cabeça e pé enunciados pelos apresentadores adquirem estatuto também em suas relações com corpo principal da reportagem, que é usualmente chamado de VT (*videotape*). Esse elemento previamente editado é composto por *offs*, sonoras e passagem. As **sonoras** são os excertos de entrevistas realizadas com as fontes, que chegam à edição final da reportagem. Os **offs** são textos gravados pelos repórteres, sobrepostos na edição por imagens relacionadas às informações verbais enunciadas. A **passagem** é a presença do repórter em vídeo, conectando os elementos da reportagem. Apesar de menos frequente, pode aparecer no início ou no fim do VT, nomeando-se como abertura ou encerramento, respectivamente.

A intervenção do repórter, seja no *off* ou na passagem, tem o potencial de configurar efeitos discursivos particulares, que estabelecem vínculos com o telespectador de forma a promover a articulação da emoção no enquadramento da reportagem⁵². Machado (2000) afirma que a intervenção do repórter, fronteira intermediária entre voz institucional e individual no telejornalismo, tem sempre algo de pessoal e subjetivo. O repórter não é transparente aos eventos.

Apesar dessa compreensão, muitos manuais de telejornalismo ainda postulam como possibilidade performática única uma postura distanciada do repórter em relação ao fato, na qual sublinha-se um posicionamento aparentemente neutro desse sujeito diante dos acontecimentos que reporta. Nessa posição de sujeito, que Gutmann (2014) nomeia de *repórter ventríloquo*, o jornalista age como mero enunciador dos fatos, buscando demonstrar ou comprovar aquilo que é enunciado no texto verbal e diminuir sua presença por meio de movimentos corporais reduzidos e da valorização das sonoras, imagens e sons referentes à situação reportada. Na atuação desse “não eu”, o repórter dirige-se a um telespectador testemunha, observador do fato noticiado convocado a “ver, comprovar, aferir, atestar, verificar ou mesmo presenciar aquilo que é reportado” (p. 318).

No inventário realizado por Lima (2010) em busca de uma gramática das reportagens do Jornal Nacional, a autora organiza as funções da passagem do repórter. Acredito que quatro delas se relacionam mais diretamente à performance do repórter ventríloquo de Gutmann (2014). A primeira diz respeito à *contextualização ou recuperação* de informações por meio de retrospectivas, reconstituições ou inserções dos acontecimentos em determinado contexto, social, cultural, político ou econômico. A segunda função é apresentar o *desdobramento* de informações sobre um fato ou fenômeno, detalhando, atualizando ou fazendo previsões sobre o seu desenrolar. A terceira é a *indicação ou realce do percurso argumentativo* do repórter, orientando o espectador sobre a interpretação daquilo que é reportado. A quarta função da passagem

⁵² As transformações da era digital fazem com que a reportagem adquira aos poucos outros formatos (SIQUEIRA, 2012). Por vezes, em programas que nascem nas plataformas online, como é o caso do TVFolha, suprime-se por completo a intervenção do repórter no discurso, tornando a reportagem mais próxima à linguagem documental. No telejornal, no entanto, as mudanças se realizam de forma bastante estendida no tempo pelas exigências de reconhecimento do contrato estabelecido com o telespectador. No Jornal Nacional, nosso corpus não registra esta ausência, por isso não abordaremos os efeitos discursivos da eliminação do repórter do relato.

é a *hierarquização* de informações dentro da reportagem, valorizando um aspecto informativo em detrimento de outros.

Porém, como uma forma de conhecimento construída socialmente, o telejornal se transforma, mesmo que aos poucos, e ganha novos contornos narrativos com o intuito de fidelizar o telespectador. Assim, com frequência, o repórter passa a incluir-se na situação apresentada, tornando-se ele também personagem do relato e dialogando de forma explícita com o telespectador. O *repórter persona* apontado por Gutmann (2014) apresenta gestos e expressões faciais variadas, corporificando um sujeito social na vivência de uma situação. Posicionado como “eu”, o repórter convida o telespectador a ser cúmplice do relato, compartilhando a ação vivida por ele.

Nesse sentido, percebo que o repórter persona pode exercer, na passagem, outras três funções que foram organizadas por Lima (2010) em seu estudo. A quinta função da passagem, de acordo com Lima, é a *proposição de comentários ou juízos* sobre o acontecimento reportado de forma analítica ou crítica, convidando o telespectador a compartilhar do mesmo posicionamento que o repórter. A sexta função é a *presentificação*, que coloca o repórter como testemunha autorizada no local dos acontecimentos, mesmo que não traga nenhuma informação relevante ao relato. A sétima e última função é o *realce por performance*, que também não privilegia a informação, mas sim o desempenho do repórter em frente às câmeras, convocando o telespectador a participar ou tornando o relato lúdico por meio de brincadeiras visuais.

Penso que a identificação dessas funções da passagem, independentemente da atuação do repórter como persona ou como ventríloquo, contribui para a identificação do enquadramento jornalístico, principalmente no que diz respeito à avaliação moral de uma situação e a sua recomendação de tratamento. Parece, pelo estudo de Lima (2010), que o objetivo da presença física do repórter na imagem em vídeo é orientar esses aspectos do relato. Esse percurso, no entanto, precisa do *off* para completar-se. Conforme essa autora, o *off* possui tanto uma relação vertical com a imagem, quanto uma relação horizontal com o todo da reportagem.

Em verticalidade com a imagem, a função de *fixação* do *off* ajuda a elucidar os sentidos possíveis de uma ou de várias imagens, auxiliando na descrição e na interpretação dessas. Nesse caso, o texto verbal direciona e controla os sentidos das imagens. Já em sua função de *relais*, o texto verbal e as imagens são complementares e uma dimensão adiciona sentido à outra. Ou seja, o sentido depende do ponto de

encontro no qual essas duas dimensões se tocam. Já em horizontalidade com o todo da reportagem, o *off* pode *articular* relações entre os outros elementos (sonoras e passagem), promovendo a continuidade do texto e a inteligibilidade entre as partes. Ao mesmo tempo, ele pode também *explicar* de forma descritiva ou argumentativa sobre as informações reportadas.

As imagens na televisão, em especial no telejornalismo, sempre configuraram uma estratégia de autenticação dos fatos reportados. Nesse processo da construção de sentidos por meio da conjunção de imagens e palavras, instaurou-se no telejornalismo brasileiro – muito pela posição da Rede Globo na conformação do jornalismo de televisão no país – um padrão de qualidade que valoriza a presteza técnica da imagem e do som. Com pouca variedade de enquadramentos e movimentos de câmera, o telejornalismo aderiu a um padrão estético descrito largamente nos manuais de ensino.

Olga Curado (2002), por exemplo, descreve apenas dois movimentos de câmera para o telejornalismo: o *zoom* e a panorâmica. Além disso, todos os cinco enquadramentos apontados por ela (*close*, primeiro plano, plano americano, plano médio e plano geral) são descritos em relação à figura do repórter, deixando os objetos de interesse da reportagem – os acontecimentos reportados, *per se* – em segundo lugar. Essa herança do padrão estético construído no telejornalismo brasileiro conformou regras bastante rígidas sobre como deveria parecer uma reportagem.

No entanto, novos regimes de produção de imagem – decorrentes do acesso ampliado a dispositivos de captação, como celulares e câmeras de segurança – inauguraram outras formas de validação do dito.

Ao reproduzir a ação noticiada por imagem de uma câmera de segurança ou do celular de um “cidadão”, por exemplo, inserindo-a no interior do relato noticioso junto ao material gravado pela emissora, o telejornal aposta num duplo movimento: confere ao registro amador o *status* de verdade, legitimando o material audiovisual produzido por outrem, ao mesmo tempo em que se apropria de tais imagens para autenticar seus próprios enunciados. Os usos desses registros gravados *in loco* no momento real da ação buscam projetar o espectador ao instante do fato narrado, bem como forjar uma aura de onipresença do telejornal, sujeito que *tudo sabe* e *tudo vê* (GUTMANN, 2014, p. 315, grifo da autora).

Além do aumento do número de imagens amadoras e de vigilância nessa autenticação do dito, a edição digital facilitou a manipulação dos elementos visuais da reportagem, bem como a inserção de simulações e infoimagem (CABRAL, 2012). A

manipulação permite melhorar as condições de visibilidade de uma imagem amadora por meio de tratamento de cor ou pela interferência na percepção dos telespectadores sobre espaço, tempo e movimento. A simulação cria cenas inteiramente digitais para cobrir os *offs*; já a infoimagem produz gráficos, mapas, texto e fotos para ilustrar as informações verbais. Para Cabral (2012), esses elementos atribuem inteligibilidade e verossimilhança às reportagens, “representando, construindo e rearrumando o mundo dos fatos em narrativa, mas em melhores condições técnicas e tecnológicas” (p. 163).

É importante ressaltar que, independentemente da forma utilizada para construir sentidos de verdade no *off*, a voz relatora dos acontecimentos “permanece sempre atada a um corpo, corpo este submetido, como os demais ao seu redor, às leis do espaço físico onde ele está situado” (MACHADO, 2000, p. 105). Na passagem, essa voz adquire nome e dá a ver este corpo, contribuindo para a individualização do relato e para a sua identificação com um sujeito enunciador. Para Jespers (2009), dentro de um mandato de confiança atribuído pelo público, esse “autor” outorga credibilidade aos diferentes elementos da reportagem.

Na minha perspectiva, essa autoria da reportagem é uma função discursiva assumida pelo repórter e atribuída pelo telespectador. Isso porque considero não apenas o processo de produção da reportagem jornalística como resultado do trabalho de vários atores que contribuem para a articulação deste discurso em uma unidade textual; mas porque entendo a autoria em si mesma como uma representação imaginária, que busca organizar a dispersão do discurso em um texto aparentemente coerente e não contraditório, no qual o sujeito – sempre incompleto – busca colocar-se na origem de seu dizer (ORLANDI, 2007).

Da mesma forma, as sonoras são identificadas com o nome e a função social dos sujeitos depoentes, tornando-os indivíduos autores de suas enunciações e apagando a reconfiguração discursiva operada pela equipe de reportagem. Idealmente polifônico por ser um campo de interação (BENETTI, 2007) e pelo ato de “colocar em circulação e em confronto as vozes que ‘relatam’ ou ‘explicam’ um conflito” (MACHADO, 2000, p. 110), a reportagem cria um todo legível que direciona essas vozes e seus sentidos a um enquadramento predominante.

Em relação à participação de entrevistados na reportagem de televisão, Gutmann (2014) aponta que essas performances colocam a fonte na posição de cidadão comum, ilustrando ou testemunhando um acontecimento que, por fim, revelam ou comprovam a

versão construída pelo telejornal. Creio que nesse ponto o estudo de Lima (2010) vai um pouco além, na medida em que reconhece que as fontes organizam-se em diferentes funções, o que implica também posições de poder desiguais dentro da construção discursiva da reportagem. Algumas como cidadãos comuns, outras como especialistas detentores de um conhecimento exclusivo a elas.

A primeira função da sonora, para Lima (2010), diz respeito à *explicação ou detalhamento* de aspectos do acontecimento a partir de sujeitos em posição autorizada, como personagens ou testemunhas oculares, técnicos ou especialistas. A segunda é a *construção de posicionamentos*, nos quais entrevistados deixam explícitos seus pontos de vista sobre o acontecimento ou fenômeno reportado. Nesses dois casos, é frequente que o entrevistado seja uma fonte oficial ou oficiosa, que possui informações e opiniões baseadas em um saber específico. Ou seja, extrapola a posição de cidadão comum.

As três últimas funções identificadas por Lima podem ser associadas com mais facilidade ao posicionamento do entrevistado como cidadão comum. Uma diz respeito a *reiterar ou reforçar* a autenticidade do fato, ilustrando aquilo que já foi apresentado, sem apresentar novas informações, apenas validando-o. Outra função da sonora se relaciona à *excentricização*, ou seja, à apresentação de declarações insólitas que conferem caráter de excepcional ao acontecimento ou ao entrevistado.

Por último, a *patemização* seria a sonora que tem a função de “promover uma identificação, projeção e/ou empatia do telespectador com o entrevistado/personagem, apelando para a emoção” (LIMA, 2010, p. 108). O valor dessa sonora reside apenas na emoção expressa pelo entrevistado, que interpela o telespectador ao compartilhamento deste estado com ele, sem se ancorar no valor informativo de sua declaração. Essa função é importante para que se reflita sobre a forma pela qual os sujeitos entrevistados podem convidar o telespectador a sentir dentro do todo discursivo da reportagem.

Conforme argumentei, passagem, *offs* e sonoras assumem funções discursivas particulares na configuração do corpo da reportagem em uma unidade plena de sentidos. Todos os elementos possuem potencial de construção da emoção como sentido. Finalizada a apresentação desses elementos estruturais que compõem a reportagem, disserto de forma breve sobre a amplitude dos relatos, ainda no intuito de delimitar o objeto empírico de análise e compreender a natureza da reportagem de televisão.

Jespers (1998) sugere que são dois os tipos de reportagem veiculadas durante os telejornais: a reportagem de atualidade e a grande reportagem. A primeira, que o autor também se refere como *hot news*, diz respeito a acontecimentos recentes e sobre os quais temos pouco afastamento. Ela é exibida, em geral, no mesmo dia de sua realização e não costuma ser longa. A reportagem mostra aquilo que foi possível verificar, com o máximo de imagens, dentro do pouco tempo de produção. Portanto, sua narrativa costuma ser simples – um fio condutor, exibido em ordem linear e cronológica, com uma cena chave e entrevistados bem escolhidos. Para Jespers (2009), a autonomia de interpretação do repórter nesse tipo de reportagem é pouca, principalmente pela pressão do tempo.

A grande reportagem pode dizer respeito a um acontecimento determinado ou a um fenômeno social, tratados em profundidade e a partir de várias facetas. É, portanto, tópica e intensiva. Jespers (1998) aponta que ela opera a partir da sinédoque – “mostra e faz sobressair um caso, uma situação, um problema particular, com o objectivo de dar a conhecer uma situação ou um fenómeno mais geral” (p. 168). Assim, personagens ou um grupo de personagens realizando uma ação, em um lugar e um tempo determinados representam uma premissa generalizável e servem de guia para a apresentação de uma situação cuja abordagem é complexa.

Para Gutmann (2014), com base na sua sistematização da performance do repórter, a reportagem de televisão pode apresentar dois formatos. O primeiro, considerado a estrutura clássica da reportagem, com o jornalista ventríloquo, “parte de uma ação passada vivida por terceiros para repercutir causas e desdobramentos” (p. 308). O segundo, cada vez mais frequente, com o jornalista persona, apresenta a “apuração vivida por cinegrafista e repórter no momento de gravação” (p. 309). Nessa, a simulação do presente, a montagem dos acontecimentos em ordem cronológica e a interpelação do telespectador tornam-se estratégias verbais e audiovisuais comuns.

Apresentada a reportagem de televisão como uma forma de “mediação das relações dos antecedentes e das consequências do acontecimento ou do fenômeno abordado” (JESPERS, 1998, p. 167) – que comporta não apenas a contextualização, mas também a ligação afetiva do telespectador com o assunto reportado –, vou buscar sistematizar as qualidades estéticas da reportagem a partir de três dimensões. Elas são um esforço para organizar os aspectos formais do discurso.

- a) Sujeitos (apresentadores, repórteres e fontes) e suas performances: expressão facial, linguagem corporal e fala;
- b) Dimensão audiovisual: imagem (planos – seus ângulos, movimentos de câmera e movimentos de lente – e edição), efeitos visuais e som (diegético e não-diegético);
- c) Dimensão verbal: texto associado ao sujeito que enuncia.

Essas qualidades não devem ser apropriadas como elementos fechados e estanques na produção de sentidos e devem sempre ser problematizadas pelo pesquisador ao interpretar os dados. Na dimensão verbal, por exemplo, o pesquisador pode explorar o texto associado à performance dos sujeitos ou pode trabalhar somente com esta dimensão, sem debruçar-se na performance, se considerar que a última é pouco expressiva ou que a dimensão verbal se sobrepõe a ela.

Acredito que todas essas qualidades estéticas são mais produtivas se examinadas sob a perspectiva da Análise de Discurso, que busca compreender o texto em seu contexto. Sentidos não existem *per se* e são configurados na situação de troca discursiva, na qual o texto adquire propósito de acordo com as posições assumidas pelos sujeitos envolvidos, determinadas pelas formações ideológicas que existem fora e precedem o discurso. É este tópico que iremos abordar no próximo capítulo.

5 PERCURSO METODOLÓGICO

Um fotógrafo-artista me disse outra vez: veja que o pingo de sol no couro de um lagarto é para nós mais importante do que o sol inteiro no corpo do mar. Falou mais: que a importância de uma coisa não se mede com fita métrica nem com balanças nem barômetros etc. Que a importância de uma coisa há que ser medida pelo encantamento que a coisa produza em nós.

(Manoel de Barros, Memórias Inventadas)

Antes de iniciar a análise, é necessário mostrar o percurso para chegar até ela. Em primeiro lugar, vou apresentar o Jornal Nacional como objeto empírico desta tese, com o intuito de compreender a condição de identidade da instância de produção no contrato de comunicação (CHARAUDEAU, 2009). Saber “quem fala e para quem se fala?” é fundamental para quem entende que os sentidos só ocorrem na relação entre sujeitos (ORLANDI, 2005). Após essa breve exposição histórica, que mostra o papel do JN na constituição da linguagem do telejornalismo brasileiro, apresento os princípios da Análise de Discurso de linha francesa como abordagem teórico-metodológica que permite estudar a emoção como eixo articulador de sentidos. Por último, disserto sobre a construção do corpus e do dispositivo analítico, elaborados a partir dos preceitos teóricos sobre emoção, jornalismo, televisão e discurso.

5.1 JORNAL NACIONAL

“O Jornal Nacional da Rede Globo, um serviço de notícias integrando o Brasil novo, inaugura-se neste momento: imagem e som de todo o Brasil” (MEMÓRIA GLOBO, 2005, p. 24). Essas foram as primeiras palavras proferidas por Hilton Gomes em 1º de setembro de 1969, na estreia daquele que já nasceu como o telejornal brasileiro de referência. Assim o foi por ser o pioneiro na transmissão em rede, visando desde sua gênese endereçar o país inteiro, integrando um Brasil de proporções continentais e realidades distintas por meio das notícias. “É o Brasil ao vivo aí na sua casa. Boa noite.”, encerrou Cid Moreira a primeira edição do JN (MEMÓRIA GLOBO, 2005, p. 25).

Não poderiam prever seus apresentadores ou o restante da equipe que fez parte daquela transmissão inaugural que seria o “*boa noite*” a expressão que representa o vínculo de satisfação de seus telespectadores com o telejornal, atravessando mais de 45 anos de história – deslocando-se como saudação da sala de casa balbuciada ao final da transmissão para as redes sociais (BENETTI; HAGEN; GADRET, 2014). É sobre o estabelecimento de um vínculo com o telespectador e os momentos de abalo do contrato entre telejornal e audiência que esta seção vai se debruçar. Na busca por compreender como se constitui esse vínculo é que retrocedo um pouco à história para apresentar a formação de um público de televisão no Brasil, a Rede Globo como espaço de veiculação desse telejornal e as características discursivas do JN ao longo dessa trajetória.

Quando a TV Globo estreou em 1965, a televisão brasileira já acumulava 15 anos de trajetória, nos quais a experimentação a partir do legado do rádio foi a tônica da programação. A televisão, mais do que o aparelho acessível apenas à elite dos primeiros anos, começou a se popularizar. Uma grade de programação⁵³, desenvolvida a partir da rotina das famílias brasileiras de classe média, já estava instituída, fidelizando o telespectador aos seus programas prediletos. Segundo Bergamo (2010), durante a década de 60, com as primeiras pesquisas sobre os hábitos e rotinas do brasileiro em torno do aparelho e de seus programas, o público da TV deixou de ser *o povo* para tornar-se *a audiência*. Foi com esta audiência em mente que seus produtores se especializaram na atividade de fazer televisão e que se formou uma classe de profissionais de TV, não apenas para os produtos de ficção, mas também para os programas jornalísticos.

A TV Globo foi inaugurada neste contexto, já sob a égide da ditadura militar e das restrições que esse regime impôs tanto aos programas de dramaturgia quanto ao telejornalismo. O cenário de distribuição de canais foi reconfigurado pelos novos agentes no poder, e a TV Globo foi uma beneficiária das estratégias de consolidação de uma identidade nacional do governo de exceção. Foi ela a primeira a utilizar o sistema de micro-ondas da Embratel para a transmissão em rede do Jornal Nacional para Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre e Curitiba; e, posteriormente, para Brasília e Belo Horizonte (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010). Foi a primeira vez que se exibiram notícias

⁵³ Organização vertical e horizontal dos programas, distribuídos em horários durante o dia e em determinados dias da semana, a grade de programação foi primeiro instituída pela TV Excelsior, do Rio de Janeiro, em 1963 (BERGAMO, 2010).

de forma simultânea para vários locais do país, tornando a TV Globo efetivamente uma rede de televisão.

Na estreia do JN, o principal noticiário brasileiro era o Repórter Esso, da TV Tupi, programa oriundo do rádio, com pouca dedicação ao uso da imagem e do som como parte da sua narrativa. Nesse sentido, o Jornal Nacional, apesar de não ser o pioneiro na tentativa de superar o modelo “rádio com imagens”, já nasce alinhado com o processo de modernização da linguagem televisiva no Brasil, conforme apontam Ribeiro e Sacramento (2010). Algumas de suas características iniciais conformaram o padrão do telejornalismo brasileiro praticado até hoje e merecem ser destacadas.

A primeira delas é a estrutura do próprio telejornal. Foi o Jornal Nacional que instaurou a leitura alternada de manchetes curtas e fortes pelos apresentadores do programa, antes da vinheta de abertura. É a escalada, já anunciada por Cid Moreira em sua primeira transmissão: “Dentro de instantes, para vocês, a grande escalada nacional de notícias” (MEMÓRIA GLOBO, 2005, p. 24). O programa também consolidou uma ordem de exibição de notícias e reportagens no seu espelho vigente até hoje, que busca encerrar o telejornal com as informações mais leves e descontraídas, em vez de terminar a edição com a notícia mais importante, como fazia o Repórter Esso.

A segunda característica que ajudou a conformar o modelo de telejornalismo no país foi a apresentação do programa por uma dupla – quando o modelo até então era restrito a um único apresentador na bancada. Isso conferia mais agilidade e dinamicidade à leitura das notícias, que buscava imprimir ao texto uma linguagem direta e coloquial, diferente do tom sério e voz grave do modelo radiofônico de telejornal (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010). Ao longo de sua trajetória, ironicamente, por ter se tornado o telejornal de referência, foi o Jornal Nacional que passou a ser considerado o mais formal dos noticiários televisivos, fazendo mudanças muito sutis à forma de apresentação do programa e de suas reportagens, a fim de manter a credibilidade que rapidamente conquistou em seus primeiros anos de exibição.

A terceira característica relevante a essa trajetória é justamente a padronização do texto e da locução do jornalismo de televisão, realizada inicialmente pela equipe do Jornal Nacional. Visto que o programa precisava se comunicar de forma direta e clara com pessoas de diferentes regiões do país, a orientação do diretor da Central Globo de Jornalismo, Armando Nogueira, e da editora-chefe do JN, Alice-Maria, para os repórteres e apresentadores era a supressão de gírias e sotaques regionais. Um texto curto, em

ordem direta, com uma locução “neutra” foi sendo instituído aos poucos, nos primeiros anos de rede. Posteriormente, em 1976, foi consolidado o treinamento fonoaudiológico dos profissionais que ficavam em frente às câmeras a fim de melhorar a dicção e eliminar o sotaque; e, em 1984, foi instituído o primeiro Manual de Redação da emissora (MEMÓRIA GLOBO, 2005).

A quarta característica que destaco neste trabalho refere-se à estrutura da própria reportagem de televisão, que ganhou caráter testemunhal logo no início da década de 70 pela possibilidade técnica do Jornal Nacional de inserir depoimentos dos entrevistados na narrativa através da captação do som direto. A aquisição de novas câmeras pela Rede Globo permitiu uma fácil inserção das sonoras na reportagem de televisão (MEMÓRIA GLOBO, 2005), que, aliadas ao texto coberto por imagens (*off*) e à passagem do repórter, constituem até hoje os elementos básicos dessa reportagem, conforme apresentei no capítulo anterior.

Aliás, é o poderio técnico da Rede Globo que tornou possíveis várias implementações tecnológicas que ajudaram a configurar o modelo de telejornalismo que se apresenta hoje como referência, por meio do Jornal Nacional. O uso do teleprompter, que permite que o olhar do apresentador entre em contato com o olhar do telespectador, simulando o contato face a face, bem como as entradas ao vivo fora dos estúdios, que dão um sentido de ubiquidade para a produção jornalística, são exemplos da configuração dessa linguagem, que o JN ajudou a consolidar.

Esse processo de construção de um padrão estético, focado no formato do programa, ultrapassava o jornalismo e também incluía a dramaturgia e os programas de auditório da emissora. Essa preocupação era uma resposta às críticas que a produção televisiva sofria nos anos 70 por apresentar materiais considerados grotescos, que iam de encontro à doutrina de Segurança Nacional:

[...] baseada em valores ligados a um cristianismo conservador, tendo a família, a religião católica, a pátria, o trabalho, a moral e os bons costumes como pilares de conduta. Para isso, a televisão deveria “higienizar” toda a sua programação para que ela pudesse representar o Brasil para os brasileiros, como o “Jornal Nacional” começava a fazer (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010, p. 116).

Apesar da instauração do que conhecemos até hoje como “padrão Globo de qualidade”, na década seguinte, o enfraquecimento do regime militar e a transição lenta

e gradual do país a um estado democrático, com votações diretas, causaram impacto na produção jornalística da Rede Globo, em especial do Jornal Nacional, que continua a receber críticas sociais e acadêmicas em relação ao seu posicionamento político na época – críticas essas que atravessaram décadas e que são capazes de abalar a credibilidade da emissora e de seu principal programa jornalístico ainda hoje. Em 2013, por exemplo, durante as manifestações de junho, os jovens entoavam o mesmo bordão que talvez seus pais tenham entoado nos anos 80, mesmo que a memória dos eventos que primeiro o provocaram possa estar ausente: “O povo não é bobo, abaixo a Rede Globo”.

Provocadas por episódios como a omissão da campanha das Diretas Já (1984) e a edição do primeiro debate entre candidatos à Presidência (1989), Porto (2007) defende que, apesar de pertinentes, as críticas das pesquisas em jornalismo normalmente não levam em consideração o impacto que a prática jornalística sofre na transição de um regime autoritário para um regime liberal. Segundo ele, durante o processo de (re)democratização de uma nação, as diretorias e a redação precisam reavaliar a sua função social, a emissora sofre pressões comerciais e os cidadãos e as novas instituições sociais começam a avaliar o desempenho da mídia e do jornalismo.

Segundo a pesquisa de Porto (2007), nessa transição para o funcionamento do jornalismo da emissora em um regime democrático, as alterações na direção foram fundamentais. Saiu, em 1995, Alberico de Souza Cruz, diretor geral de Jornalismo com vínculos a atores políticos do governo da época, para dar lugar a Evandro Carlos de Andrade, então editor-chefe do jornal O Globo, profissional respeitado pelos pares. Entre as mudanças, Andrade tirou do Jornal Nacional Cid Moreira e Sérgio Chapelin – o primeiro ocupava a bancada do JN desde a estreia e o segundo desde 1972. Apesar de populares, a dupla representava um modelo de telejornalismo ultrapassado, no qual os apresentadores eram apenas leitores de notícia.

A apresentação e responsabilidade editorial foram ocupadas por William Bonner e Lilian Witte Fibe, o que resultou em uma cobertura noticiosa mais plural e interpretativa. Pouco tempo depois, no entanto, Andrade convidou Mário Marona para o posto de editor-chefe do Jornal Nacional, reduzindo a autonomia dos jornalistas da bancada e orientando a produção do telejornal para *soft news* (PORTO, 2007). Sua função era dirigir o Jornal Nacional para uma linha mais popular e, entre as coberturas controversas da época de sua chefia, estava o tempo dedicado para o parto da filha de

Xuxa Meneghel na véspera do leilão de privatização da Telebrás e da Telesp (MEMÓRIA GLOBO, *online*, 2014).

O contexto do telejornalismo da época era de alta concorrência não apenas entre os canais de televisão aberta, mas com a MTV, a televisão paga e a própria internet, que já começava a se inserir de forma relevante no sistema de mídia. Na primeira parte da década, TV Bandeirantes e SBT investiram em seus programas jornalísticos, esta última apostando na contratação de correspondentes internacionais e na figura do âncora Boris Casoy, na apresentação do TJ Brasil. Além destes, os programas de jornalismo policial se fortaleceram, como o Aqui Agora, também do SBT (BECKER, 2010).

A linha popular do JN levou à saída de Witte Fibe em 1998, quando foi substituída por Fátima Bernardes. Casada com William Bonner, a jornalista já havia passado pela reportagem e pela ancoragem de vários dos telejornais da emissora. Um ano depois, com a saída de Marona, o casal toma o controle editorial do telejornal – ele como editor-chefe, ela como editora-executiva. Iniciou-se, então, um processo de construção mítica do casal de apresentadores do Jornal Nacional, que extrapolava a bancada do programa como profissionais bem-sucedidos para ocupar as páginas de revistas em uma representação de casamento feliz, do qual seus trigêmeos são evidência desse sucesso (HAGEN, 2004).

O novo controle editorial do jornal, conforme análise de Porto (2007), traz um aumento do *hard news* – incluindo aí os problemas sociais e a temática política – em relação a 1996, momento em que Marona estava na chefia do JN. Segundo o pesquisador, os indicativos de tabloidização no Jornal Nacional diminuem com Bonner como editor-chefe. Há ainda um declínio cada vez maior do uso de fontes oficiais de alto escalão nas reportagens do programa, indicando um jornalismo menos autoritário, com maior acesso a representantes políticos e sociedade civil.

Em 2001, a morte de Evandro Carlos de Andrade levou Carlos Henrique Schroder à direção de jornalismo da emissora, representando uma continuidade nas políticas editoriais da Rede Globo. Em 2002, nas primeiras eleições para presidente com Schroder e Bonner no comando, o Jornal Nacional instituiu regras para a cobertura eleitoral, preocupando-se em dedicar o mesmo tempo e o mesmo número de sonoras a todos os candidatos à Presidência (PORTO, 2007). É possível afirmar, a partir disso, uma busca pela apresentação de uma cobertura equilibrada, que se alinha posteriormente aos princípios editoriais das Organizações Globo, lançados em 2011.

Após 13 anos como âncora, em 2011, Fátima Bernardes saiu do Jornal Nacional para assumir um programa de entretenimento. Sua cadeira foi ocupada por Patrícia Poeta, então apresentadora do Fantástico. O “casal 20 do telejornalismo”, conforme apelidou Hagen (2004), separou-se na bancada, mas não na vida pessoal. Poeta assumiu a apresentação e o cargo de editora-executiva, mas no segundo semestre de 2014 também anunciou sua saída do telejornal para assumir um programa de entretenimento na emissora. A mudança, segundo comunicado oficial da Rede Globo, estava prevista desde o início de sua atuação, mas gerou especulações devido à queda de um terço da audiência do JN nos três anos em que esteve na apresentação. Foi no início de 2014, antes do anúncio da mudança na ancoragem, que constituí o corpus de pesquisa. No entanto, acredito ser necessário contextualizar os últimos movimentos do telejornal para compreendermos seu posicionamento no contexto de mídia atual.

Em 2015, já com Renata Vasconcellos apresentando o JN ao lado de Bonner, o programa reformulou seu cenário (como faz periodicamente), privilegiando as entradas ao vivo e a interação entre os apresentadores e os repórteres que estão na rua. Pela primeira vez, um apresentador levantou da bancada do telejornal e caminhou pelo estúdio para simular uma conversa face a face com um repórter. Essa mudança, que inclui também alguns novos enquadramentos de câmera e uma informalidade maior na ancoragem, provocou muitos comentários nas redes sociais.

É possível presumir que essas transformações – que ocorreram em outros telejornais da rede primeiro – estejam relacionadas à assunção de Silvia Faria ao cargo de diretora da Central Globo de Jornalismo em 2012. Em Brasília, como diretora regional, ela já havia implementado nos telejornais locais mudanças de âncoras e de cenários, “de modo a permitir maior circulação dos apresentadores e interação com a reportagem e especialistas” (MEMÓRIA GLOBO, *online*, 4 fev. 2016).

O fato é que, nos últimos anos, o Jornal Nacional acompanha um movimento de transformação nas práticas jornalísticas provocado em grande medida pelas novas configurações dos sistemas de mídia e pelos novos hábitos dos telespectadores em relação à televisão. Novos contextos de produção e circulação de conteúdos, desde os anos 90, têm provocado uma queda de audiência nos canais abertos, inclusive da Rede Globo e do seu principal telejornal. As transformações nos formatos dos programas aliadas à inserção de conteúdos nos portais das Organizações Globo e em aplicativos

para dispositivos móveis buscam recuperar a audiência (agora, compreendidos como usuários) e reverter a diminuição de aporte financeiro na TV.

Acredito que, neste contexto, o vínculo com o telejornal e com seus apresentadores ultrapassa a televisão enquanto aparelho de transmissão e alcança outros espaços, como as redes sociais, usadas como estratégia de fidelização ao programa já há algum tempo (HAGEN, 2009). Da comunidade do Jornal Nacional no Orkut à conta de William Bonner no Twitter ou à página do JN no Facebook, este telejornal de referência está buscando novas maneiras de se relacionar e de estabelecer vínculos com o público.

O compromisso com a informação jornalística, no entanto, se mantém e é fundamental para a preservação e o fortalecimento desse contrato de comunicação. O livro de William Bonner (2009) atualizou o laço com a audiência ao reafirmar o compromisso do Jornal Nacional: “mostrar aquilo que de mais importante aconteceu no Brasil e no mundo naquele dia, com isenção, pluralidade, clareza e correção” (p. 17). Esses também são os valores apontados como imperativos do jornalismo pela Organizações Globo, 25º maior grupo de mídia internacional do mundo (IFM, *online*, 2014). Evidentemente este é o discurso institucional do JN sobre si mesmo, buscando construir um ethos fortemente ancorado nos valores deontológicos do jornalismo. Não significa que o telejornal e os demais programas e produtos jornalísticos da Organizações Globo efetivamente cumpram os valores que professam.

5.2 ESTUDO DE SENTIDOS

Compreender a constituição da identidade do Jornal Nacional – baseada em vínculos de confiança e de suspeição, mas considerando sua centralidade para o telejornalismo brasileiro – é imprescindível para o estudo de sentidos que se fundamenta na relação entre a língua e a história. Os sentidos no discurso não são evidentes ou imóveis como parecem ser, ao mesmo tempo em que não se fecham – são incompletos e ultrapassam as fronteiras do texto. Os sentidos só ocorrem na relação entre sujeitos, que os elaboram em movimentos de estabilização e de deslocamento, sempre interpelados pela ideologia e condicionados pelo interdiscurso.

A ideologia é a função da relação necessária entre a linguagem o mundo, a relação imaginária do indivíduo com sua existência ligada ao inconsciente (BONNAFOUS, 2008).

O interdiscurso remete à memória de outros discursos, ao já dito alhures. São nos gestos de interpretação dos sujeitos, com espaços para o deslize e para o equívoco, que eles se inscrevem em uma posição enunciativa historicamente determinada e se reconhecem por sua inscrição em determinadas formações discursivas e não em outras (ORLANDI, 2007). As formações discursivas (FDs) são núcleos de sentidos associados a um mesmo sistema de regras, que pressupõem certa dispersão, certa heterogeneidade (FOUCAULT, 2008). Para Pêcheux (2014), elas determinam o que pode e deve ser dito em uma situação de comunicação, a partir de um posicionamento de sujeitos sócio-históricos.

Sob esses preceitos, a Análise de Discurso interroga uma suposta transparência da língua decorrente de um duplo esquecimento dos sujeitos. O primeiro esquecimento é da ordem da enunciação e relaciona-se à forma como dizemos uma coisa e não outra. Estabelece uma ilusão referencial, ou seja, uma relação natural entre língua e coisa da qual se fala. Já o segundo esquecimento é resultado da afetação do sujeito pela ideologia. O sujeito tem a ilusão de ser a origem do que diz, quando na verdade retoma sentidos preexistentes. A memória discursiva, enquanto conjunto de formulações daquilo que já foi dito e esquecido, sustenta as possibilidades do dizer.

O processo de construção de sentidos, portanto, não é estático, mas é administrado. É exatamente a relação dos textos com sua exterioridade – seu lugar na história e na sociedade, sua relação com a memória e a ideologia – que orienta os sentidos do discurso. É importante aqui ressaltar que texto e discurso não se equivalem. Sempre dialógico e sempre relacionado a um contexto, o discurso é efeito de sentido entre sujeitos (PÊCHEUX, 1997), e a linguagem é a mediação necessária entre o sujeito e o mundo. Só por meio da interação, enquanto troca implícita ou explícita entre locutores virtuais ou reais (MAINGUENEAU, 2008), é que o discurso toma forma.

“O trabalho do analista de discurso é mostrar como um objeto produz sentidos, como os processos de significação trabalham um texto, qualquer texto” (ORLANDI, 2007, p. 80). Para isso, o analista precisa deslocar-se do discurso e da história, sem ir acima ou além deles, contemplando os movimentos de interpretação. Conforme aponta Orlandi (2005, p. 15), em Análise de Discurso, procura-se “compreender a língua fazendo sentido, enquanto trabalho simbólico, parte do trabalho social geral, constitutivo do homem e da sua história”. É importante destacar que o interesse dessa abordagem teórico-metodológica não reside em identificar o que um texto quer dizer, mas em

compreender *como esse texto significa*. Ou seja, a partir de uma materialidade simbólica própria e significativa, é que a AD busca produzir conhecimento.

Para isso, é preciso admitir que o analista não é neutro em relação aos sentidos. Ele também é afetado por gestos de interpretação, que devem estar ancorados em um dispositivo teórico e um dispositivo analítico. Até aqui, busquei apresentar meu posicionamento teórico, de forma a mobilizar minha compreensão sobre a produção de sentidos no discurso. Agora, busco me movimentar em direção à construção de um dispositivo analítico que possibilite a descrição e a interpretação do discurso, trabalhando a opacidade da linguagem e a sua não-evidência (ORLANDI, 2007).

Para isso, vou retomar algumas noções apresentadas de forma não tão evidente em capítulos anteriores, relacionando-as diretamente ao dispositivo teórico do discurso. Primeiro, é necessário considerar o jornalismo como um lugar de produção e circulação de sentidos. Assim como outros gêneros discursivos, o jornalismo é dialógico em dois planos: na medida em que é interdiscursivo, é também intersubjetivo. Isso significa que, além de relacionar-se com enunciados que os precedem e os sucedem em um espaço de luta entre vozes sociais (FIORIN, 2010), também é uma relação entre sujeitos. Conforme explorei no capítulo anterior, esse sujeitos (instância de produção e instância de recepção) estão vinculados a um contrato de comunicação no qual a finalidade maior desse discurso é a informação verdadeira (CHARAUDEAU, 2009).

Pensar o jornalismo como um discurso dialógico exige também refutar a “visão ingênua de que o discurso poderia nos contar uma verdade intrínseca ou uma literalidade” (BENETTI, 2007, p. 108). O discurso jornalístico produz um efeito de literalidade, no qual “o texto objetivo é apenas uma intenção do jornalista, restando-lhe elaborar um texto que no máximo direcione a leitura para determinado sentido, sem que haja qualquer garantia de que essa convergência de sentidos vá de fato ocorrer” (BENETTI, 2007, p. 108). Compreender como o telejornalismo busca direcionar essa leitura no que diz respeito à emoção como eixo articulador de sentidos é o que me interessa nesta tese.

É preciso lembrar também que o discurso jornalístico, historicamente determinado como todo discurso, é também subordinado a enquadramentos sociais e culturais. Está sujeito a condições de produção – que incluem valores profissionais, rotinas produtivas particulares e princípios organizacionais – sobre as quais já dissertei

previamente nesta tese. É dessa forma que o jornalismo “constrói sentidos sobre a realidade, em um processo de contínua e mútua interferência” (BENETTI, 2007, p. 110).

Além de pensar o jornalismo como gênero discursivo autorizado a produzir sentidos sobre o real, é necessário retomar a noção de televisão como dispositivo de encenação com características singulares e suas qualidades estéticas. Isso porque, para a Análise de Discurso, a materialidade dos textos é fundamental para a produção de sentidos. Conforme aponta Orlandi (2007), a relação dos sujeitos com os sentidos se exerce em processos de significação diversos, em diferentes materialidades. Dessa forma, o discurso produz sentidos não apenas em sua dimensão verbal, mas em todos os aspectos da produção não-verbal.

O sentido tem uma matéria própria, ou melhor, ele precisa de uma matéria específica para significar. Ele não significa de qualquer maneira. Entre as determinações – as condições de produção de qualquer discurso – está a própria matéria simbólica: o signo verbal, o traço, a sonoridade, a imagem, etc. e sua consistência significativa. Não são transparentes em sua matéria, não são redutíveis ao verbal, embora sejam intercambiáveis, sob certas condições (ORLANDI, 1995, p. 39).

Muitos associam Análise de Discurso a um estudo ancorado estritamente na linguagem verbal. Apesar de possuir uma trajetória na qual o texto escrito é objeto empírico privilegiado da AD, há investigações que abordam o processo de significação das imagens, com destaque para Souza (1997; 2011). De acordo com a autora, a interpretação da imagem em AD procura entender tanto como ela se constitui em discurso, quanto como sua utilização sustenta sentidos produzidos pela linguagem verbal, direcionando o processo de significação. Como na interpretação do verbal, o trabalho de interpretação da imagem pressupõe também a relação com a história, a cultura e a sociedade e a administração dos sentidos por essas instâncias.

Compartilho dessa compreensão das materialidades não-verbais como discurso e entendo que, assim como a linguagem verbal, a imagem é constituída em um processo de mediação entre o sujeito e o mundo. Imagem e verbo não estão, portanto, em oposição. Cada um, dentro de seus sistemas expressivos próprios, busca significar o mundo a partir dos gestos de interpretação dos sujeitos. Assim, destacar o potencial discursivo da imagem não é propor uma equivalência entre esses sistemas, como a criação de um alfabeto visual, mesmo enquanto metáfora. É pensar que as imagens constituem discursos “na medida em que formam constelações significativas” (CATALÀ

DOMENÈCH, 2011, p. 157-58), ou seja, pensar que produzem sentidos atrelados a uma percepção socialmente compartilhada, situada no tempo e no espaço.

É isso que a noção de qualidades estéticas nos estudos em televisão reconhece: os elementos formais e estilísticos da TV são capazes de produzir sentidos emocionais que ocorrem somente na relação entre telespectadores e programa. Defendo que a Análise de Discurso pode oferecer um suporte teórico e metodológico que fortalece essa linha de pesquisa ao propor que essa relação ancora-se no dialogismo constitutivo do discurso audiovisual, que possui regularidades na produção de sentidos construídos por meio de sua materialidade simbólica.

Por esse entendimento é que, desde a apresentação desta tese, destaquei a necessidade de observar como a performance dos sujeitos, as dimensões verbal e audiovisual do discurso acionam a emoção como eixo produtor de sentidos. Essas qualidades estéticas estão relacionadas com a materialidade da televisão e seu potencial discursivo. Os sentidos, independentemente da materialidade em que se encontram, são produto da metáfora como efeito de uma relação significativa, na qual há uma transferência ou superposição de uma palavra por outra.

Ora, os sentidos só existem nas relações de metáfora dos quais certa formação discursiva vem a ser o lugar mais ou menos provisório: as palavras, expressões, proposições recebem seus sentidos das formações discursivas nas quais se inscrevem. A formação discursiva se constitui na relação com o interdiscurso (a memória do dizer), representando no dizer as formações ideológicas. Ou seja, o lugar do sentido, lugar da metáfora, é função da interpretação, espaço da ideologia (ORLANDI, 2007, p. 21).

Os sentidos, portanto, construídos por meio de metáforas em diferentes materialidades do verbal e do não-verbal, inscrevem-se em formações discursivas condicionadas a determinadas regras. Nesta tese, considero cada uma das famílias das emoções básicas – com seus temas e expressões universais, suas variações e suas regras de exibição socialmente condicionadas – como uma formação discursiva, um núcleo de sentidos mais ou menos estável, com espaços para dispersão.

Para identificá-las como eixo produtor de sentidos no discurso, a AD apresenta a paráfrase como conceito de alto valor metodológico, que depende do olhar do pesquisador e só pode se concretizar a partir das perguntas específicas da pesquisa. A paráfrase é a relação de equivalência entre enunciados (PETIT, 2008) que, em suas

diversas ocorrências em um corpus de pesquisa, indica um núcleo de sentidos sobre o qual se organiza uma formação discursiva (BENETTI, 2007).

Essa busca exige que o pesquisador identifique trechos do discurso que reúnam sentidos significativos para as perguntas de pesquisa. Na produção verbal do discurso, a noção de *sequência discursiva* (SD) já consolidou-se como instrumento para identificar esse conjunto de palavras ou frases presentes no texto relevantes à análise. “Para fins de procedimento metodológico, chamamos de sequência discursiva (SD) o trecho que arbitrariamente recortamos para análise e depois utilizamos no relato de pesquisa” (BENETTI, 2007, p. 113).

Na dimensão audiovisual do discurso, as noções de cena e de sequência advindas dos estudos fílmicos são profícuas para o recorte de trechos significativos à compreensão da emoção como eixo produtor de sentidos. Choi e Lee (2006) utilizam a cena – definida por eles como trecho do audiovisual constituído por um ou por múltiplos planos no qual o tema, o conceito ou a ideia é o mesmo – como unidade de análise. Eu vou tomar a definição desses autores de cena e associá-la à noção de sequência como “uma série de cenas ou planos completa em si mesma” (MASCELLI, 2010, p. 19) para propor a *sequência audiovisual* (SA) como trecho do discurso audiovisual que reúne sentidos significativos às perguntas de pesquisa.

Sequência discursiva e sequência audiovisual, portanto, compõem minha proposta de recorte de trechos do discurso verbal e do discurso não-verbal, respectivamente, selecionados para o estudo do sentidos na reportagem de televisão ou em qualquer produto audiovisual. São conceitos operatórios que buscam disponibilizar ao pesquisador instrumentos de análise para as pesquisas que se debruçam sobre conteúdos audiovisuais – dotados de elementos verbais e não-verbais que ajudam a configurar os sentidos.

Já indiquei no capítulo anterior que essa separação entre a dimensão verbal e dimensão audiovisual, e entre elas e a performance dos sujeitos, é operatória no estudo das qualidades estéticas. Elas precisam ser compreendidas como elementos de uma unidade plena de sentidos, condicionada a um processo de significação na qual o pesquisador precisa separá-las e reagrupá-las para compreender o todo de sua construção discursiva. Ademais, o telejornalismo como gênero de produção discursiva, atrelado à produção de sentidos verdadeiros sobre o real, deixa pouco espaço para a interpretação dos acontecimentos não direcionada pela dimensão verbal. Como já

apontado por Souza (1997), o verbal tenta se interpor ou se sobrepor à imagem. Porém, nem sempre consegue e deixa brechas, conforme irei mostrar no próximo capítulo.

Percebida tanto como um espaço de problematização (MAINGUENEAU, 2008) quanto como uma disciplina de entremeio (ORLANDI, 2007), evidenciei nessa seção que a Análise de Discurso vai muito além de um método operativo e perpassa não apenas o referencial teórico, como a própria construção da hipótese de pesquisa. A AD orienta noções centrais desta tese, em particular a ideia de que o jornalismo é um gênero discursivo ancorado em um contrato de comunicação que busca a adesão do leitor pela encenação sutil entre o fazer saber e o fazer sentir, no qual a emoção é repetidamente mascarada em prol da finalidade primeira do contrato: informar.

5.3 PROCEDIMENTOS

Levantar o véu que mascara as emoções no discurso jornalístico para entender como as qualidades estéticas as acionam enquanto eixo articulador de sentidos na reportagem de TV é uma das finalidades desse trabalho. Mostrar como as emoções relacionam-se à avaliação moral proposta no discurso jornalístico, organizando a construção do enquadramento é a outra finalidade. Para fazer isso, é preciso primeiro elucidar os passos que orientam minha análise e explicar a construção de meu dispositivo técnico de pesquisa.

a) Construção do Corpus

Entrei no doutorado com a proposta de analisar um ano de três telejornais brasileiros exibidos em horário nobre. Entrego esta tese com um corpus composto por 18 reportagens do Jornal Nacional. Nesse percurso, foi preciso entender que a importância de uma coisa não se mede com fita métrica, como escreveu Manoel de Barros. Minha hipótese de pesquisa exigia não somente um grande deslocamento teórico como também instrumentos de análise que mobilizassem diversas materialidades do discurso para que pudesse ser comprovada. Portanto, optei por um estudo de cunho qualitativo, focado na compreensão do funcionamento discursivo da emoção na organização do enquadramento da reportagem por meio das suas qualidades estéticas.

Já sabia que analisar conteúdos jornalísticos da TV é um permanente desafio no que diz respeito à formação de um corpus de pesquisa. Não é possível, como nos estudos

de revista ou jornal, adquirir exemplares em arquivos das empresas jornalísticas, acessá-los em bibliotecas ou comprar em banca uma edição especial sobre determinado assunto ou acontecimento que saiu naquele dia ou semana. É preciso antecipar-se aos acontecimentos e planejar as gravações do telejornal ao vivo, no dia e hora de sua exibição. Na internet, a edição pode sofrer modificações. Por isso, assinei um plano de televisão a cabo que me permitisse agendar a gravação de conteúdos para assistir posteriormente. Esses conteúdos ficam armazenados em um HD da companhia de TV paga e só podem ser assistidos a partir da televisão.

Visto que a pesquisa não se baseia em um acontecimento particular, defini um período aleatório de coleta das edições do Jornal Nacional: *seis meses*, entre *janeiro e junho de 2014*, no semestre anterior à qualificação desta tese. Neste intervalo, foram transmitidas 130 edições do Jornal Nacional. Dessas, 25 foram gravadas de forma parcial ou nem sequer foram gravadas devido à falta de energia elétrica ou à ausência de sinal da empresa de televisão a cabo. Na primeira observação do material, verifiquei que cada edição apresentava entre 7 e 12 reportagens. Pela complexidade do problema de pesquisa e dos diversos elementos que me propus a observar nas reportagens de televisão, optei pelo recorte de seis edições do Jornal Nacional, a partir da construção de uma semana composta.

Defini que a edição a ser analisada seria sempre aquela exibida na segunda semana do mês, com exceção de Junho, quando selecionei o programa do primeiro sábado, anterior ao início da Copa do Mundo no Brasil – cuja cobertura alterou significativamente a estrutura do telejornal. Ainda assim, o número de reportagens dessas seis edições totalizavam 55 unidades de análise, o que foi considerado excessivo pela banca de qualificação após ver as etapas de pesquisa para chegar a um protocolo que desse conta de minha hipótese (processo abordado no próximo ponto desta seção).

Baseada na sugestão da banca, selecionei três reportagens de cada edição. Estabeleci dois critérios que julguei pertinentes à constituição do corpus. O primeiro era apresentar reportagens de todas as editorias do Jornal Nacional de forma mais ou menos equilibrada, dando prioridade às matérias de Geral – que representavam 40% das reportagens da semana composta (22 unidades de análise do total de 55). No restante das editorias (Economia, Política, Esporte e Internacional), busquei certa equivalência para ter representatividade no corpus. Por exemplo, havia 14 matérias de

esporte e apenas 5 de política. Seleccionei três de cada, pois considero que o ano em que o Brasil recebeu um grande evento esportivo pesa bastante nessa balança.

Quadro 1 – Constituição do Corpus de Pesquisa

REP	REPORTAGEM	EDITORIA	TEMPO	DATA
01	Pedrinhas	Geral	2'34"	Segunda-feira, 06 de Janeiro de 2014
02	Volta ao trabalho	Geral	2'41"	
03	Morre Eusébio	Esporte	3'37"	
04	Calor no campo	Geral	1'58"	Terça-feira, 11 de Fevereiro de 2014
05	Cinegrafista morto	Geral	4'12"	
06	Snowboard	Esporte	2'53"	
07	Amarildo	Geral	1'32"	Quarta-feira, 12 de Março de 2014
08	Apagão	Política	1'58"	
09	Venezuela	Internacional	1'28"	
10	Inflação	Economia	2'22"	Quinta-feira, 10 de Abril de 2014
11	Petrobras	Política	4'26"	
12	Jogos Olímpicos	Esporte	2'40"	
13	Ônibus RJ	Geral	3'29"	Sexta-feira, 09 de Maio de 2014
14	José Dirceu	Política	2'29"	
15	Túnel Londres	Internacional	2'26"	
16	Morre Fernandão	Geral	3'04"	Sábado, 07 de Junho de 2014
17	Marcha para Jesus	Geral	1'48"	
18	Crédito Consignado	Economia	2'07"	

Fonte: autoria própria

O segundo critério não foi quantitativo e baseou-se na avaliação empírica das reportagens que entendi, em um primeiro momento, acionarem emoções por meio de

qualidades estéticas diversas. Envolveu vários olhares de cada matéria, buscando aquilo que busca *re-mover* o telespectador (KAVKA, 2008). Selecionei, por fim, 8 reportagens de Geral, 3 de Política, 3 de Esporte, 2 de Economia e 2 de Internacional. Acima (Quadro 1), está o quadro com o número da reportagem, o nome que atribuí a ela de acordo com o assunto reportado, a editoria, o tempo (incluindo cabeça e nota-pé) e data de exibição.

b) Dispositivo de Análise

Acredito que qualquer estudo que possua como objeto empírico o telejornalismo precisa começar pela decupagem do produto audiovisual. Esse processo envolve a transcrição daquilo que se vê e se ouve para o papel. É esse ato de interromper o fluxo televisual para posteriormente reconstruí-lo que possibilita perceber as nuances de sua construção discursiva. O modelo sugerido por Rose (2011) para análise de imagens em movimento – base de grande parte dos estudos que trabalham com o audiovisual – sugere a degravação do que a autora chama de dimensão visual e de dimensão verbal em duas colunas – na esquerda está a descrição da imagem e seus movimentos, na direita está a transcrição do áudio.

Rose ressalta que, nesse processo de traslado, o pesquisador precisa fazer escolhas sobre o que será deixado de fora e o que será descrito e transcrito de acordo com o seu referencial teórico e seu problema de pesquisa. Visto que esta tese exige observar elementos bastante precisos da constituição do fluxo televisual – que vão além dos conteúdos das imagens para considerar os próprios planos e movimentos de câmera, os efeitos visuais, as deixas sonoras e as expressões faciais dos sujeitos –, fiz algumas adaptações necessárias para que pudesse me debruçar sobre as qualidades estéticas da reportagem, apontadas no capítulo anterior.

Ao modelo de Rose, acrescentei uma terceira coluna, à esquerda, para numerar as sequências audiovisuais. Além disso, em vez de descrever os planos, inseri *frames* das reportagens na coluna central da lauda. Na coluna da direita, transcrevi os áudios das reportagens, identifiquei os enunciadores, apontei movimentos de câmera e/ou os efeitos visuais dos planos, além de numerar as SDs. No Quadro 2 (abaixo), é possível ver um excerto de uma das reportagens decupadas. No apêndice desta tese, encontram-se todas as decupagens das reportagens analisadas.

Quadro 2 - Exemplo de Decupagem

TERÇA, 11 de Fevereiro de 2014 - Calor no campo (REP 04)	
SA1	 <p>[BONNER] E quem trabalha no campo também tá tendo que se adaptar a essa onda de calor. (SD1)</p>
SA2	 <p>(BG - som de enxada)</p> <p>[KIRSCHE] Sob o sol a pino...</p> <p>(tilt down para...)</p>
SA2	 <p>[KIRSCHE]...a enxada pesa...</p>
SA2	 <p>[KIRSCHE]...o corpo sente e a capina vira um sufoco. (SD2)</p>

Fonte: autoria própria

O processo de decupagem ajudou na realização das primeiras observações sobre o corpus e no desenvolvimento de um protocolo de pesquisa – mantendo como guia a hipótese de pesquisa e os objetivos gerais e específicos desta tese. Neste protocolo

(Quadro 3, abaixo), constam em primeiro lugar dados gerais sobre a unidade de análise: data de exibição, nome da reportagem, tempo total de exibição e número de SDs e SAs recortadas.

Em segundo lugar, encontra-se a análise de enquadramento propriamente dita, realizada de acordo com a proposta de Entman (1993) quando fala sobre a seleção e a saliência de determinados aspectos do texto que conformam os *frames* no jornalismo. Identifiquei no discurso da reportagem a definição da situação, o conflito, a interpretação causal, a avaliação moral e a recomendação de tratamento. A partir desses elementos, há um espaço para dissertar brevemente sobre o enquadramento da matéria⁵⁴.

Na terceira e última parte deste documento, encontram-se três quadros com a descrição do acionamento das emoções por meio das qualidades estéticas. No primeiro quadro, encontram-se os apontamentos sobre a performance dos sujeitos, privilegiando suas expressões faciais e os sentidos produzidos em suas falas. No segundo quadro, estão as observações sobre a dimensão verbal do discurso, com foco nas emoções articuladas no discurso dos repórteres. No último quadro, são feitos os apontamentos sobre as emoções articuladas pelos elementos não-verbais do discurso, com foco nas funções dessa dimensão das qualidades estéticas. Por fim, há um espaço para o apontamento das emoções que organizam o enquadramento.

Sobre a apresentação dos dados da análise, no próximo capítulo, optei por demonstrá-los de três maneiras, de acordo com as dimensões proeminentes das qualidades estéticas na estruturação dos sentidos. Por vezes, quando considero que a dimensão audiovisual, a performance dos sujeitos e sua expressão facial são suficientes para evidenciar a articulação das emoções, apresentei apenas as imagens das sequências audiovisuais. Quando a dimensão verbal se sobrepõe aos sentidos configurados na dimensão audiovisual e na performance dos sujeitos, aponto apenas as sequências discursivas, recuadas do texto principal, exatamente como são enunciadas, sem correção gramatical. Porém, em grande parte do corpus, essas três dimensões das qualidades estéticas encontram-se imbricadas na conformação dos sentidos; e, por isso, apresento figuras que trazem tanto as imagens das reportagens, quanto o texto enunciado pelos sujeitos.

⁵⁴ Essa parte do protocolo já havia sido utilizada por mim durante o mestrado, com o intuito de perceber a representação do ator político no telejornalismo (GADRET, 2011).

É preciso lembrar que o gesto de interpretação que me levou aos sentidos articulados por cada família de emoções, entendidas como formações discursivas distintas, levou em conta aquilo que a pesquisa revela sobre elas, abordado no segundo capítulo desta tese, principalmente a partir de Ekman (2011) e suas observações sobre os aspectos universais das emoções, em especial aos seus temas e expressões faciais. O referencial teórico sobre cada família de emoções, inclusive, foi desenvolvido a partir de um movimento de aproximação e distanciamento do corpus, para pensar aquilo que era necessário abordar em termos de variações culturais sobre cada emoção.

Quadro 3 - Modelo do Protocolo de Análise

PROTOCOLO DE ANÁLISE	
Data:	
Reportagem:	
Tempo:	
Sequências audiovisuais:	
Sequências discursivas:	
Definição da Situação:	
Conflito:	
Interpretação causal:	
Avaliação moral:	
Recomendação de tratamento:	
ENQUADRAMENTO:	
PERFORMANCE DOS SUJEITOS	
Apresentadores	
Repórter	
Fontes	
EMOÇÃO	DIMENSÃO VERBAL
EMOÇÃO	DIMENSÃO AUDIOVISUAL
EMOÇÕES ORGANIZADORAS DO ENQUADRAMENTO:	

Fonte: autoria própria

Privilegiei, na performance dos sujeitos, suas expressões mais visualizáveis, compreendendo que há microexpressões que podem passar despercebidas pelo público⁵⁵. Também procurei considerar as características de cada apresentador na ancoragem do telejornal. William Bonner, por exemplo, é altamente expressivo e tende a mover demasiadamente os músculos da face, principalmente as sobrancelhas. Poderia parecer que ele está surpreso o tempo todo, mas na verdade está enfatizando determinadas informações verbais. Já Patrícia Poeta é mais expressiva na parte inferior do rosto, movendo nariz e boca, e quase nunca demonstra emoção na testa. Por isso, suas expressões são geralmente parciais, mas bem definidas. Sobre os apresentadores que substituíram Bonner e Poeta na primeira edição analisada (06 de Janeiro de 2014), Heraldo Pereira é pouco expressivo e apresenta emoções contidas, ao contrário de Ana Paula Araújo, que parece não refrear suas expressões.

Sobre os sentidos articulados na dimensão audiovisual, Biondi (2010) já apontou na fotografia jornalística a convocação de uma avaliação moral a partir da proposição de uma aproximação entre os sujeitos que olham a imagem e os sujeitos que sofrem. Nessas histórias privadas, o sofrimento retratado convoca estratégias de crença a partir do posicionamento do sujeito que olha. Ainda na etapa de desenvolvimento do dispositivo analítico, percebi que a emoção não apenas aparece na reportagem de televisão por meio de sentidos explicitamente construídos por meio da produção verbal e não-verbal do discurso – os sujeitos que sofrem, os sujeitos que riem –, como também é constituída pelas qualidades estéticas por meio daquilo que vai além do texto e conforma sentidos a partir de seu contexto – histórico, social e cultural – fortemente vinculado à avaliação moral do enquadramento.

Portanto, durante a análise vou me referir à **emoção principal** como aquela formação discursiva que é acionada de forma mais evidente no discurso, no qual a inscrição de sentidos aparece de forma explícita nas qualidades estéticas da TV. Uma reportagem pode ter mais de uma emoção principal e ela(s) toma(m) conta da organização do enquadramento por meio da expressão de avaliação moral que parece não levantar dissensos culturais e/ou questionamentos sobre as práticas jornalísticas.

⁵⁵ Há programas que realizam a identificação automática das expressões faciais em imagens sendo desenvolvidos nacionalmente, inclusive pensando a tensão no telejornalismo (PEREIRA; PÁDUA; SILVA, 2015). Essa abordagem é bastante recente e pode se mostrar profícua no futuro como instrumento auxiliar numa análise que pense o discurso e o jornalismo mais amplamente. Porém, optei por fazer a identificação das emoções nas expressões faciais de forma não-automática, levando em consideração o contexto deste texto não-verbal, que é imprescindível para a AD de linha francesa.

Já a **emoção de fundo** não é tão evidente, seu sentido está construído implicitamente pelas qualidades estéticas que propõem/sugerem a inscrição na formação discursiva tão somente pela indicação de uma avaliação moral ligada a determinações históricas, ideológicas, culturais e sociais. Uma mesma reportagem pode acionar mais de uma emoção de fundo, bem como ela pode ser a única emoção organizando o enquadramento, prescindindo de uma emoção principal, ou pode sustentá-lo junto com outras emoções.

Tanto a emoção principal quanto a emoção de fundo estão no âmbito dos efeitos possíveis do discurso, “correspondentes tanto aos efeitos pretendidos na instância de comunicação quanto aos efeitos produzidos pela instância de interpretação” (CHARAUDEAU, 2008). Posso mostrar uma fonte enunciando sua raiva diante de um caso de corrupção, por exemplo. No entanto, não é preciso dizer explicitamente que o desvio de dinheiro público por atores políticos é um gatilho para a raiva, aversão ou desprezo. Basta suscitar pelas qualidades estéticas a avaliação de que esse ato é moralmente errado para acionar essas emoções como efeito possível.

É devido a este jogo de explícitos e implícitos, de revelar e de ocultar sentidos, que somente a Análise de Discurso enquanto abordagem teórico-metodológica dá conta da minha hipótese de pesquisa. É preciso deixar claro que não estou trabalhando com a ideia de intencionalidade, de manipulação/adulteração dos sentidos pelos jornalistas e pela equipe de produção. Estou trabalhando com os efeitos discursivos em que as condições de produção determinam os sentidos da reportagem – o que pode e deve ser dito em determinada situação de comunicação a partir do posicionamento de sujeitos. Não são apenas os valores jornalísticos, as rotinas produtivas e a linha editorial do veículo que trabalham nessa construção de sentidos. São também as determinações da história, da ideologia e da sociedade, associadas às próprias determinações dos aspectos universais das emoções, que configuram esses sentidos.

Passo agora para os capítulos finais desta tese, que buscam provar a hipótese de que a construção discursiva da reportagem de TV está ancorada nas qualidades estéticas da televisão e aciona a emoção como eixo de produção de sentidos. No capítulo 6, vou apresentar as funções discursivas das diferentes dimensões das qualidades estéticas na construção da emoção, mostrando a ligação dessa produção de sentidos com os temas universais, os gatilhos e as avaliações morais das famílias de emoções enquanto formações discursivas. Nesse processo, defendo também que a emoção organiza o

enquadramento da reportagem por meio da articulação de uma avaliação moral pelas diversas dimensões dessas qualidades estéticas. Por isso, no capítulo 7, vou analisar detalhadamente o enquadramento de três reportagens (REP 3, REP 5, REP 6) do corpus para mostrar como se dá essa organização.

6 COMO AS QUALIDADES ESTÉTICAS ACIONAM A EMOÇÃO

Despertei cedo; vim para a rua sem preconceitos. Examino como quem cisma. Vejo como quem pensa. E uma leve névoa de emoção se ergue absurdamente em mim; a bruma que vai saindo do exterior parece que se me infiltra lentamente.

(Fernando Pessoa, Livro do Desassossego por Bernardo Soares)

Neste capítulo, vou demonstrar como as qualidades estéticas da televisão acionam a emoção como eixo produtor de sentidos na reportagem de TV, apresentando suas funções discursivas na construção da emoção. Para isso, vou endereçar os três aspectos que propus como sistematização dessas qualidades estéticas: os sujeitos (apresentadores, repórter e fontes) e suas performances, a dimensão audiovisual (planos e edição, efeitos visuais e som) e a dimensão verbal. Todas as reportagens do corpus foram analisadas para observar o funcionamento das qualidades estéticas. Para a apresentação de cada caso, utilizarei exemplos, retirados do corpus analisado, que permitem mostrar o funcionamento do processo discursivo.

6.1 SUJEITOS E SUAS PERFORMANCES

A televisão, enquanto dispositivo de encenação rico em deixas simbólicas, dá a ver em sua construção discursiva os sujeitos partícipes de suas atrações, o que ajuda a estabelecer uma relação de intimidade entre o público e a TV. Na reportagem do telejornalismo, isso não é diferente. Apresentadores, repórter e fontes estão corporificados – podemos não somente ouvir suas vozes, como ver seus gestos e perceber suas expressões faciais. Durante a performance de cada um, tomada aqui como a representação do sujeito no cenário do telejornal e da reportagem, a emoção encontra sua melhor expressão: materializada no corpo e na fala.

a) Apresentadores

Os apresentadores possuem um papel fundamental na construção da emoção como eixo articulador de sentidos. São os primeiros e os últimos sujeitos que vemos no

fluxo do telejornal, tornando-se figuras centrais da fidelização do público ao programa (HAGEN, 2009). Na cabeça, são encarregados de apresentar a reportagem; e na nota-pé são responsáveis por disponibilizar informações complementares ou adicionais sobre o assunto. Porém, exercem funções que ultrapassam o valor informativo do jornalismo. Em meio ao fluxo de informações, são uma constante na transmissão do noticiário: podemos vê-los todos os dias, olhando nos nossos olhos. Ao fazer saber, também fazem sentir. Suas expressões faciais são tão evidentes que a dimensão verbal do discurso torna-se completar na construção de sentidos. Eles introduzem ou indicam, reforçam ou pontuam as emoções construídas discursivamente no corpo da reportagem.

Em suas performances na cabeça, os apresentadores podem exercer uma de duas funções: *introduzir a emoção principal ou indicar uma emoção de fundo*. No primeiro caso, eles apresentam uma expressão facial que corrobora (dá força e consolida) a emoção principal que será acionada pelas demais qualidades estéticas. Já no segundo caso, de indicação, eles demonstram uma expressão facial que orienta (sugestiona e dirige) a compreensão da reportagem por meio do estabelecimento de uma emoção de fundo, que será construída implicitamente no corpo da matéria.

Figura 1 – Performance dos Apresentadores (Introduzir a Emoção Principal)



REP 02, alegria



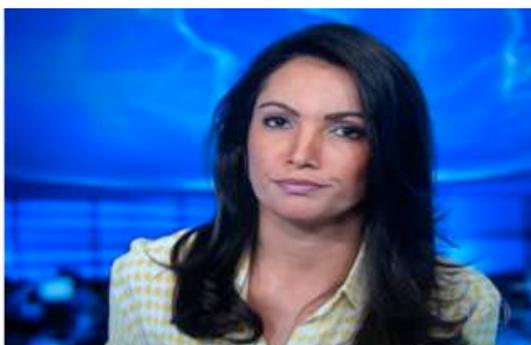
REP 16, tristeza

Na Figura 1 (acima), destaco dois momentos em que os apresentadores estão introduzindo uma emoção que será construída por outras qualidades estéticas durante a reportagem. Na matéria sobre o retorno dos brasileiros ao trabalho (REP 06), Ana Paula Araújo expressa um amplo sorriso que prepara a alegria, mais especificamente a diversão, com a qual o tema será abordado pelo repórter e sua performance. A expressão de Heraldo Pereira, apesar de não ser tão intensa, também demonstra satisfação com um leve sorriso.

O segundo caso mostra tristeza ao anunciar a morte de Fernandão, ex-jogador de futebol do Internacional, em um acidente de helicóptero em Goiás (REP 16). Não apenas os rostos dos apresentadores expressam tristeza sobre a morte – um dos principais temas desta emoção –, como também Bonner baixa o olhar para as mãos cruzadas em sua frente, movimento corporal que é um indicativo cultural de respeito e pesar. Vemos muito essa postura cabisbaixa em velórios como forma de demonstrar o luto.

Sobre a indicação da emoção de fundo pela performance dos apresentadores na cabeça das reportagens, o corpus apresentou apenas exemplos relacionados à raiva ou irritação. Talvez pelo esforço das matérias em manterem-se neutras, devido à delicadeza dos tópicos abordados, a raiva é construída de forma implícita através do próprio tema e de sua avaliação moral, podendo estar associada a outras emoções na organização do enquadramento.

Figura 2 – Performance dos Apresentadores (Indicar um Emoção de Fundo)



REP 05, raiva



REP 08, raiva

O primeiro exemplo é da reportagem que dá conta do decreto de prisão do homem suspeito de detonar o rojão que matou um repórter cinematográfico da TV Bandeirantes durante um protesto em São Paulo (REP 05). É possível ver uma expressão controlada de raiva no rosto de Patrícia Poeta pela tensão nos cantos da boca, que indica o julgamento moral da ação que vitimou não qualquer sujeito, mas um colega de profissão. No dia anterior a essa reportagem, quando o cinegrafista Santiago Andrade teve morte cerebral após 4 dias no hospital, William Bonner leu um editorial da Rede Globo que condenava a violência contra qualquer pessoa e repudiava a hostilização de jornalistas profissionais durante as manifestações (JORNAL NACIONAL, *online*, 10 fev. 2014). Conforme aponte no capítulo 2, sentimos tristeza pela morte de alguém, mas

sentimos raiva da pessoa responsável por essa perda – e a avaliação moral dessa reportagem aciona essas duas emoções, conforme vou explorar no próximo capítulo.

No segundo exemplo, a reportagem sobre os subsídios que o cidadão brasileiro deve pagar ao setor elétrico, devido à necessidade de acionamento das térmicas por causa da estiagem (REP 08), William Bonner também mostra raiva: sobrancelhas baixas e unidas em direção ao nariz, olhos fixos bem abertos e lábios retesados. É importante ressaltar que a função da raiva é mostrar um problema ou uma injustiça. Aqui, a indignação do apresentador relaciona-se ao enquadramento de que o consumidor sempre arca com os custos extras de gestões ineficientes e a avaliação moral de que isso é fruto de uma administração incompetente.

No final da reportagem, a performance dos apresentadores – seja durante uma nota-pé ou apenas no plano que dá sequência ao andamento do telejornal – pode *reforçar ou pontuar uma emoção* que auxilia a interpretar a reportagem que foi exibida. No primeiro caso, o apresentador reforça a emoção principal da matéria por meio de sua expressão facial, intensificando e dando ênfase ao que já foi apresentado. No segundo caso, o apresentador pontua a emoção de fundo, orientando a compreensão de como aquela situação reportada deve ser avaliada – de forma boa ou ruim, como certa ou errada.

Figura 3 – Performance dos Apresentadores (Reforçar a Emoção Principal)



REP 02, alegria



REP 06, alegria

Trago aqui dois exemplos em que os apresentadores reforçam a emoção apresentada na reportagem (Figura 3, acima). O primeiro é novamente na matéria sobre o retorno ao trabalho após o recesso de final de ano (REP 02). Após uma reportagem que tem a diversão como emoção principal, Pereira e Araújo completam o sentido, mostrando satisfação em seus sorrisos. Igualmente, no segundo exemplo, Bonner e

Poeta expressam alegria após a matéria que relata a vitória de um jovem esportista sobre o astro favorito na categoria *snowboard half pipe* nas Olimpíadas de Inverno na Rússia (REP 06). Seus sorrisos exibem empatia com o *fiero* expresso pelo vencedor da competição no final da reportagem.

Enquanto reforçar a emoção é apenas reiterar aquilo que foi construído explicitamente no corpo da reportagem, pontuar a emoção é marcar como o assunto deve ser avaliado, dar um ponto final à interpretação do tema, mesmo quando esse sentido está implícito (Figura 4, abaixo). São emoções de fundo, que podem ou não aliar-se a outras emoções para configurar o enquadramento. Um exemplo de pontuação da emoção é na reportagem sobre ataques no Maranhão que mudaram a rotina de São Luís e provocaram a morte de uma menina de seis anos (REP 01). Em uma matéria cheia de qualidades estéticas que expressam medo, tristeza e raiva, em que o governo é retratado como incompetente para resolver a violência e proteger o cidadão, a expressão de desprezo mostra superioridade moral.

Figura 4 - Performance dos Apresentadores (Pontuar a Emoção de Fundo)



REP 01, desprezo



REP 14, desprezo

O mesmo ocorre na reportagem sobre os privilégios de José Dirceu na cadeia (REP 14): Bonner expressa superioridade e correção moral diante do ator político que, mesmo condenado e preso, continua a obter vantagens: sua filha foi acusada pelas famílias de outros detentos de furar a fila nos dias de visitação ao pai. Em nenhum dos dois exemplos de pontuação da emoção o desprezo aparece nas outras qualidades estéticas de forma explícita. É a performance do apresentador que o estabelece como uma emoção de fundo associada à avaliação moral.

É importante ressaltar que há um saber tácito no telejornalismo sobre a necessidade de manter a seriedade na ancoragem de matérias sobre determinados

temas, como a morte ou a violência. Mais recentemente, parece ser frequente uma certa leveza nas pautas dos telejornais de horário nobre, inclusive no Jornal Nacional. Essas reportagens parecem dar espaço para expressões mais explícitas na performance dos apresentadores, evidenciando satisfação com largos sorrisos. Porém, mostrei que a avaliação moral (construída no corpo da reportagem) também evoca expressões faciais que demonstram emoção e indicam ou pontuam o julgamento da situação reportada. Aqui procurei apresentar exemplos bastante visíveis da emoção como articuladora de sentidos na performance dos apresentadores, que guiam o enquadramento das reportagens. Na última seção deste capítulo, vou explorar as funções da dimensão verbal do discurso associado a esses sujeitos: contextualizar a emoção principal ou sugerir a emoção de fundo.

b) Repórteres

O repórter é outro sujeito que confere certa estabilidade à transmissão do telejornal e que ajuda a atribuir credibilidade aos relatos jornalísticos. Sua figura, corporificada na passagem, dá a ver o “autor” da reportagem, o responsável pelo relato dos acontecimentos. Como já ressalté anteriormente, a autoria é apenas uma função discursiva que apaga o processo coletivo de construção de uma reportagem dentro das rotinas produtivas de uma emissora de televisão. Da mesma forma, o repórter não é transparente aos fatos, mesmo quando busca uma performance distanciada dos acontecimentos.

Por meio da análise, é possível afirmar que, tanto como repórter ventríloquo que posiciona-se como não-eu, quanto como repórter persona que assume a posição de eu (GUTMANN, 2014), esse sujeito exerce funções discursivas que acionam a emoção como eixo articulador de sentidos. Enquanto persona, ele pode *mostrar e promover emoções* na reportagem, encarnando e expressando a emoção principal que organiza o enquadramento. Já como ventríloquo, os repórteres podem *sugerir ou contextualizar uma emoção* construída por outras qualidades estéticas e direcionada pela avaliação moral. Esses dois últimos funcionamentos serão explorados na dimensão verbal do discurso, visto que a construção de sentidos depende do texto enunciado pelo repórter, e não da expressividade de sua performance.

O repórter mostra emoção em sua performance quando a expressa na face durante sua atuação na passagem. No corpus desta tese, são as reportagens de

comportamento, de esporte ou de tecnologia que privilegiam alegria ou satisfação que ficam estampadas no rosto desse sujeito. Na Figura 5 (abaixo), é possível ver um dos exemplos em que isso ocorre. O correspondente Roberto Kovalick mostra satisfação ao apresentar uma horta subterrânea construída em túneis utilizados para proteger os ingleses durante os bombardeios na Segunda Guerra Mundial. Essa emoção expressa pelo sorriso do repórter, aliada à sequência discursiva de sua passagem, ajuda a estabelecer a avaliação moral que aponta a tecnologia como entidade inerentemente positiva, que preserva e auxilia o bem-estar do ser humano. Note-se que a fala do repórter pertence, como qualidade estética da televisão, à dimensão verbal, mas está analisada aqui porque cria sentidos junto à expressividade do sujeito.

Figura 5 – Performance do Repórter (Mostrar a Emoção Principal)



[KOVALICK] Graças a estes equipamentos, não importa a temperatura lá em cima, a estação do ano. Aqui embaixo, é uma constante primavera.



[KOVALICK] Tem até uma leve brisa produzida por este ventilador.



[KOVALICK] E uma temperatura morna, em torno de 20 graus. Para que as plantas cresçam saudáveis, fortes e saborosas. (SD7)

Já a promoção de uma emoção, pelo repórter, vai além da sua construção por meio da passagem. Ocorre não apenas quando o repórter a expressa no momento em que aparece na imagem, mas também quando ele busca suscitá-la nas fontes. A reportagem de José Roberto Burnier que aborda a volta dos brasileiros ao trabalho após o recesso de final de ano é um exemplo disso (REP 02). É a performance desse sujeito – expressões faciais, movimentos corporais e vocalização – durante o diálogo que parece espontâneo nas entrevistas e na passagem que possibilita que a diversão organize o enquadramento. Por meio da construção da alegria e da brincadeira nessa interação, que superam o sofrimento de deixar as férias para trás, Burnier dá espaço para que as pessoas enfrentem a perspectiva de um novo ano de trabalho.

A performance de Burnier é tão central na construção discursiva da reportagem, que ele imprime sua presença em quase todas as sonoras (Figura 6, abaixo). É a forma como provoca as fontes reiteradamente durante a interação que constrói a tristeza de deixar o descanso como emoção de fundo que dá lugar à diversão. De acordo com Minois (2003), o riso é instrumento que permite que as culturas lidem com os problemas e as ansiedades sociais – neste caso, o trabalho como atividade social imperativa. E, nesta reportagem, é Burnier quem incentiva a sua expressão.

Figura 6 – Performance do Repórter (Promover a Emoção Principal)



[FONTE 1 - VO] A vontade é de ficar na praia, mas infelizmente...



[FONTE 1]...“temo” que trabalhar, alguém tem que manter o escritório...
[BURNIER - VO] Chegou o dia da gravata?
(repórter toca na gravata do entrevistado)



[FONTE 1] Não tem jeito, né? (SD3)



[FONTE 2] Calça correu do armário hoje, não queria “vim” não.
(gargalhada do repórter e do entrevistado)



[FONTE 2] Ela fugiu, mas eu tive que buscar ela na marra. (SD4)

Na sequência audiovisual acima, as sequências discursivas sugerem a tristeza e a relutância das fontes em voltar ao trabalho. Porém, as imagens dão lugar ao divertimento compartilhado na interação entre repórter e fontes, na qual Burnier tenta fazer piada (“Chegou o dia da gravata?”) para provocar o riso. É importante ressaltar, nesse caso, que a atuação do cinegrafista é fundamental para dar lugar à performance do repórter ou às performances das fontes. Assim como pontuei antes, aqui outra qualidade

estética, a dimensão audiovisual, se soma à performance do repórter para criar sentidos. Na primeira interação, o *zoom out* nos permite ver o sorriso no rosto de Burnier e da fonte 2 ao fundo, evidenciando diversão. Na segunda interação, o *zoom in* coloca em primeiro plano o amplo sorriso desse entrevistado, após o compartilhamento de uma gargalhada entre ele e o repórter. É dessa forma, por meio da associação das várias dimensões das qualidades estéticas, que a emoção organiza o enquadramento da reportagem por meio da articulação de uma avaliação moral, como vou mostrar no próximo capítulo.

Mostrar e promover como personas, contextualizar e sugerir como ventríloquos. Quando o repórter atua como persona, ele é fortemente expressivo e busca se colocar na matéria, propondo vínculos com as fontes e com um telespectador interlocutor. Já quando atua como ventríloquo, ele se esconde no texto, acionando os rituais estratégicos que buscam o seu apagamento. O repórter exerce as funções de contextualizar a emoção expressa pelas fontes ou de sugerir a emoção, por meio da construção de uma avaliação moral, sobretudo pela dimensão verbal. Por isso, vou explorar essas duas funções na última seção deste capítulo.

Apontei no capítulo 3 que a terceirização da emoção é um ritual estratégico de emocionalidade no jornalismo impresso (WAHL-JORGENSEN, 2013), mas é possível ver que no telejornalismo, apesar dos esforços para manterem-se afastados do relato, tanto apresentadores quanto repórteres acabam produzindo efeitos de sentido que indicam ou sugerem uma avaliação dos acontecimentos, expressando emoção em suas faces ou apenas destacando gatilhos ou temas universais dessas emoções. Isso não quer dizer que estratégias discursivas de terceirização da emoção sejam menos presentes na construção discursiva da reportagem de televisão.

c) Fontes

A performance das fontes é o espaço autorizado para a expressão da emoção, sem colocar em risco a ideia de objetividade do jornalismo. No entanto, é importante lembrar que ela é regulada pela instância de produção jornalística, que determina quem serão os entrevistados, desenvolve perguntas e seleciona trechos das entrevistas considerados relevantes aos fatos reportados – condicionados pelos valores jornalísticos, as condições materiais de produção, a linha editorial da empresa e a inserção cultural desses sujeitos.

Nesse intrincado processo de seleção e exclusão, as fontes não possuem muito controle para além daquilo que foi dito durante a interação com o repórter.

Lima (2010) já havia identificado a função de patemização das fontes no Jornal Nacional. Realmente, uma de suas funções é *encarnar emoções*, principalmente se são pessoas comuns que reiteram a autenticidade dos fatos, por serem afetadas pelo evento relatado ou mesmo serem protagonistas do acontecimento. Porém, principalmente as fontes autorizadas – oficiais ou oficiosas – estão inseridas no discurso para *contextualizar uma emoção ou para ser o alvo da emoção*, apontar a quem ela deve se dirigir. Novamente, essas duas últimas funções serão exploradas na dimensão verbal do discurso, pois a construção de sentidos depende do texto enunciado pelas fontes, e não da expressividade de sua performance.

Sobre encarnar emoções, a performance das fontes mostra, vive, materializa as emoções que estão sendo introduzidas ou reforçadas, contextualizadas ou narradas, promovidas ou mostradas na construção discursiva da instância de produção. Ela convida o telespectador a reconhecer, a sentir e a responder de acordo com o enquadramento. A reportagem sobre a participação de fiéis na Marcha para Jesus na capital paulista (REP 17) é rica na encarnação da satisfação e do êxtase pelas fontes, que estão ali ilustrando o arrebatamento do evento religioso, que atravessa gerações. A criança que mostra alegria no início da reportagem, o jovem que expressa êxtase no meio da matéria e a senhora que afirma felicidade no seu encerramento evidenciam a satisfação (Figura 7, abaixo), emoção viabilizada pela visão dos rostos das pessoas em planos médios e closes, construindo cenas de empatia.

Figura 7 – Performance das Fontes (Encarnar a Emoção Principal – Alegria)



[CRIANÇA] A gente tá fazendo marcha pra Jesus. (SD4)



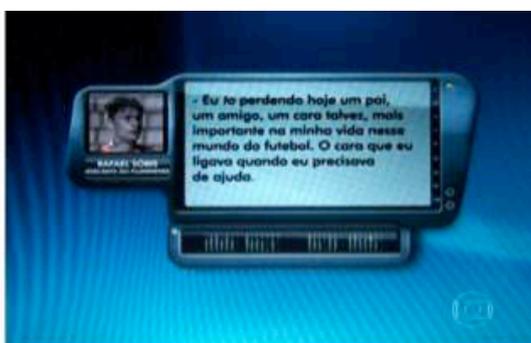
[FIEL 1] Você pode ter um momento de adoração a Deus, de elevar o nome do Senhor no mundo. (SD7)



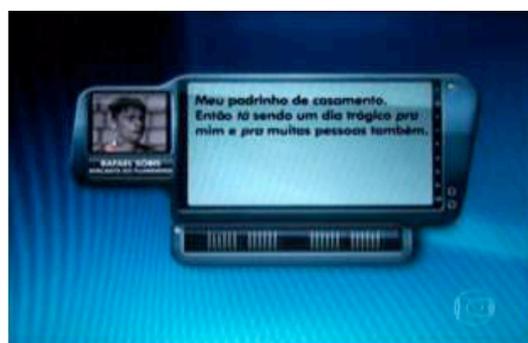
[DONATO] Tá feliz?
[DONA ANA] Tô feliz, feliz da vida. (SD15)

Certamente, a composição da cena de empatia que dá a ver as expressões faciais das fontes, associada ao conteúdo de suas falas, fortalece o sentido de alegria construído discursivamente no exemplo acima. Já a reportagem sobre a morte de um ídolo do futebol em um acidente de helicóptero (REP 17) mostra que dar a ver a face da fonte em sua performance pode não ser preciso para que ela exerça a função de encarnar a emoção. A entrevista com Rafael Sóbis, que jogou com Fernandão no Internacional, mostra tristeza não apenas porque podemos ouvir sua voz embargada, mas pelo caráter emocional de sua fala, que aponta o que a perda do ex-jogador representa para ele, pessoalmente (Figura 8, abaixo).

Figura 8 – Performance das Fontes (Encarnar a Emoção Principal – Tristeza)



[SÓBIS] Eu tô perdendo hoje um pai, um amigo, um cara talvez que...o mais importante na minha vida aí nesse mundo do futebol. O cara que eu ligava quando eu precisava de ajuda.



[SÓBIS] Meu padrinho de casamento. Então tá sendo um dia trágico pra mim e pra muitas pessoas também. (SD12)

É possível afirmar que, ao encarnar a emoção na performance, a fonte expressa a dimensão do acontecimento para si, por meio das expressões faciais e da vocalização, associados ao conteúdo de sua fala. Sob a perspectiva da performance das fontes como qualidade estética capaz de acionar a emoção como eixo articulador de sentidos, sustento que a fala pode funcionar de maneira muito mais complexa do que a evidente encarnação de uma emoção pelos entrevistados. É preciso olhar a reportagem como um todo, dentro do contexto de seu enquadramento, para compreender quais são as emoções que estão sendo acionadas, de que forma elas se constituem por meio das qualidades estéticas e que funções discursivas essas qualidades exercem no acionamento dessas emoções. Por isso, vou voltar a este aspecto na dimensão verbal do discurso.

6.2 DIMENSÃO AUDIOVISUAL

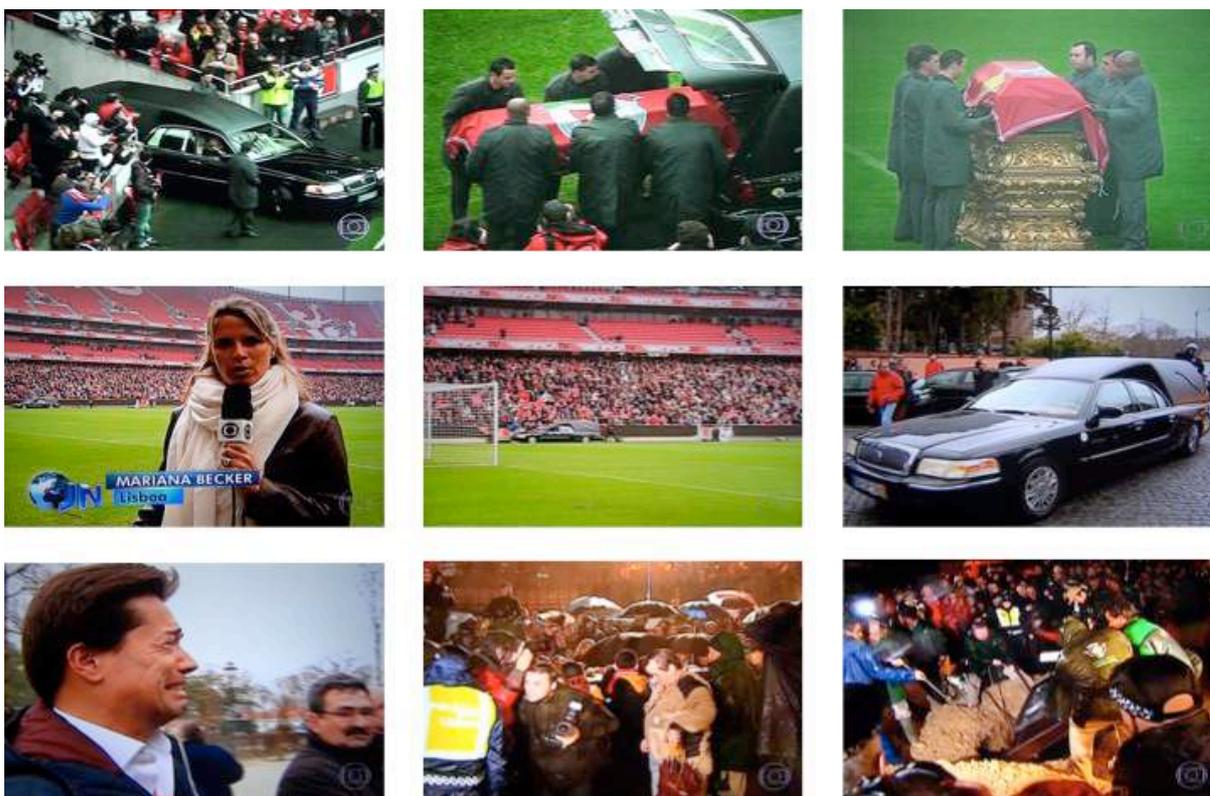
A dimensão audiovisual é portadora de uma riqueza simbólica que se constitui de forma menos estruturada do que a língua, mas que possui determinadas construções mais ou menos padronizadas pela linguagem audiovisual em seus diferentes gêneros. Muito além de ilustrar as reportagens com imagens sobre os acontecimentos, a dimensão audiovisual constrói sentidos por meio da configuração dos planos e da edição de imagem, dos efeitos visuais e do som. Vou abordar cada um desses três aspectos e suas funções no acionamento da emoção como eixo articulador de sentidos. Lembro mais uma vez que essa foi uma sistematização das qualidades realizada a partir da observação do meu corpus de pesquisa e aquilo que apareceu como relevante à minha hipótese. Outras perguntas e outros objetos podem levar à análise de elementos diversos dentro da produção audiovisual.

a) Planos e Edição

As imagens são fundamentais para a construção discursiva da reportagem de televisão e possuem variadas relações com o texto, seja de forma vertical (com o *off* que a acompanha) ou horizontal (com os elementos que as antecedem ou as sucedem), conforme aponta Lima (2010). A composição dos planos, os movimentos de câmera e a edição que dão a ver aspectos que se relacionam ao assunto reportado ajudam construir sentidos na reportagem de televisão, de forma a *evidenciar, propor ou autenticar uma emoção*.

Os planos e a edição de imagem têm a função de evidenciar a emoção principal quando mostram seus temas e expressões universais, processo em que o texto do repórter funciona como *relais* – tem o objetivo de complementar aquilo que se pode ver na edição (Figura 9, abaixo). Um bom exemplo é a reportagem sobre a morte de Eusébio, ídolo português do futebol (REP 03). Posso ver todos os elementos que mostram a tristeza mobilizada pela morte de uma pessoa importante a alguém: um carro fúnebre, uma pessoa que sofre e um enterro. As imagens com planos médios e abertos, que situam o lugar do velório (um estádio) e o número de pessoas no enterro, evidenciam que o falecido era alguém importante, digno de grandes homenagens. O *close* busca o reconhecimento dessa tristeza pelo telespectador ao destacar a angústia no rosto de um sujeito que acompanha esse ritual de despedida, criando uma cena de empatia.

Figura 9 – Dimensão Audiovisual: Planos e Edição (Evidenciar a Emoção Principal)



Já ao propor uma emoção, as imagens mostram situações que podem ser gatilhos para ela, mas que necessitam de uma descrição e de uma interpretação dos acontecimentos pela dimensão verbal do discurso (Figura 10, abaixo). As imagens fixam o *off*, que direciona e controla os sentidos. Portanto, não se bastam como no exemplo anterior. Na sequência audiovisual abaixo (REP 09), a violência é explícita nos planos de pessoas que se protegem e correm de jatos de água, direcionados por um batalhão policial que se faz presente. Assim, retiradas de seu fluxo e transladadas ao papel, podemos ver que são os civis que aparecem se protegendo de golpes e entrincheirados atrás de um objeto laranja de contenção de trânsito. Uma das pessoas, inclusive, aparece utilizando o pau de uma bandeira como espada, enquanto o policial responde batendo no seu escudo como sinal de desafio – uma cena construída na edição de forma a configurar esse sentido entre vítimas e algozes.

Essa sequência, no entanto, apresenta um ritmo acelerado (com planos que ficam na tela entre 1 e 3 segundos), composta por imagens tremidas feitas próximas ao conflito, nas quais torna-se difícil identificar quem é o bom ou o mau, o certo ou o errado, o justo ou o injusto no fluxo dessa cena de violência. Apesar de perto da ação, os planos são abertos, realizados a uma certa distância, posicionando o telespectador como

observador da violência, sem permitir que ele possa se relacionar com qualquer sujeito por meio de um plano médio ou um close.

Figura 10 – Dimensão Audiovisual: Planos e Edição (Propor a Emoção)



[ORTIZ] Na capital, estudantes da Universidade de Caracas foram impedidos...



[ORTIZ] ...pela Guarda Nacional Bolivariana...



[ORTIZ] ...de chegar até a Defensoria Pública. (SD3)



[ORTIZ] Três pessoas foram mortas hoje...



[ORTIZ] ...por armas de fogo...



[ORTIZ]...segundo a imprensa venezuelana. (SD4)



[ORTIZ] Já são mais de 20 vítimas nos enfrentamentos com a polícia...



[ORTIZ]...nos últimos 30 dias. (SD5)

Portanto, o *off* é necessário para apontar a raiva acionada por esse gatilho. É a Guarda Nacional Bolivariana que impede estudantes de chegar à Defensoria Pública, que provoca vítimas – possivelmente mortes – nesse enfrentamento. É preciso saber isso pela dimensão verbal do discurso que direciona a interpretação das imagens para sustentar a avaliação moral de reportagem, que aponta o governo venezuelano como um regime que comete excessos contra a população e precisa ser vigiado por agentes internacionais. Os planos, apesar de mostrarem a dimensão do enquadramento dessa

violência, são apresentados tão rapidamente que o texto verbal torna-se imprescindível para a definição da avaliação moral de forma completa.

Uma última função dos planos e da edição de imagens no acionamento da emoção como sentido é a autenticação (Figura 11, abaixo). Sua relação horizontal com outras sequências audiovisuais prova que há motivo para associar determinada emoção evidenciada ou proposta antes ou depois daquela SA. No exemplo abaixo, a reportagem que cria medo devido aos ataques na capital do Maranhão, coordenados de dentro do presídio (REP 01), tem essa emoção autenticada pela sequência audiovisual que mostra uma das vítimas dessas ações no hospital, com o braço imobilizado destacado por um plano detalhe. Apesar de a mulher expressar na face sua tristeza (o sujeito encarnando uma emoção), sua condição apresenta prova do medo construído pelas outras dimensões das qualidades estéticas.

Figura 11 - Dimensão Audiovisual: Planos e Edição (Autenticar a Emoção)



[BARBOSA] Quatro vítimas...



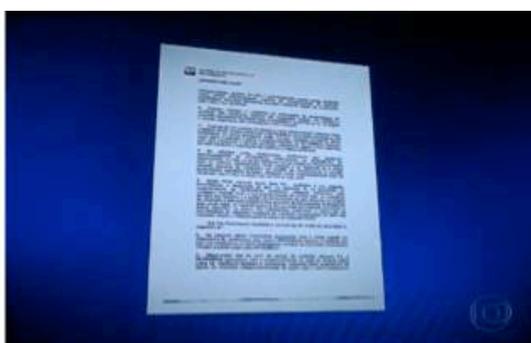
[BARBOSA] ...continuam internadas.
(SD12)

É importante ressaltar que escolhi manter um nível de análise de discurso das imagens que me permitisse percebê-las naquilo que elas têm de relevante à minha hipótese de pesquisa, buscando compreender aquilo que é possível ver no fluxo televisual por meio de planos abertos, planos detalhes ou closes, por movimentos de lente e de câmera que posicionassem os telespectadores de forma mais próxima ou distante dos acontecimentos, que direcionassem o seu olhar para determinada ação ou objeto de interesse que pudessem acionar a emoção como eixo articulador de sentidos. A outros analistas, com outras questões de pesquisa, talvez se revelem fundamentais observar as cores ou a própria composição do quadro como possibilidades estéticas de configuração de sentidos.

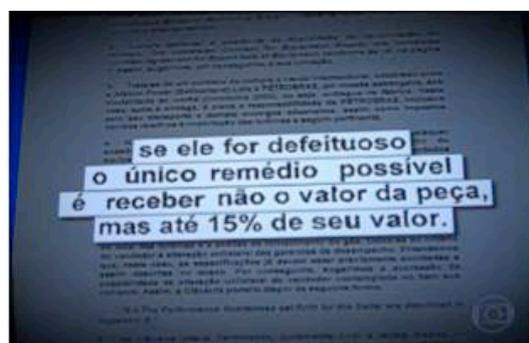
b) Efeitos Visuais

Considerarei como efeitos visuais qualquer manipulação de imagem, facilitada pelo processo de edição digital, que produz gráficos, mapas, texto e fotos (infoimagem) ou que cria cenas inteiramente digitais (simulação) para cobrir os *offs*. Encontrei uma função desses efeitos no que diz respeito ao acionamento da emoção: *a autenticação*. Ela funciona de forma similar à autenticação realizada pelos planos e a edição: apresenta uma relação horizontal com outras qualidades estéticas, apresentando provas de que há motivo para associar determinada emoção àquele enquadramento. Nesse caso, a dimensão verbal do discurso é importante para contextualizar essa prova.

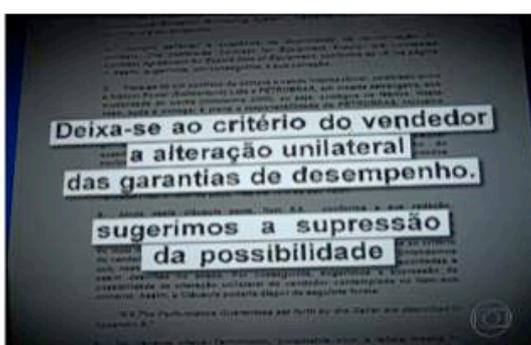
Figura 12 – Dimensão Audiovisual: Efeitos Visuais (Autenticar a Emoção)



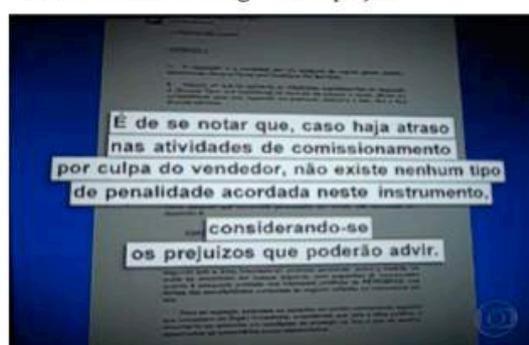
[BOMFIM] O setor elencou 22 problemas que poderiam causar prejuízos.



[BOMFIM] Como, por exemplo, em caso de defeito nas turbinas, o contrato previa que o *único remédio possível* seria receber até 15 por cento do valor, e não o valor integral da peça.



[BOMFIM] Na mesma cláusula, deixava-se ao critério do vendedor, a Alstöm, a alteração de garantia de desempenho. *O jurídico sugeriu a supressão dessa possibilidade.*



[BOMFIM] E completou: *É de se notar que, caso haja atraso por culpa do vendedor, não existe nenhum tipo de penalidade acordada neste instrumento, considerando-se os prejuízos que poderão advir. (SD7)*

No exemplo acima (Figura 12), na matéria sobre documentos internos da Petrobras que mostram irregularidades nos contratos da estatal com a Alstöm (REP 11),

é possível ver uma animação que destaca certos trechos dos papéis que são assunto da reportagem. Ao trazer o próprio documento para edição, a matéria mostra que ele existe, que é verdadeiro, e, mais do que isso, comprova que havia informações já em 2001 sobre os prejuízos à empresa nos contratos com a Alstöm. Esse efeito visual autentica a raiva e o desprezo já indicadas pela performance dos apresentadores e sugeridas pela performance da repórter, comprovando a avaliação de que os governos envolvidos nesses contratos cometeram uma infração moral.

Outros tipos de manipulação de imagens além da animação de documentos serão utilizados com o mesmo propósito: mostrar provas que corroboram a emoção principal ou a emoção de fundo que organiza o enquadramento da reportagem. Mesmo quando há fotos de pessoas envolvidas nos fatos relatados nas reportagens, ou elas são de acusados de algum crime ou de vítimas desses crimes ou de acidentes – ao apontar esses sujeitos, elas autenticam a raiva ou o pesar elaborados pelas demais qualidades estéticas. Falaremos mais sobre esse ponto ao dissertar especificamente sobre a organização dos *frames* pela emoção no próximo capítulo.

c) Som

O som na produção audiovisual oferece diversas possibilidades de construção de sentido, de forma diegética (o som que emana do audiovisual, faz parte da história) ou não-diegética (aquele que não emana da história, como uma locução). As falas dos entrevistados, o *off* do repórter, o som de fundo das matérias (*background*), músicas e efeitos sonoros: tudo faz parte do som de uma reportagem. No entanto, para fins de análise, considero somente aquilo está fora da performance dos sujeitos e das sequências discursivas: ou seja, nenhuma sonora, *off* ou passagem, cabeça ou nota-pé serão analisados enquanto som.

No corpus, excetuando os *offs*, não havia nenhuma reportagem com som não-diegético. Todas os exemplos traziam músicas ao áudio ambiente captados na gravação da cena que poderia subir ou ir a BG (*background*). Nos dois casos, o som exerce a mesma função de *potencializar* a emoção construída pelas demais qualidades estéticas, principalmente pelos planos e edição da dimensão audiovisual. O som reforça as emoções evidenciadas ou propostas pelas sequências audiovisuais, aquelas encarnadas pelas fontes ou narradas nas sequências discursivas.

Figura 13 – Dimensão Audiovisual: Som (Potencializar a Emoção 1)



[DONATO] Pelas ruas no centro de São Paulo...



[DONATO]...os fiéis espalhavam alegria. (SD2)



[DONATO] Em clima de Copa do Mundo...



[DONATO]...usavam camisetas parecidas com a da seleção brasileira.



[DONATO] Atrás, o número 33.



[DONATO] Idade de Cristo...



[DONATO]...quando foi crucificado. (SD3)



(sobe som)
[Jovens] Jesus, Jesus, Jesus!
(vai a BG)

Na Figura 13 (acima), o grito dos jovens que entoam o nome de Jesus em um evento na capital paulista (REP 17) potencializa a alegria narrada pela dimensão verbal do discurso e evidenciada pelos planos e edição da reportagem. A celebração desta figura bíblica é o motivo do êxtase daqueles que acompanham a marcha em sua homenagem e é isso que o áudio destaca.

Já na Figura 14 (abaixo), o som da água que fornece alívio ao trabalhador do campo que vai para a roça nas altas temperaturas do verão brasileiro (REP 04) potencializa a satisfação encarnada pela performance da fonte. A água que Seu Ocimar bebe durante a pausa na sombra é a origem da alegria do trabalhador, que constitui a emoção principal da reportagem em um enquadramento que recomenda a adaptação do homem às condições climáticas buscando paliativos naturais (sombra e água fresca) ou tecnológicos (ar condicionado).

Figura 14 - Dimensão Audiovisual: Som (Potencializar a Emoção 2)



[KIRSCHÉ] É só uma pausa.
Sombra...



[KIRSCHÉ] ...e água fresca
pra dar conta do serviço.
(*sobe som - água*)



[OCIMAR] Acho
confortável aqui, ó.
Descansar as costas. (SD9)
(*risos*)

O privilégio do uso do som que faz parte do acontecimento, que é captado durante a gravação da reportagem, ajuda a construir efeitos de verdade no telejornalismo. Onde não há interferência, há um efeito de transparência, de captura de momentos que ocorreram como ocorreram, sem a manipulação aparente da instância de produção. É o que ajuda a autenticar os sentidos, mesmo sem construí-los sozinhos: o som na reportagem de TV potencializa a emoção e demonstra sua verdade.

6.3 DIMENSÃO VERBAL

A dimensão verbal possui diversas funções na construção discursiva da reportagem de televisão. Neste ponto da apresentação da análise, já ficou evidente como sua relação com a performance dos sujeitos e com a dimensão audiovisual do discurso é estreita. Como já argumentou Charaudeau (2009), imagem e fala na televisão encontram-se em tamanha solidariedade que é difícil dizer de qual das duas depende a construção de sentido.

Não obstante, é possível perceber que em alguns momentos a dimensão verbal supera a performance dos sujeitos e a dimensão audiovisual. Portanto, vou explorar nessa seção, em primeiro lugar, as funções das falas dos sujeitos – repórter, apresentadores e fontes – construídas de forma predominante pela dimensão verbal do discurso, devido à pouca expressividade dos indivíduos. Em segundo lugar, vou apresentar aquilo que é construído no *off* da reportagem, de forma autônoma ou em relação com a imagem.

a) O verbal associado aos sujeitos

Seja nas passagens dos repórteres, nas cabeças e pés dos apresentadores, ou nas sonoras das fontes, a dimensão verbal do discurso constrói sentidos emocionais, apesar da pouca expressividade da performance desses sujeitos. Sobre os repórteres, a forma de construção de sentidos relacionados à emoção no discurso nem sempre é tão evidente como quando aparece na atuação desses sujeitos como personas. Na performance como ventríloquo, que busca apagar a presença do sujeito mostrando ao telespectador um repórter não-eu, a emoção é articulada por meio de *contextualização* do evento ou da *sugestão* de avaliação moral. Destaco aqui dois exemplos de passagem que, em um primeiro momento, recortadas do restante da reportagem, parecem similares. Porém, essas sequências discursivas apresentam uma diferença relevante entre elas devido a sua inserção no todo da reportagem.

Contextualizar uma emoção é acionar informações que corroboram a emoção principal construída pelas demais qualidades estéticas da televisão. No caso da reportagem sobre a audiência com os policiais militares acusados do desaparecimento de Amarildo em uma favela no Rio de Janeiro (REP 07), o repórter aparece em sua passagem relatando detalhes da tortura à qual o ajudante de pedreiro teria sido submetido. Não há nada em sua expressão facial que demonstre uma emoção particular, mas sua fala provê as circunstâncias do desaparecimento, dimensiona a intensidade da tortura e fornece argumentos para a raiva que a mulher da vítima expressa pelos policiais no decorrer da matéria, conforme a sequência discursiva abaixo:

[SOARES] O primeiro a depor foi o soldado Alan Jardim que se apresentou como tesoureiro da UPP [Unidade de Polícia Pacificadora] na época. Ele disse que no dia em que Amarildo sumiu, *viu um carro chegar com uma pessoa e que depois ouviu gemidos e gritos de sufocamento que duraram 40 minutos*. Afirmou ainda que no dia seguinte *recebeu ordem* do tenente Luiz Medeiros, um dos acusados, *para limpar a capa de uma moto que estava suja de sangue*. (SD3, REP 07)

Já sugerir uma emoção é acionar temas universais e gatilhos culturais associados a ela, constituindo dessa forma uma emoção de fundo da reportagem – aquela que não é explícita nas qualidades estéticas, mas não obstante encontra-se lá por conta da insinuação de uma avaliação moral. É o que ocorre na reportagem sobre documentos internos da Petrobras que mostram irregularidades nos contratos da estatal com a

Alstöm, empresa que era acusada por formação de cartel nos contratos com o metrô de São Paulo (REP 11). Ao ressaltar em sua passagem que a Alstöm não cumpriu mais da metade dos contratos assinados com a Petrobras, gerando atrasos ou despesas para a estatal, a repórter destaca um desvio, uma interferência com um patrimônio que é percebido como pertencente ao Brasil e aos brasileiros. Isso sugere a raiva como uma emoção de fundo, à luz da qual o acontecimento deve ser interpretado. Também sugere a aversão ou o desprezo pela indicação de uma corrupção moral, da falta de cumprimento com acordos firmados em papel repetidas vezes.

[BOMFIM] Um ano antes, em dois mil, *a Alstöm já tinha deixado de honrar 35 de um total de 61 contratos* para fornecimento de turbinas a termelétricas da Petrobras. Os equipamentos apresentaram defeito. Documentos internos da Petrobras apontam que *isso gerou grande impacto, seja em atrasos ou em despesas*. (SD9, REP 11)

Assim como os repórteres, os apresentadores podem contextualizar uma emoção principal ou sugerir uma emoção de fundo. Por vezes, eles também expressam essa emoção em suas performances, mas isso não é uma condição. No primeiro caso, de contextualização, esses sujeitos acionam informações que explicam e dimensionam uma emoção que será explicitamente acionada pelas qualidades estéticas, conforme é realizado na reportagem sobre a morte do ex-jogador de futebol Fernandão:

[POETA] O Brasil começou este sábado *sob o impacto da notícia da morte de um ídolo de milhões de torcedores*. O ex-jogador Fernandão, campeão mundial pelo Internacional de Porto Alegre. Ele e mais quatro pessoas morreram na queda de um helicóptero no interior de Goiás. (SD1, REP 16)

No segundo caso, ao sugerir uma emoção de fundo, os apresentadores acionam por meio do texto temas e gatilhos associados a essa formação discursiva. No exemplo abaixo, o destaque ao privilégio recebido pela filha de um político condenado por um esquema de corrupção aciona avaliações morais em torno de emoções de raiva, aversão e desprezo.

[POETA] Os brasileiros tomaram conhecimento hoje de *mais uma denúncia de privilégios dos condenados do Mensalão do PT*, presos na penitenciária da Papuda, em Brasília. Desta vez, a filha do ex-Ministro José Dirceu teria *furado a fila de parentes dos presos* na hora da visita. (SD1, REP 14)

Em relação às fontes, a emoção é acionada pela dimensão verbal do discurso de duas formas: ela podem *contextualizar* ou *ser o alvo* de uma emoção construída discursivamente pelas demais qualidades estéticas. Ao contextualizar a emoção, a performance das fontes (especialistas, em geral) aponta a dimensão do evento para uma coletividade. Assim como na performance dos repórteres e apresentadores, contextualizar uma emoção é acionar informações que corroboram a emoção construída pelas outras qualidades estéticas da televisão, não é necessariamente mostrar essa emoção.

No exemplos abaixo, dois especialistas estão contextualizando, respectivamente, a irritação e a satisfação do consumidor em matérias distintas. No primeiro caso (REP 10), a irritação com os custos dos alimentos e serviços que pressionam a inflação encarnada pelas fontes é justificada pela fala do economista, que ressalta que os preços não devem diminuir em um futuro próximo. No segundo caso (REP 18), o economista reitera as vantagens do crédito consignado, que já foi estabelecido pela dimensão verbal do discurso como fonte de alívio para o consumidor que precisa pegar dinheiro emprestado em épocas de juros altos.

[ECONOMISTA] *Alimento não deve baixar tão cedo. A gente deve ter pelo menos mais um mês de pressão nos alimentos e essa pressão deve se traduzir também na inflação de junho.* (SD 13, REP 10)

[ECONOMISTA] *É fácil pra quem toma porque já desconta direto, ele não tem trabalho de pagar nem nada, ele já sabe o valor, já sabe quanto vai receber líquido. E é bom pro sistema, pro INSS, pros bancos, porque também é uma garantia do desconto em folha.* (SD 6, REP 18)

Por último, as fontes podem ser o alvo da emoção construída no discurso. Acredito que essa função é decorrente dos rituais estratégicos de objetividade, que prescreve a apresentação de possibilidades conflituosas nas notícias. A apresentação de versões adversariais de um acontecimento ainda é utilizada como “garantia” de isenção no jornalismo. O que percebi é que, nesse espaço de defesa de sua perspectiva/ponto de vista, os argumentos usados por essas fontes podem reforçar o enquadramento e a avaliação moral já estabelecida previamente na reportagem. A fonte – que está ali para defender-se de uma acusação – vira alvo da raiva, do medo ou do desprezo já sugerido pelas demais qualidades estéticas da reportagem.

Um caso bastante emblemático presente no corpus é a reportagem sobre a preocupação do Comitê Olímpico Internacional com o andamento das obras no Rio de Janeiro para o evento esportivo de 2016 (REP 12). A demora para licitar contratos, autenticada pela dimensão audiovisual das qualidades estéticas, e a greve dos operários que trabalham na construção do Parque Olímpico, destacada na passagem do repórter, mostram que o Brasil não é competente o suficiente para entregar obras dentro do prazo sem uma supervisão internacional. Esse acionamento de incompetência é atado aos atores políticos que respondem pelo evento, acionando temas da raiva e do desprezo.

[PRES. DA AUTORIDADE PÚBLICA OLÍMPICA] Sendo franco, *gordura e uma flexibilidade grande não têm. Não têm.* Mas o cronograma que está em curso é perfeitamente viável para uma boa e uma ótima Olimpíada no Rio e no Brasil. (SD8, REP 12)

[PREFEITO RJ] Não há o menor risco de não se realizar o evento, de não se fazer, de não se concluir as obras. *Agora de fato essa tensão e essa presença do Comitê Olímpico Internacional ela é muito positiva e muito bem-vinda*, e foi isso que eu disse ontem na videoconferência com o presidente do Comitê Olímpico Internacional, foi isso que eu disse hoje pela manhã numa troca, num telefonema com o presidente Thomas Bach. (SD9, REP 12)

[MINISTRO DO ESPORTE] *Nós não temos que ter a nossa preocupação voltada para o que se fala.* Nossa preocupação tem que ser com o que acontece. E nós temos o controle desse cronograma e vamos procurar cumpri-lo de acordo com as responsabilidades que assumimos. (SD10, REP 12)

Suas falas não conseguem reverter a avaliação moral estabelecida previamente no discurso. Ao buscar confirmar a realização das Olimpíadas, eles destacam também suas falhas: o cronograma é justo, precisam de auxílio de terceiros e não se importam com a opinião pública. Como parte da sequência audiovisual que encerra o corpo da reportagem, associada à pontuação de desprezo do apresentador, o acionamento das emoções é implícito no discurso – constituindo como emoções de fundo a raiva dirigida a esses atores pela incapacidade de conduzir os projetos de forma autônoma, e o desprezo pela superioridade moral diante da incompetência deles.

b) O verbal associado às imagens

A palavra, parte de um texto e de um contexto, em sua dimensão social e histórica, direciona e controla os sentidos possíveis de serem construídos na dimensão audiovisual do discurso. Sob determinadas estruturas narrativas, cria histórias envolventes sobre pessoas, lugares, fatos. Em outros momentos, busca o distanciamento dos acontecimentos como garantia de isenção e objetividade. É capaz acionar a emoção como eixo articulador de sentidos por meio do *off* de três formas. Pode *narrar, apontar ou contextualizar uma emoção*.

No primeiro caso, de narração da emoção, a construção do *off* relata o curso dos acontecimentos, desenvolve cenários e climas que caracterizam determinada emoção ou a indicam explicitamente. Na Figura 13, apresentada anteriormente, as sequências discursivas da reportagem sobre a Marcha para Jesus (REP 17) compõem um dos exemplos em que a emoção é narrada de forma explícita enquanto a dimensão audiovisual das imagens a evidencia: “os fiéis espalhavam alegria” (SD2), “em clima de Copa do Mundo” (SD3). Em outras reportagens, o acionamento da emoção é um pouco mais sutil. O repórter não necessariamente nomeia a emoção, mas descreve um cenário que insere o telespectador nesse local, nas sensações que ele produz.

Sob o sol a pino, a enxada pesa, o corpo sente e a capina vira um sufoco. Rotina suada do Seu Ocimar, que só vai pra roça bem protegido. Chapéu, lenço e filtro solar. (SD2, REP 04)

Acima, a sequência discursiva da reportagem sobre o calor no campo começa destacando a história de um trabalhador que sofre com as altas temperaturas em sua jornada de trabalho. O *sufoco* e a *rotina suada* – propostos pelas sequências audiovisuais e enunciados pelas sequências discursivas – são um sinal do incômodo que Seu Ocimar vive. Esse desconforto, esse mal-estar do trabalhador, representa uma variação da família da raiva de intensidade muito branda – uma leve irritação que configura a emoção de fundo da reportagem. É apenas um incômodo superado pelo alívio propiciado pela natureza ou pela tecnologia durante a lida.

Já apontar a emoção é destacar por meio da dimensão verbal do discurso temas universais e gatilhos de uma família de emoções ao mesmo tempo em que sugere avaliações morais sobre o assunto reportado. Já trabalhei um exemplo onde SAs e SDs constroem em solidariedade a avaliação moral do conflito entre estudantes e polícia na

Venezuela, resultando em um enquadramento desfavorável ao governo de Nicolás Maduro (REP 09, Figura 10). Ao mostrar imagens de violência e destacar que “estudantes *foram impedidos* pela Guarda Nacional Bolivariana de chegar até a Defensoria Pública” (SD3) e que somam-se “mais de 20 *vítimas nos enfrentamentos com a polícia*” no último mês (SD5), a reportagem aciona um gatilho da raiva direcionada contra aquele governo que, possivelmente, também convida à aversão ou ao desprezo como emoção de fundo. Esse sentido depende do contexto histórico e social da ascensão de regimes de esquerda nas últimas décadas na América Latina e da forma como o jornalismo reiteradamente aborda esses governos que não aderiram ao neoliberalismo como uma ameaça (BOMFIM, 2015).

Outro exemplo em que a dimensão verbal da reportagem aponta uma emoção ao estabelecer uma avaliação moral ocorre na matéria sobre o setor elétrico:

Autoridades do setor elétrico *passaram a manhã dando explicações* em audiência no Senado Federal. Sobre o apagão de 4 de fevereiro, que atingiu 13 estados e Distrito Federal, *o diretor geral do Operador Nacional do Sistema disse que não foi possível identificar a origem da falta de energia.* (SD2 e SD3, REP 08).

Neste caso, as sequências discursivas são suficientes para construir o sentido de incompetência dos responsáveis pelo sistema elétrico no Brasil, que, apesar de passarem “a manhã dando explicações” sobre a falta de energia em diversos estados brasileiros, não conseguiram identificar sua origem. Essa ausência de justificativa sobre a falha no fornecimento de um serviço que é entendido como um dos direitos fundamentais garantidos na Constituição, além de apontar a raiva como emoção de fundo da reportagem pela apresentação de um problema, pode apontar a aversão e o desprezo, principalmente quando vincula-se a energia elétrica ao âmbito do governo federal e da política. Essas emoções de fundo – implícitas na construção discursiva – são fortalecidas quando se destaca que, mesmo com as falhas no serviço e a incompetência dos gestores, o custo do acionamento das térmicas devido à estiagem de 2015 seria repassado à população:

As térmicas aumentam o preço da energia. E hoje *o secretário executivo disse que é o consumidor quem vai arcar com o custo extra* (SD6, REP 08).

Por fim, a terceira função da dimensão verbal do discurso é contextualizar a emoção, ou seja, construir para o telespectador a dimensão daquela emoção dentro do enquadramento proposto e da avaliação moral estabelecida. Na reportagem sobre a morte de Eusébio, o *off* busca orientar o brasileiro sobre a importância do jogador em dois momentos, citados abaixo:

Para muitos aqui [em Portugal], *Cristiano Ronaldo, craque do Real Madrid, um dia será Eusébio*. Mesmo para aqueles que nunca tiveram o prazer de ver o Pantera Negra em ação. (SD4, REP 03)

Aquele time comandado por ele [Eusébio] *eliminou o Brasil de Pelé* ainda na primeira fase da Copa [de 66]. Vitória por 3 a 1, com dois gols dele. (SD7, REP 03)

Na SD4, destaca-se que Cristiano Ronaldo, outro ídolo do futebol português conhecido mundialmente, ainda não está à altura de Eusébio. Já na SD7, ressalta-se que Eusébio foi capaz de parar até mesmo a seleção brasileira de Pelé, considerado o Rei do futebol pelos brasileiros. Dessa forma, a reportagem contextualiza aquela perda, mostra o quanto será difícil para os portugueses superarem o falecimento do Pantera Negra. Esse contexto é necessário para o conhecimento, pelo público do Jornal Nacional, da grandeza desse jogador e, portanto, para o reconhecimento da tristeza provocada por essa morte. Clausen (2004) chama essa contextualização de um acontecimento internacional a um nível de compreensão nacional de domesticação das notícias. No entanto, quando se refere ao acionamento da emoção como eixo articulador de sentidos, a contextualização pode ocorrer em qualquer editoria.

Na reportagem sobre os privilégios de José Dirceu na cadeia (REP 14), é possível identificar a contextualização:

Até 3 mil pessoas aguardam nessa fila para ver parentes presos. Muita gente costuma *chegar de véspera* (SD2).

E foi essa fila que a filha do ex-Ministro José Dirceu, preso desde novembro, não respeitou, segundo o jornal Folha de São Paulo (SD3, REP 14).

Enquanto a SD3 aponta o desvio no qual a avaliação moral está baseada (os privilégios dos quais os atores políticos gozam, mesmo depois de presos), a SD2 busca dar relevância a esse desvio ao ressaltar quantas pessoas teriam sido prejudicadas nesse

processo – presidiários e suas famílias, que geralmente recebem pouca ou nenhuma cobertura jornalística sobre os seus direitos. Essa contextualização pela dimensão verbal ajuda a dar grandes proporções ao ato de furar a fila, estabelecendo mais uma vez como emoção de fundo a raiva acionada pelo apontamento de um problema no corpo da reportagem e pela indicação durante a performance da apresentadora, além do desprezo pontuado pela expressão facial de Bonner ao final na matéria. Essa última emoção é acionada por uma avaliação moral cultural, que reconhece a corrupção política como uma infração, na qual os sujeitos colocam-se de forma moralmente superior àquele que é desprezado, mas que creem que essa é a natureza do ator político (FILGUEIRAS, 2009).

Quadro 4 – Funções das Qualidades Estéticas

SUJEITOS E SUAS PERFORMANCES		
Apresentadores	Repórteres	Fontes
<ul style="list-style-type: none"> ① Introduzir ou reforçar a emoção principal. ② Indicar ou pontuar a emoção de fundo. 	<ul style="list-style-type: none"> ① Mostrar ou promover a emoção principal. 	<ul style="list-style-type: none"> ① Encarnar a emoção principal.
DIMENSÃO AUDIOVISUAL		
Planos e Edição	Efeitos Visuais	Som
<ul style="list-style-type: none"> ① Evidenciar a emoção principal. ② Propor ou autenticar uma emoção. 	<ul style="list-style-type: none"> ① Autenticar uma emoção. 	<ul style="list-style-type: none"> ① Potencializar a emoção principal.
DIMENSÃO VERBAL		
Associada aos Sujeitos		Associada às Imagens
Apresentadores e Repórteres: <ul style="list-style-type: none"> ① Contextualizar a emoção principal. ② Sugerir uma emoção de fundo. Fontes: <ul style="list-style-type: none"> ③ Contextualizar ou Ser o Alvo de uma emoção. 		<ul style="list-style-type: none"> ① Narrar, apontar ou contextualizar uma emoção.

Fonte: autoria própria

Apresento acima (Quadro 4) a sistematização das funções das qualidades estéticas no acionamento das emoções como eixo articulador de sentido na reportagem de televisão. Dizer que a emoção é eixo articulador de sentidos é destacar que a patemização na construção discursiva da reportagem de televisão nem sempre é explícita. Em diversas vezes, apresentei como ela é acionada como um efeito de sentido possível, construída de maneira implícita pelo destaque de um tema, de um gatilho ou de uma avaliação moral – da indicação do bom e do mau, do certo e do errado, do justo e do injusto – que sustentam as emoções.

É importante lembrar que a separação das dimensões das qualidades estéticas neste capítulo foi necessária para evidenciar o funcionamento da construção da emoção em cada uma delas. Porém, é em associação que elas efetivamente organizam o enquadramento das reportagens. No próximo capítulo, vou apresentar a construção do *frame* jornalístico em três das 18 reportagens que integram o corpus de pesquisa de forma a provar o segundo ponto da minha hipótese.

7 COMO A EMOÇÃO ORGANIZA O ENQUADRAMENTO

As palavras me antecedem e ultrapassam, elas me tentam e me modificam, e se não tomo cuidado será tarde demais: as coisas serão ditas sem eu as ter dito. Ou, pelo menos, não era apenas isso. Meu enleio vem de que um tapete é feito de tantos fios que não posso me resignar a seguir um fio só; meu enredamento vem de que uma história é feita de muitas histórias. E nem todas posso contar – uma palavra mais verdadeira poderia de eco em eco fazer desabar pelo despenhadeiro as minhas altas geleiras.

(Clarice Lispector, Os desastres de Sofia)

Para provar a hipótese desta tese, neste capítulo, vou explorar a organização do enquadramento por meio das emoções em três reportagens a fim de mostrar a amplitude da articulação de sentidos nesse processo. Já defini o enquadramento como o princípio organizador central de uma reportagem, formado a partir de quadros de significado e interpretação presentes no discurso jornalístico que apontam para a definição de um problema, uma interpretação causal, uma avaliação moral e/ou uma recomendação de tratamento. Ele conforma-se por processos de seleção e saliência e organiza o mundo tanto para o jornalista que os constrói, quanto para o público. Para isso, associam-se as informações a símbolos e valores de crença familiares que se fundamentam em mapas culturais supostamente compartilhados. Argumentei anteriormente que o que sustenta o enquadramento é a avaliação moral. É somente por meio da apresentação de valores que orientam a conduta do ser humano de forma normativa ou prescritiva que se constrói discursivamente um problema, que se indica a sua causa e que se recomenda seu tratamento.

Mas essas percepções de valor que orientam a avaliação moral não são apenas a base do enquadramento, são a própria matéria sobre a qual as emoções se constituem. A emoção, decorrente dos objetos que avaliamos como importantes à nossa sobrevivência, especialmente ao nosso bem-estar social, apoia-se em um julgamento moral que assente ou refuta a aparência das coisas, em um processo por meio do qual buscamos dar sentido ao mundo. Avaliamos objetos, sujeitos ou situações em termos de valores binários relacionados a nossos objetivos sociais e que significam nossas experiências:

isso é verdadeiro ou falso, bom ou mau, certo ou errado, justo ou injusto. O fazemos de forma dinâmica, num processo no qual a própria razão se move para dar sentido ao mundo. São essas avaliações que nos fazem sentir.

O que quero mostrar nesse capítulo é de que forma a emoção organiza o enquadramento em uma reportagem ao articular uma avaliação moral que está colada a esta emoção enquanto uma formação discursiva. As emoções organizam esse *frame* ao serem mobilizadas não por uma, mas por um conjunto de qualidades estéticas que as constroem de forma explícita ou implícita como eixo articulador de sentidos. Ou seja, a avaliação moral do enquadramento é acionada pelas emoções como núcleos de sentido, “aquilo que pode e deve ser dito” sobre determinado acontecimento, e que organizam discursivamente a construção do *frame*.

Escolhi três reportagens (REP 01, REP 05, REP 06) para mostrar como a emoção, enquanto eixo produtor de sentidos, articula a avaliação moral e organiza o enquadramento. Todas as unidades de análise foram observadas em sua construção discursiva e qualquer uma poderia ilustrar minha argumentação. No entanto, essas três possuem enquadramentos emblemáticos, capazes de ultrapassar o tratamento de um acontecimento e recair sobre diversos outros fatos de forma similar. Além disso, as funções que as qualidades estéticas exercem no acionamento da emoção nessas reportagens são bastante diversas, permitindo contextualizar aquilo que foi apresentado no capítulo anterior.

a) Medo, tristeza, raiva e desprezo: o desamparo do cidadão

O enquadramento da primeira reportagem do corpus de pesquisa (REP 01) sugere o *desamparo do cidadão* diante dos bandidos que controlam o crime de dentro dos presídios e aponta o governo como incompetente para resolver a violência e proteger a população. Identificamos quatro emoções organizadoras deste enquadramento acionadas pelas qualidades estéticas da reportagem como eixo articulador de sentidos: medo e tristeza (principais), raiva e desprezo (fundo). No Brasil, o enquadramento de desamparo do cidadão diante da violência é recorrente e deriva com frequência de situações similares à desta reportagem, situada no Maranhão. O crime organizado já ordenou ataques ao comércio e ao transporte público em cidades brasileiras de dentro dos presídios em várias ocasiões documentadas pelo jornalismo: São Paulo, Rio de Janeiro e Santa Catarina são exemplos.

A definição da situação no discurso desta matéria extrapola a noção de acontecimento como evento único, na medida em que aciona, como gancho, tanto a transferência dos presos de Pedrinhas para presídios federais, quanto a morte de uma menina, vítima de um dos ataques ordenados de dentro da penitenciária, para construir um problema relacionado ao descontrole do Estado diante da violência. Há duas avaliações morais que sustentam o desamparo do cidadão. A primeira determina a maldade dos bandidos, que provocam a violência e causam a morte de uma criança. A segunda estabelece o descaso do governo, apresentado como instituição genérica, não particularizada, que não tem competência para proteger a população da violência provocada pelo crime organizado.

Figura 15 - O cidadão trabalhador e o medo



[BARBOSA] Portas fechadas mais cedo...



[BARBOSA] ...pontos de ônibus lotados.



[BARBOSA] Com medo de novos ataques no fim da tarde...



[BARBOSA] ...o comércio começou a liberar os funcionários. (SD3)



[BARBOSA] Pela terceira noite seguida, motoristas e cobradores prometeram parar os ônibus à noite. (SD4)



[MOTORISTA] Devido à insegurança que se encontra na cidade, nós não podemos estar arriscando nossas vidas nem dos passageiros. É pro melhor. E o viável é recolher agora, né? (SD5)

Essas duas avaliações morais são articuladas pelo acionamento da emoção por meio das qualidades estéticas da reportagem, que instaura o conflito entre diferentes atores sociais, sempre de forma polarizada. Sobre a primeira avaliação moral, a oposição é entre o cidadão trabalhador e o bandido, o bom e o mau, a vítima e o criminoso. Esses

sujeitos são apresentados desta forma ao longo da reportagem: os cidadãos têm medo e se entristecem com a morte provocada pelos bandidos; os criminosos são vilões que cometem os ataques por maldade.

A reportagem abre com uma sequência audiovisual (Figura 15, acima) que propõe o medo do cidadão, enquanto o repórter narra essa emoção. As sequências discursivas destacam o impacto dos ataques na rotina do trabalhador, seguidas por uma sonora na qual a fonte encarna esse medo. Sua expressão mostra apreensão e sua fala destaca a insegurança e o risco de vida da população. Juntas, essas qualidades mostram as duas reações com as quais o ser humano está evolutivamente equipado para responder ao medo: fugir e esconder-se.

Na dimensão verbal do discurso, a reportagem aponta a causa dos ataques: a morte de nove presos em Pedrinhas no mês de outubro de 2013 e o caos dentro do presídio comandado por facções criminosas (SD6, SD7). No entanto, isso não é construído como evento relevante o suficiente para contextualizar a violência. As qualidades estéticas que apontam a maldade dos criminosos, e o medo e a tristeza que seus atos geram abafam qualquer possibilidade de olhar para este problema de outra forma. A avaliação moral não permite enquadramentos diferentes deste: o desamparo do cidadão diante da violência.

Figura 16 - O velório e a tristeza



[BARBOSA] No velório...



[BARBOSA]...a família estava inconformada. (SD13)



[FAMILIAR] A gente vai...ah. Maldade do ser humano, a família passar por isso, entendeu? Sem palavras, sem palavras mesmo. (SD14)

Ao fim da reportagem, uma sequência audiovisual evidencia a tristeza vivida pela família da menina de 6 anos que morreu devido aos ataques dos bandidos: mulheres choram a perda da criança e se abraçam como forma de consolo. Associada à

performance da fonte, que representa essa família e encarna a tristeza, a culpa é atribuída ao criminoso que não age por outro motivo senão a maldade (Figura 16, acima). Essa sequência audiovisual, que constrói a tristeza como emoção principal, também coloca a raiva como emoção de fundo por meio da dimensão verbal. Somos convidados a testemunhar a tristeza da família, mas também a ficarmos inconformados como ela diante da maldade dos bandidos.

Figura 17 – Os bandidos e as vítimas: a raiva como emoção de fundo



[BARBOSA] Quatorze pessoas estão presas...



[BARBOSA]...suspeitas de envolvimento...



[BARBOSA]...nos atentados.



[BARBOSA] Entre elas, o homem que, de acordo com as investigações, jogou combustível nos passageiros de um dos ônibus incendiados.



BARBOSA] Ele está com o braço esquerdo queimado. (SD11)



[BARBOSA] Quatro vítimas...



[BARBOSA]...continuam internadas. (SD12)



[BARBOSA] A menina Ana Clara, de seis anos, que teve 98% do corpo queimado, morreu hoje.

Inconformar-se significa que não se pode resignar com essa morte e se deve exigir justiça por ela. Essa inconformidade, pertencente à família da raiva, já estava

proposta pela dimensão audiovisual como emoção de fundo quando se mostra os bandidos alinhados na delegacia, saindo de carros da polícia (Figura 17, acima). Orientados pela dimensão verbal do discurso, um *close* destaca o rosto do suspeito de incendiar um ônibus, seguido por um plano detalhe do braço queimado do bandido – apresentado como “prova” do seu crime. Esse acionamento da raiva como emoção de fundo, por meio da indicação do algoz, só é completa com a autenticação desses crimes. As duas sequências audiovisuais que se seguem mostram as vítimas: uma senhora no hospital com o braço imobilizado (que já mencionei no capítulo anterior) e a foto da menina que faleceu.

São poderosos nesse acionamento da raiva os paralelos entre os braços do bandido e da vítima, que autenticam respectivamente a causa e a consequência da violência, assim como é poderosa a imagem da criança que sorri na foto enquanto o repórter contextualiza sua morte, buscando dimensionar o tamanho da raiva do telespectador. Entra nesse jogo de tristeza e raiva a perda de uma criança, figura que é culturalmente construída por sua inocência e pelas promessas de futuro, cuja morte aciona o tema da perda de um filho. A raiva exige mudança, busca justiça diante de uma situação considerada injusta. E a construção discursiva da reportagem não deixa de apontar de quem devemos cobrar essa justiça.

É aí que entra a segunda avaliação moral da reportagem, que aponta a falha do governo em parar os ataques e proteger o cidadão: um governo que é representado como incompetente, que não toma medidas suficientes para proteger o povo, que não dá as caras e pronuncia-se por meio de nota sobre os acontecimentos. Todos esses sentidos, construídos pelas qualidades estéticas da reportagem, somam-se e acionam como emoções de fundo a indignação com a sua incapacidade de parar a violência e o desprezo pelo descaso diante dos ataques, estabelecendo o segundo conflito: entre o cidadão vitimado e este governo inepto.

Nas sequências audiovisual e verbal abaixo (Figura 18), por exemplo, as imagens mostram o governo encastelado, distante da população e da violência, enquanto o texto aponta que seus representantes parecem não se importar em dar explicações. Nessa SD, o governo é representado por Roseana Sarney, do PMDB, mas há menção de tantas instituições durante a matéria (Polícia Militar, Força Nacional de Segurança, Conselho Nacional de Justiça, entre outras), que a orientação da raiva e do desprezo torna-se generalizada ao “governo” que deixa o cidadão desamparado.

Figura 18 – Descaso do governo como gatilho para a raiva e o desprezo



[BARBOSA] A governadora Roseana Sarney...



[BARBOSA]...do PMDB...



[BARBOSA]...chegou a convocar uma entrevista coletiva para falar sobre o assunto...



[BARBOSA]...mas cancelou. (SD10)

A reportagem mostra que medidas foram tomadas para resolver o problema da violência: a ocupação da penitenciária pela Força de Segurança Nacional e pela Polícia Militar desde as mortes de outubro (SD6), e a transferência dos presos para outras instituições anunciada naquele dia (SD1, SD9). Apontar essas ações, no entanto, não redime o governo de sua incompetência e da sua reação tardia sobre a violência. A expressão facial de desprezo de Ana Paula Araújo ao final da reportagem pontua essa emoção de superioridade moral, evidenciando que o pronunciamento do governo por meio de nota não responde às demandas dos cidadãos por segurança e justiça (Figura 19, abaixo).

Figura 19 – A pontuação do desprezo



[PEREIRA] ...A governadora chama a ação dos bandidos de selvageria e diz que elas exigem uma resposta imediata. Roseana diz ainda que os autores dos atentados foram presos e serão responsabilizados com rigor. (SD17)

Busquei mostrar na análise desta reportagem como as diferentes qualidades estéticas do discurso, em suas diversas dimensões, propõem, narram e encarnam o medo dos cidadãos; evidenciam e encarnam a tristeza das vítimas; apontam a raiva dirigida aos bandidos que são maus e ao governo que é incompetente; autenticam essa raiva mostrando suas vítimas e apontando o descaso do governo; além de pontuar o desprezo a essa instituição que deveria proteger o cidadão mas, ao contrário, o deixa desamparado e à mercê dos bandidos. São essas quatro emoções acionadas pelas qualidades estéticas enquanto eixo articulador de sentidos que acionam as avaliações morais que julgam a maldade desses atos e a incompetência do governo e que, conseqüentemente, organizam o enquadramento da reportagem.

b) Raiva e tristeza: a morte sem sentido causada pela violência dos manifestantes

A reportagem que dá conta da procura pelo homem suspeito de detonar o rojão que matou o cinegrafista da Rede Bandeirantes em um protesto no Rio de Janeiro (REP 05) foi sem dúvida a matéria mais difícil de me aproximar no corpus de pesquisa. Sua análise exigiu um exercício de vigilância permanente. Não pelo tema da morte (há muitas unidades de análise sobre isso), mas porque mexe com questões que colocam em xeque a própria ética profissional. Este tópico não faz parte de nossa hipótese de pesquisa, mas essa reportagem deixa brechas para tensionar problemáticas sobre

enquadramento, emoção e ética que merecem ser aprofundadas nas discussões epistemológicas dessa área de estudos.

O enquadramento invalida *manifestações nas quais pessoas se organizam para gerar desordem e violência*. É importante lembrar que a reportagem é subsequente aos protestos de junho e julho de 2013, que foram abordados com dois enquadramentos distintos pelo JN à época. Em um primeiro momento, as manifestações foram retratadas como atos de violência gerados pelo vandalismo de seus integrantes. Em um segundo momento, quando surgem os primeiros relatos de jornalistas agredidos por policiais, os protestos passam a ser descritos como atos pacíficos de cidadãos que reivindicam direitos, com uma minoria baderneira que quer incitar a violência (SANTOS, 2014).

Neste caso, voltou-se ao primeiro momento de cobertura dos protestos: a avaliação moral é de que os ativistas são pessoas que provocam e incitam a violência às custas da ordem social e, inclusive, da vida de jornalistas que trabalham para cobrir os protestos. A reportagem ainda sugere que os manifestantes geram tumulto por orientação de uma associação para incitação da desordem, que pode chegar a representantes políticos, mais especificamente, ao deputado estadual do Rio de Janeiro Marcelo Freixo. Essa avaliação moral é articulada pela raiva como emoção de fundo direcionada àqueles apresentados como envolvidos com a morte do cinegrafista Santiago Andrade e pela tristeza como emoção principal com a perda do colega.

No capítulo anterior, já apresentei a expressão parcial de raiva de Patrícia Poeta na cabeça dessa reportagem (Figura 2), onde há a definição do problema: a procura pelo suspeito Caio Silva de Souza desde a noite anterior. Ele é indicado como o responsável por detonar o rojão que provocou a morte de Santiago Andrade e toda a primeira parte da reportagem é construída de forma a propor, autenticar e contextualizar a raiva direcionada, em primeiro lugar, a ele; e, de forma colateral, aos apontados de participar da rede de incitação à violência nas manifestações: Fábio Raposo, que já estava preso por suspeita no crime, a ativista Elisa Quadros (conhecida como Sininho) e o deputado Marcelo Freixo.

Primeiro, a reportagem aciona a raiva como emoção de fundo ao apresentar Caio Silva de Souza como o culpado pela morte do cinegrafista (Figura 20, abaixo). Fábio e ele “foram indiciados por homicídio doloso qualificado, por uso de artefato explosivo e crime de explosão” (SD7), mas foi Caio quem acendeu o rojão. O discurso da reportagem – mesmo tomando precauções na dimensão verbal para não atribuir certeza da culpa –

mostra imagens que criam efeitos de verdade, tornando praticamente inquestionável sua responsabilidade.

Figura 20 – Sugerir, apontar e autenticar a raiva contra o suspeito



[TEIXEIRA] Caio Silva de Souza tem 22 anos e, de acordo com a Secretaria de Saúde do Rio, trabalha como auxiliar de serviços gerais numa empresa que presta serviços para o hospital Rocha Faria. (SD2)



[MÔNICA TEIXEIRA] Durante todo o dia os policiais fizeram busca para prender Caio Silva de Souza. Segundo a polícia, a família dele mora na Baixada Fluminense. Os agentes também estiveram em outros endereços, mas ele não foi encontrado e já é considerado foragido. (SD3)



[TEIXEIRA] O delegado que investiga o caso informou que a fotografia foi mostrada a...



[TEIXEIRA]...Fábio Raposo. Ele, que está preso, teria confirmado...



[TEIXEIRA]...que o homem da foto é o mesmo que..



[TEIXEIRA]...acendeu o explosivo e teria contado... (zoom in de pós)



[TEIXEIRA]...também que conhecia Caio de outros protestos... (slow e zoom in de pós)



[TEIXEIRA]...e que ele tem... (zoom in de pós)



[TEIXEIRA]...um perfil violento. (zoom in de pós)

É sugerida a raiva na performance da repórter que o aponta como “foragido”. Na dimensão verbal do discurso – em *off* baseado no relato do delegado sobre o que Fábio Raposo teria dito sobre o suspeito –, ele é descrito como alguém de “perfil violento”.

Enquanto isso, os efeitos visuais autenticam sua culpa: primeiro a foto de Caio é apresentada três vezes, depois imagens com pouca qualidade tem efeitos visuais inseridos na edição (*slow motion* nas ações, *zoom in* e círculos em pontos de interesse) para mostrá-lo detonando um explosivo. Não vemos isso claramente nas imagens, devido à baixa qualidade, mas somos orientados a inferir que é ele a partir do direcionamento das sequências discursivas.

Figura 21 - Autenticar a raiva contra o suspeito



[TEIXEIRA] Caio Silva de Souza *tem quatro registros na Polícia do Rio*. Em 2008, deu queixa dizendo ter sido agredido pelo irmão. Em 2010, foi levado duas vezes à delegacia por suspeita de porte de drogas, mas não chegou a ser acusado. E no ano passado, foi à Polícia dizer que tinha sido agredido em um protesto no Centro do Rio. (SD6)

Já apresentei, no capítulo 3, estudos cognitivos que mostram que a imagem da reportagem de televisão pode se sobrepôr à informação verbal na interpretação do telespectador quando esses não apresentam sentidos complementares. A animação acima (Figura 21), que constrói uma ficha policial do suspeito, com foto e impressões digitais, merece ser analisada tendo isso em mente. A imagem cria um efeito de sentido sobre o registro de quatro infrações de Caio na polícia quando, na verdade, a dimensão verbal explica que, em duas ocasiões, ele foi à delegacia na condição de vítima, para dar queixas de agressões sofridas; e, em outras duas, ele foi levado por suspeita de porte de drogas, mas não foi acusado. Apesar de entender a exigência de visualidade como um valor extremamente importante para a televisão, a forma como essa animação foi construída deturpa a compreensão sobre a índole do sujeito, atribuindo a ele um passado criminoso que não existe.

Não há direcionamento de sentidos para a suspeição da culpa de Caio Silva de Souza na reportagem. Em todas as dimensões das qualidades estéticas há orientações que apontam para um passado duvidoso e para a responsabilidade pela morte de Santiago Andrade. Como apontei já algumas vezes nesta tese, a causa da morte de alguém nos provoca raiva, e aqui Caio é o culpado pela perda do cinegrafista. Não é

preciso enunciar explicitamente a raiva contra ele, basta construir discursivamente sua culpa, sem brechas para questionamentos.

Figura 22 – A violência e a associação para a desordem



[TEIXEIRA] Um projeto de lei elaborado por uma comissão criada pelo Secretário de Segurança do Rio, foi levado para o Senado...



[TEIXEIRA] ...e prevê leis mais duras para o crime de associação para incitação ou prática de desordem. (SD8)



[BELTRAME] Nós precisamos, exatamente, de um arcabouço jurídico específico para estas ações que são muito novas, que a população brasileira, que todos nós, não conhecíamos e nunca tínhamos visto algo dessa natureza. Com equipamentos explosivos, com estilingue incendiário, com coquetel molotov, com pessoas mascaradas. (SD9)

Em um segundo momento, a construção discursiva da reportagem aciona a raiva de forma colateral contra outros sujeitos, suspeitos de participarem de uma associação que incita a desordem nas manifestações, não sem antes apresentar imagens de vandalismo em algum protesto sem identificação e uma sonora do secretário de Segurança Pública do Rio de Janeiro José Mariano Beltrame, reconhecido pela criação das UPPs (Unidades de Polícia Pacificadoras) e apontado diversas vezes no jornalismo como o responsável por baixar os índices de criminalidade na capital do estado. Na Figura 22 (acima), as imagens evidenciam a violência dos protestos enquanto a performance da fonte oficial e autorizada prescreve o tratamento para o problema das manifestações.

A esta sequência audiovisual segue-se outra que se encarrega de apontar ligações de Caio Silva de Souza e Fábio Raposo com uma rede maior (Figura 23, abaixo), composta pela ativista Sininho, que já havia se destacado entre as lideranças do movimento de ocupou a Câmara dos Vereadores do RJ em agosto de 2013, e pelo deputado estadual pelo PSOL Marcelo Freixo. Baseado na declaração do estagiário do

advogado de Raposo, eles são apontados como suspeitos de terem relação com a incitação da violência nas manifestações. É importante notar que tanto o estabelecimento do caráter de Caio como violento como a proposição de uma conexão entre os suspeitos com Sininho e Freixo é baseado inteiramente em declarações. No entanto, a construção discursiva que alia a dimensão audiovisual à dimensão verbal do discurso sugere a verdade dessas asserções: as imagens do acendimento do rojão que responsabilizam o suspeito, a ficha policial de Caio e o documento assinado pelo estagiário.

Figura 23 – A construção de uma associação suspeita



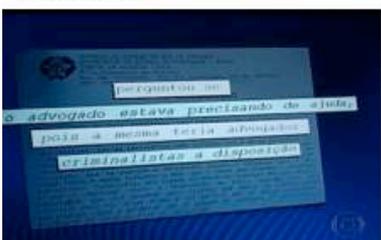
[TEIXEIRA] Hoje à tarde, a ativista Elisa Quadros, conhecida como Sininho, prestou depoimento na delegacia.



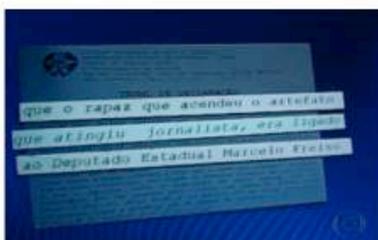
[TEIXEIRA] No domingo, dia em que Fábio Raposo foi preso,...



[TEIXEIRA]...o estagiário do advogado dele assinou um termo de declaração...



[TEIXEIRA]...afirmando que Elisa tinha oferecido por telefone ajuda jurídica a Fábio. Segundo o advogado Jonas Tadeu...



[TEIXEIRA] ...ela disse também durante a ligação que o rapaz que acendeu o artefato que atingiu jornalista, era ligado ao Deputado Estadual Marcelo Freixo. (SD10)



[TEIXEIRA] Também no domingo, o Deputado confirmou que falou por telefone com o ativista, mas disse que não conhece nem Fábio Raposo nem o homem que lançou o rojão que feriu e matou o cinegrafista da TV Bandeirantes. (SD11)

O que não fica dito nessa reportagem é quem é Fábio Raposo, apesar de sua declaração ser trazida como evidência do caráter de Caio e as afirmações do estagiário do seu advogado sugerirem uma associação possivelmente criminosa maior que os acusados. É preciso ter acompanhado com atenção o noticiário para saber o seu papel

nos acontecimentos. Na própria página do Memória Globo (*online*, 23 fev. 2016), relata-se a progressão dos eventos deste que virou um crime emblemático contra a imprensa: Fábio se apresentou à delegacia na noite de sábado, dia 8 de fevereiro, um dia após um fotógrafo que cobria os protestos compartilhar um vídeo em que o rojão atinge o cinegrafista da Bandeirantes. Naquela ocasião, Fábio afirmou ter entregado um rojão que encontrou no chão a um rapaz que não conhecia. No domingo, após ser preso, Raposo ajudou a identificar Caio como o homem que detonou o artefato.

Figura 24 – A tristeza pela morte do colega



[TEIXEIRA] Em frente à delegacia, colegas fizeram mais uma homenagem a Santiago Andrade. (SD14) *(sobe som - aplausos)*



[TEIXEIRA] Órgãos dele, doados pela família, já foram transplantados.



[TEIXEIRA] O corpo de Santiago será velado e cremado na próxima quinta-feira. (SD15)



[TEIXEIRA] Numa Missa celebrada ontem à noite, companheiros de profissão e amigos...



[TEIXEIRA] fizeram orações e se emocionaram. (SD16)



(sobe som – aplausos)

Esses sentidos que indicam o julgamento de Caio como culpado por acender o rojão que matou Santiago Andrade e sugerem a relação dele e de Fábio Raposo com Sininho e Freixo acionam a raiva como emoção de fundo exatamente pela articulação da avaliação moral de que os ativistas incitam a violência e provocam danos, julgamento que fica completo quando se torna evidente a tristeza pela morte do cinegrafista. É isso que a terceira e última parte da reportagem evidencia nas imagens e aponta no discurso: o impacto da perda de Santiago (Figura 24, acima). A homenagem de colegas de profissão em frente à delegacia, as fotos dele com mulher e filha e em seu casamento, as

lágrimas de pessoas que choram por ele e os aplausos que encerram a reportagem dão a ver explicitamente essa emoção que ajuda a corroborar a raiva contra os culpados apresentados na primeira parte da matéria.

Apesar da tristeza evidente na reportagem, também não está explícito o grande impacto com o qual essa morte foi recebida pelas instituições jornalísticas e seus profissionais. Aqui me interessa principalmente a compreensão dessa morte no âmbito da Rede Globo e do Jornal Nacional, e a interpretação que construiu em torno dela, pois esse contexto ajuda a explicar esse enquadramento, a entender as emoções que o organizam e a acionar memórias discursivas. Já havia ressaltado no capítulo 6 o editorial lido por William Bonner no dia anterior à exibição desta reportagem. No entanto, não há descrição melhor do que a da própria instituição sobre a cobertura do JN sobre a morte do cinegrafista:

“O Brasil começou a segunda-feira com uma notícia triste. Logo pela manhã, foi constatada a morte cerebral do repórter cinematográfico da TV Bandeirantes Santiago Andrade.” Assim William Bonner abriu o *Jornal Nacional* de 10 de fevereiro. Após quatro dias internado em coma induzido e respirando com a ajuda de aparelhos, o jornalista não resistiu.

Mais uma vez, o telejornal deu grande destaque ao caso, com reportagens sobre as investigações, entrevista com a viúva de Santiago e a repercussão, que ocuparam os dois primeiros blocos. Em seguida, Bonner leu o editorial da Globo, que repudiava a violência nas manifestações.

Ao final do telejornal, os créditos subiram sem som, como um sinal de luto. Os jornalistas que estavam na redação aplaudiram, de pé, Santiago Andrade, cuja imagem aparecia no telão ao fundo. (MEMÓRIA GLOBO, *online*, 23 fev. 2016)

Percebe-se pelo espaço dedicado à morte de Santiago Andrade e pela abertura do telejornal daquele dia o tamanho da tristeza com esta perda que o telejornal quis imprimir a seu discurso. No jornalismo, as mortes dos profissionais em serviço geram grande consternação no campo, que as interpreta como uma afronta à liberdade de imprensa e aos princípios e valores do jornalismo. São colegas que colocam sua vida em risco para levar informação aos cidadãos. A morte de um jornalista em serviço mostra à audiência como esta profissão é arriscada, difícil e valorosa, e por isso permite aos veículos construírem discursos que também trazem benefícios institucionais. Nesse caso, a maneira como o Jornal Nacional encerrou aciona ainda a memória de outro colega que foi assassinado no exercício da profissão: Tim Lopes, repórter da Rede Globo

que em 2002 desapareceu durante uma investigação em uma favela do Rio de Janeiro. Quando foi confirmada sua morte, o Jornal Nacional homenageou Tim da mesma forma que posteriormente homenagearia Santiago Andrade: os créditos subiram sem som e os jornalistas aplaudiram de pé o colega, cuja imagem aparecia no fundo da redação.

É preciso reconhecer esse contexto e essa memória, saber dessa dor e dessa tristeza anterior, para compreender a avaliação moral dessa reportagem, que tem pressa em julgar e responsabilizar os culpados. Apesar da construção discursiva que aponta para vários questionamentos éticos, acredito que é a proximidade da perda de um colega de profissão e a raiva com essa morte que articulam a avaliação de que os manifestantes são pessoas que provocam e incitam a violência às custas da ordem social e da vida de pessoas que trabalham para cobrir protestos. São essas as emoções que condenam precipitadamente os envolvidos na interpretação dessa morte, que colocam em xeque a ética do jornalismo nessa cobertura – principalmente ao criar um passado de crime para um dos suspeitos e ao estabelecer uma rede de incitação à violência sem nenhuma evidência, além da declaração de um estagiário.

Ainda assim não quero dizer que a emoção é algo ruim à avaliação dos fatos, pois já argumentei que ela é indissociada dessa avaliação. O que acredito que é preciso é uma permanente vigilância sobre os julgamentos morais estabelecidos na construção do enquadramento. Como diria Damásio (2003), interpor uma etapa de avaliação entre os objetos que podem causar emoções e as respostas emocionais é exatamente aquilo que diferencia os seres humanos de outros seres.

c) Alegria, surpresa e tristeza: o novato vence o favorito

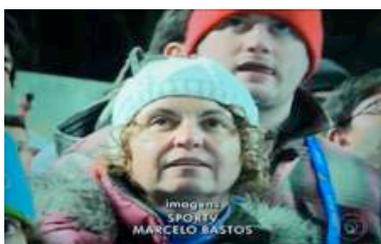
A reportagem que trata da vitória de um novato sobre o favorito da categoria Snowboard Half Pipe nas Olimpíadas de Inverno da Rússia (REP 6) apresenta um enquadramento que não apenas sustenta-se na avaliação moral, mas ele próprio é uma lição de moral digna de fábula: *não se deve contar com a vitória, pois o outro pode te passar para trás*. A reportagem é uma reconstrução da história da tartaruga que desafiou a lebre para uma corrida. A lebre, confiante de sua vitória, tirou uma soneca durante a prova. Quando acordou, a tartaruga devagar e persistente já havia ganhado a disputa. Na matéria do Jornal Nacional, a alegria, a surpresa e a tristeza organizam esse enquadramento.

O favorito é o norte-americano Sean White, bicampeão na categoria. O novato é Iouri Podladtchikov, russo naturalizado suíço. A disputa é entre nações que estamos acostumados a ver em conflito não apenas no esporte, mas principalmente fora dele: os Estados Unidos e a Rússia. Desde a extinta União Soviética, o jornalismo cobre a rivalidade entre eles, com as corridas armamentista e espacial no período da Guerra Fria sendo as mais emblemáticas. Hoje, os dois países continuam divergindo em questões sobre direitos humanos e controle de armas, entre outras. Sobretudo, representam dois modelos econômicos antagônicos. Apesar de a Rússia ser uma nação importante e relevante para as relações internacionais, os Estados Unidos têm uma influência maior nesse cenário e superaram o adversário em muitas das disputas que travaram.

A dimensão verbal da reportagem é fundamental para a construção desta fábula e de seu enquadramento. A narrativa do repórter, com a apresentação do ídolo, o estabelecimento de um ponto de virada na história e a consagração de um novato, descreve a alegria inicial dos norte-americanos que torcem para o favorito Sean White, constrói a surpresa quando narra seu fraco desempenho, dá conta da tristeza do desportista e da decepção da torcida, para enfim dar espaço ao *fiero* de Iouri, o jovem russo que ousou roubar a festa do favorito. As variações dentro da família da alegria tomam conta dessa reportagem como emoção principal, que traz a surpresa apenas para apontar o inusitado da derrota e a tristeza do ídolo superado.

Já na abertura da matéria (Figura 25, abaixo), a sequência audiovisual evidencia a alegria dos norte-americanos narrada pelo repórter e potencializada pelo som. A bandeira dos Estados Unidos está em quase todos os planos, e as pessoas vibram e entoam o nome do país. O ídolo é apresentado em um *close* de seu rosto no telão de forma a agigantar-se diante do público no evento e do público de casa. No entanto, o uso do pretérito imperfeito para contar essa história aponta um clima de tensão, de que algo pode dar errado, de que aquela alegria pode transformar-se em outra coisa. Já fomos prevenidos na cabeça da reportagem que o “super favorito ao ouro no snowboard half pipe acabou sem medalha” (SD1), mas não sabemos as circunstâncias.

Figura 25 - A alegria dos norte-americanos



[RIBEIRO] Nove e meia da noite. Fazia frio.



[RIBEIRO] E no alto da montanha...



(sobe som)
USA, USA, USA!



[RIBEIRO]...parecia uma festa...



[RIBEIRO]...organizada só por americanos. (SD2)



[RIBEIRO] Pra eles não seria uma competição...
(sobe som- sinos)



[RIBEIRO]...mas uma exibição.



[RIBEIRO] Todos prontos para comemorar o tricampeonato olímpico...



[RIBEIRO]...de Sean White no Half Pipe. (SD3)

Após estabelecer na narrativa a confiança dos americanos na vitória de seu conterrâneo, expressa pela alegria com que festejam antecipadamente a sua vitória, a dimensão verbal do discurso cria a surpresa como emoção de fundo, baseada no inusitado, naquilo que não poderia ser previsto: o mau desempenho de Sean White (Figura 26, abaixo). As imagens propõem essa surpresa ao mostrar as falhas em suas manobras, enquanto o discurso aponta essa emoção ao perguntar sobre o inacreditável: “O que aconteceu com o atleta mais badalado dos jogos?” (SD5). É o ponto de virada da história, que vai transformar-se em tristeza para os americanos, assim que o discurso estabelecer que sim, ele realmente perdeu a medalha.

Figura 26 – A surpresa da derrota



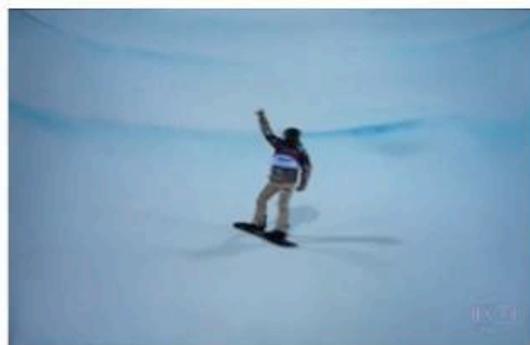
[RIBEIRO] É o território de Sean White, mas na primeira tentativa...Ele até começou bem e foi quase a seis metros de altura. Só que de repente...



[RIBEIRO] Seria excesso de confiança?



[RIBEIRO] O que aconteceu com o atleta mais badalado dos jogos? Estava em último lugar. (SD6)



[RIBEIRO] Na segunda tentativa, conseguiu melhorar. Completou manobras, mas errou de novo no fim. E sequer ficou no pódio: quarto lugar. (SD7)

Ao construir essa surpresa, a dimensão verbal também aponta o erro do atleta: excesso de confiança. É essa a causa da derrota que leva à avaliação moral de que isso é ruim em uma competição. O valor da humildade, enquanto crença social positiva, fica implícito nessa narrativa, que condena a alegria antecipada de quem entra em campo “de salto alto”, como nos referimos no Brasil sobre a arrogância dos favoritos no futebol. O resultado, como o da fábula, não poderia ser diferente: ganhou aquele que enfrentou a lebre. No entanto, não é a persistência que leva Iouri ao pódio, mas sim sua ousadia. É assim que a performance do repórter aponta a tristeza dos norte-americanos, mas mostra alegria com a vitória de Iouri, como podemos ver em sua expressão facial (Figura 27, abaixo).

Figura 27 – A alegria do repórter

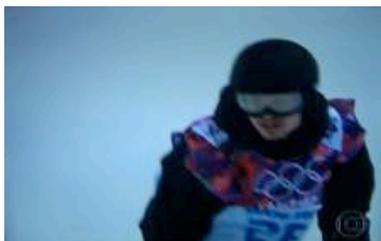


[RIBEIRO] *Decepção* para Sean White e para centenas de americanos que vieram até aqui.

[RIBEIRO] Não imaginavam que alguém pudesse ter a ousadia de roubar essa festa. (SD7)

Neste momento, a narrativa apresenta aquele que roubou a festa do favorito: Iouri, o jovem naturalizado suíço que tem um motivo para vencer: é russo e compete em casa (Figura 28, abaixo). Aqui, o acionamento da disputa entre nações fica claro nas sequências discursivas, e a vitória do jovem russo sobre o norte-americano aciona o *fiero* como emoção principal dessa reportagem. O orgulho de superar um desafio muito difícil começou a ser construído no início da narrativa, ao apontar o favoritismo e a superioridade de White no esporte. É o norte-americano o competidor que Iouri deve vencer para chegar ao pódio, mesmo que o *snowboard half pipe* seja baseado em pontuações e não em embates diretos entre competidores ou equipes, como o tênis ou o futebol. A performance do russo, em sua sonora, mostra essa alegria decorrente do inacreditável, da surpresa dessa vitória no país onde nasceu, expressa em seu rosto e enunciada em sua fala.

Figura 28 – A alegria de vencer na terra natal



[RIBEIRO] Iouri Podladtchikov.



[RIBEIRO] Um suíço de 25 anos *tinha um motivo para fazer a melhor apresentação de sua vida.* Iouri nasceu na Rússia. (SD8)



[RIBEIRO] Chegou a competir pelo país nas Olimpíadas de 2006 e há 7 anos mudou de nacionalidade. Viveu aqui até os 17 anos e *talvez a cada manobra hoje tenha pensado na infância.*



[RIBEIRO] Quando aterrissou, já sabia.



[RIBEIRO] *Era campeão olímpico em casa.* (SD9)



[RIBEIRO – VO] *Meu Deus, é algo incrível. Ouvir as pessoas gritando na minha língua materna. Eu não consigo acreditar no que está acontecendo,* disse Iouri. (SD10)

Mas é apenas na sequência audiovisual que encerra o corpo da reportagem que podemos ver o *fiero* do russo evidenciado nas imagens e potencializado por seus gritos de comemoração (Figura 29, abaixo). Seu rosto mostra a intensidade da alegria de superar um obstáculo muito difícil e ganhar o ouro no país onde nasceu. É a tristeza dos norte-americanos contraposta com o *fiero* de Iouri que nos ensina que não se deve cantar vitória antes do tempo, que o excesso de confiança é prejudicial, pois há sempre alguém que pode desafiar o favorito e superá-lo. É de se notar que em nenhum momento discute-se qualquer questão relativa a treinamento e preparo para competição. O *fiero* de Iouri é decorrente somente de sua juventude e principalmente de sua ousadia em enfrentar o norte-americano.

Figura 29 – O fiero de Iouri



[RIBEIRO] Os americanos que prepararam a festa saíram em silêncio. (SD16)



[RIBEIRO] A noite foi de Iouri.



[RIBEIRO] Com uniforme suíço...



[RIBEIRO]...mas coração russo. (SD17)
(sobre som – grito de comemoração)

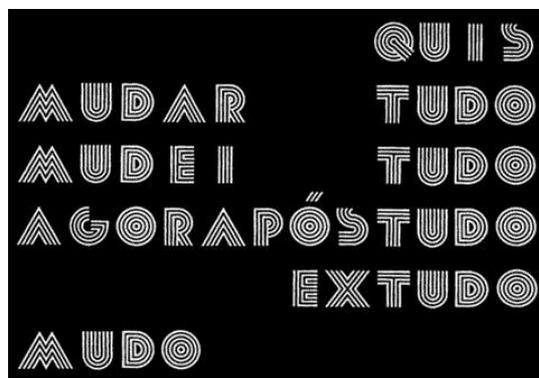
A análise dessas três reportagens mostrou como as emoções articulam avaliações morais que organizam o enquadramento de cada uma delas, seja de forma explícita e/ou implícita. Nessa construção discursiva, diferentes emoções são acionadas pelas várias dimensões das qualidades estéticas, que dependem dos processos e das rotinas produtivas do jornalismo, dos saberes de crença da comunidade na qual estão inseridos e dos preceitos institucionais dos veículos. Nessa complexa construção – que define problemas, consequências e causas dos acontecimentos reportados – há sempre uma avaliação moral que estabelece uma relação entre o eu e o outro, entre o certo e o errado, o bom e o mau, o justo e o injusto. O telespectador é convidado a sentir não a partir de uma identificação, mas do compartilhamento dessa avaliação e do reconhecimento do certo, do bom e do justo; do errado, do mau e do injusto.

É preciso concordar com a avaliação moral para aceitar o convite e reconhecer a tristeza daqueles que perderam alguém, a raiva contra aqueles que provocaram uma morte, o desprezo para com as instituições que não amparam e não protegem os

cidadãos, o *fiero* de alguém que superou um obstáculo muito difícil. Se acredito que o vencedor não merecia vitória, que o governo fez o melhor que pode, que talvez o assassino não fosse um criminoso inerentemente mau e com intenção de matar, passo a questionar o enquadramento, a fazer perguntas sobre ele e posso até mesmo rejeitá-lo inteiramente.

O enquadramento organizado pelas emoções fundadas em avaliações morais orienta uma percepção de mundo a partir do conhecimento produzido pelo jornalismo. Conhecimento esse que se baseia num acontecimento singular, mas que aciona uma memória discursiva. No próximo e último capítulo, busco considerar as consequências da admissão da emoção não apenas como parte do jornalismo, mas como organizadora da própria reportagem e as questões epistemológicas que esse reconhecimento impõe ao jornalismo como campo de conhecimento e prática profissional.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS



(Augusto de Campos, Pós-tudo)

Nesta tese, investiguei *como a emoção constitui o discurso jornalístico*, e compreendi *como a emoção organiza a construção do enquadramento das reportagens de televisão*. Para isso foi preciso, antes de mais nada, considerar que a emoção é parte dessa construção, mesmo que o paradigma positivista sobre o qual os valores e códigos deontológicos do campo foram erigidos busque distanciar-se desta perspectiva. Essa premissa, da qual parti, fundamentou-se em trabalhos que pensam os vínculos emocionais entre o público e o jornalismo (HAGEN, 2009; BENETTI, 2015), que debatem aquilo que os jornalistas profissionais pensam sobre emoção (PANTTI, 2010) e que investigam a emoção como ritual estratégico em reportagens premiadas (WAHL-JORGENSEN, 2013).

O que esses trabalhos têm em comum é a busca pela inclusão do debate sobre emoção na epistemologia do jornalismo, não mais tomando-a por simples manifestação de dramatização ou espetacularização da notícia, mas compreendendo que a emoção é parte intrínseca dessa atividade e seus discursos, pois é indivisível da própria razão humana, de seus objetivos e crenças sociais. Foi buscando colaborar com essa transformação paradigmática, ainda incipiente, que conduzi esta tese com a hipótese de que *a construção discursiva da reportagem de TV está ancorada nas qualidades estéticas da televisão, que acionam a emoção como eixo de produção de sentidos. Nesse processo, a emoção organiza o enquadramento da reportagem por meio da articulação de uma avaliação moral.*

Provei essas assertivas através da análise de discurso de 18 reportagens do Jornal Nacional e demarquei o lugar de emoção no conceito do enquadramento. A partir do entendimento de que o discurso é efeito de sentidos entre sujeitos, considere as emoções universais (tristeza, raiva, surpresa, medo, aversão, desprezo e alegria) enquanto formações discursivas – núcleos de sentidos associados a um mesmo sistema de regras, que pressupõem certa heterogeneidade e certa dispersão.

Primeiro, *examinei as qualidades estéticas da reportagem* no acionamento da emoção como eixo produtor de sentidos e percebi que elas constroem emoções principais e emoções de fundo. A **emoção principal** é acionada de forma evidente no discurso. Os sentidos aparecem explicitamente nas qualidades estéticas da TV, como um repórter que expressa alegria na passagem por meio de um sorriso ou a cena de um velório em que as pessoas demonstram sua tristeza por meio do choro. Uma reportagem pode ter mais de uma emoção principal e ela(s) toma(m) conta da organização do enquadramento por meio da expressão de avaliações morais que parecem não levantar dissensos culturais.

Já a **emoção de fundo** não é evidente. Os sentidos são construídos implicitamente pelas qualidades estéticas que sugerem a inscrição de uma emoção apenas pela indicação de uma avaliação moral, de um gatilho ou tema vinculado àquela formação discursiva. Um *off* que aponta o emprego inadequado de verba públicas ou que constrói a incompetência de um ator político suscitam emoções como a raiva, a aversão ou o desprezo. Uma mesma reportagem pode acionar mais de uma emoção de fundo, mas ela também pode ser a única organizando o enquadramento, prescindindo de uma emoção principal; ou pode sustentar esse enquadramento junto com outras emoções principais ou de fundo.

Também *investiguei a função discursiva das qualidades estéticas* da reportagem de televisão no acionamento da emoção, a partir da sistematização de três dimensões discursivas. Sobre **os sujeitos e suas performances**, a análise demonstrou que a performance dos apresentadores pode introduzir ou reforçar a emoção principal de uma reportagem, ou pode indicar ou pontuar a emoção de fundo; a performance dos repórteres mostra ou promove a emoção principal; e a performance das fontes encarna a emoção principal. Na **dimensão audiovisual**, os planos e a edição de imagem são capazes de evidenciar a emoção principal, ou de propor ou autenticar uma emoção; os efeitos visuais podem autenticar uma emoção; e o som pode potencializar a emoção

principal. Na **dimensão verbal**, quando associada aos sujeitos, a enunciação dos repórteres e apresentadores pode contextualizar a emoção principal ou sugerir uma emoção de fundo, e a enunciação das fontes pode contextualizar uma emoção ou ser o seu alvo; quando associada às imagens, as sequências discursivas podem narrar, apontar ou contextualizar uma emoção.

A partir desses dois objetivos específicos, provei a primeira parte da hipótese desta tese: a construção discursiva da reportagem de TV está ancorada nas qualidades estéticas da televisão, que acionam a emoção como eixo de produção de sentidos. Era fundamental compreender como cada dimensão das qualidades estéticas permite o acionamento da emoção porque é assim que a emoção estabelece o princípio central da reportagem, ou seja, é assim que a emoção organiza o enquadramento. Faço essa afirmação a partir de duas compreensões: uma sobre o *frame* jornalístico e a outra sobre a base das emoções.

Considero o enquadramento jornalístico como o princípio organizador central da reportagem, formado através da seleção e da saliência de alguns aspectos da realidade percebida no texto jornalístico, de forma a promover a definição de um problema, uma interpretação causal, uma avaliação moral e/ou uma recomendação de tratamento (ENTMAN, 1993). Ao mesmo tempo, tomo a emoção como respostas multifacetadas a eventos que são importantes aos objetivos sociais dos sujeitos (KELTNER, OATLEY, JENKINS, 2014) e que estão baseadas em julgamentos morais, ou seja, na forma como os sujeitos percebem o mundo e mapeiam os seus eventos (NUSSBAUM, 2001).

A partir da *análise do enquadramento* como terceiro e último objetivo específico desta tese – que exigiu a investigação da definição do problema, da interpretação causal, da avaliação moral e da recomendação de tratamento para este problema no discurso das reportagens –, demonstrei que é exatamente pela articulação dessas avaliações morais que a emoção organiza o enquadramento. Sem avaliação moral não há problema a ser reportado e, portanto, não existem causas ou tratamentos para ele. Provei a segunda parte da hipótese da tese por meio da investigação da construção de efeitos de sentidos na reportagem, que determinam, através das qualidades estéticas, aqueles que são bons ou maus e que interpretam os eventos de forma binária: bom ou ruim, justo ou injusto, eficaz ou ineficaz, agradável ou desagradável.

Ou seja, de forma explícita ou implícita, o enquadramento depende da emoção como eixo de produção de sentidos para conformar-se. É ao articular a avaliação moral

que a emoção organiza o *frame*. Esse processo depende dos temas e gatilhos universais da emoção, dos mapas culturais supostamente compartilhados e dos saberes de crença supostamente consensuais. Isso não significa ignorar os princípios e saberes do jornalismo, repudiar seu código deontológico ou descartar a relevância das rotinas produtivas e dos preceitos institucionais nos veículos nesse processo; mas admitir que há algo intrínseco e anterior a essas questões.

Provar essa hipótese traz duas contribuições que considero centrais. A primeira diz respeito às pesquisas de telejornalismo, que encontram-se nacional e internacionalmente focadas nas temáticas da representação, mas que em geral desconsideram a construção de sentidos pelas variadas dimensões do discurso. Busquei na estética da televisão uma forma de investigar o telejornalismo por meio de suas diversas qualidades estéticas; ou seja, procurei analisar a produção de sentidos através de seus elementos formais e estilísticos associados aos aspectos culturais da sociedade em que se insere e dos discursos que produz. O objetivo deste tipo de observação é reavaliar nossa ligação inicial com os programas, buscando compreender como os seus conteúdos convidam os telespectadores a determinados estados emocionais.

A segunda contribuição diz respeito ao lugar que a emoção pode ocupar no jornalismo. Reconhecer que o enquadramento é organizado pela emoção por meio da articulação de uma avaliação moral gera relevantes consequências à epistemologia dessa área de estudos, que ecoam na prática profissional e no discurso de legitimação do campo. É preciso tensionar o conceito de objetividade como valor, repensar o estatuto da emoção no contrato de comunicação e discutir o conhecimento produzido pelo jornalismo. Fazer isso impõe indagações delicadas que exigem mobilizar noções sobre credibilidade, confiança, verdade e ética; que desestabilizam algumas “certezas” sobre o fazer jornalístico. De fato, esse ponto levanta perguntas para as quais não tenho as repostas, mas que espero que possam contribuir com as reflexões sobre o jornalismo.

Uma das consequências mais evidentes do reconhecimento da emoção como parte intrínseca ao jornalismo é a necessidade de debater o conceito de objetividade jornalística sob outro prisma. Muito tem sido dito sobre esse conceito⁵⁶ nas pesquisas contemporâneas para além das dicotomias do positivismo, que ainda legitimam socialmente o jornalismo enquanto instituição autorizada a relatar os acontecimentos.

⁵⁶ A dissertação de Demeneck (2009) faz uma importante revisão desse conceito, indicando uma agenda cética sobre a objetividade nas discussões contemporâneas.

Uma das formas de abordar esse conceito, associada ao pragmatismo, crê na objetividade enquanto processo que permite o confronto entre a realidade ou o mundo exterior, através da sua verificação empírica (SPONHOLZ, 2009). Está centrada em determinados procedimentos que garantiriam a correlação com o real em gêneros textuais descritivos, reconhecendo a limitação da operação do conceito em gêneros opinativos e interpretativos devido exatamente aos juízos de valor. Outra forma de perceber a objetividade, associada ao construtivismo, é herdeira de sua concepção como ritual estratégico que busca neutralizar potenciais críticas, mas que não passa de uma definição operacional de objetividade (TUCHMAN, 1972). Nessa perspectiva, a objetividade é retórica e inatingível, portanto, é pouco problematizada e muito criticada. Entre os estudos nessa área, aqueles que investigam a ordenação do mundo social por meio das narrativas jornalísticas propõem a relevância da construção da alteridade, de “lançar-se ao encontro do outro” como forma de dar conta de representar as diferenças (RESENDE, 2014).

Penso que é nas brechas dessas perspectivas ou na conciliação entre elas, aqui apresentadas de forma muito breve, que o jornalismo deveria pensar na objetividade como conceito do qual não se deve abrir mão, mas que não deve estar limitado à composição de notícias descritivas; conceito que não pode estar atrelado à apresentação de supostos consensos culturais, mas que deve buscar a representação da alteridade. A objetividade e a subjetividade não são excludentes, e é precisamente porque o jornalista é subjetivo que a objetividade deve persistir como um valor associado aos processos de verificação (KOVACH; ROSENSTIEL, 2004) e de construção de contrapontos e visões plurais.

Em tese, a emoção pode funcionar a favor da construção de enquadramentos que levem em conta a alteridade, que convidem o público a sentir a partir da perspectiva do outro, das avaliações e crenças do outro, dando conta de criar realidades menos dualistas e mais complexas. Realidades essas ainda comprometidas com o mundo das coisas e com o que poderíamos indicar como verdade; relatos baseados na observação empírica, na investigação e na apuração. O que percebi na análise, no entanto, foi a emoção trabalhando na reificação de mapas culturais bastante redutores, de crenças sociais que simplificam as complexas relações sociais em interpretações baseadas em avaliações morais muito rasas.

Creio que temos aqui uma escolha, ao olhar para o jornalismo e para o que esta tese propõe. Pode-se continuar acusando a emoção de criar notícias sensacionalistas, pode-se permanecer explicando as falhas do jornalismo pela impossibilidade da objetividade (porque seria “a aniquilação da subjetividade”), pela pura manipulação dos meios, pela pressão das rotinas produtivas e pela acusação da superficialidade da televisão. Isso seria não reconhecer algo que está diante do analista e do telespectador, que por vezes é sutilmente encenado e por outras é abertamente construído. Ou pode-se admitir que a “emoção é parte e parcela do sistema da raciocínio ético” (NUSSBAUM, 2001, p. 1) e que o jornalismo precisa entrar seriamente nesse debate com intuito de pensar a construção do conhecimento.

Para refletir brevemente sobre o conhecimento, gostaria de lembrar de Charaudeau (2009) e das suas visadas do contrato de comunicação: fazer saber e fazer sentir. Fazer saber está atrelado ao objetivo principal de informar sobre o real, fazer sentir está atrelado ao objetivo secundário de captar o leitor, o ouvinte, o telespectador, o usuário. Não invalido essas assertivas, mas penso que a relação entre esses eixos é um pouco mais profunda e complexa. Acredito que é preciso que o telespectador aceite o convite para sentir e compartilhe da avaliação moral articulada pela emoção para que possa aderir ao enquadramento e estabelecer um vínculo de confiança com o jornalismo. Sem esse aceite, o público passa a questionar o enquadramento e pode até mesmo rejeitá-lo. Portanto, é junto ao fazer sentir que se faz também saber. Pensando em termos da teoria do enquadramento, o jornalismo não apenas nos faz saber, mas nos diz como devemos saber. Aciona avaliações morais articuladas pela emoção como eixo de produção de sentidos que orientam a compreensão da realidade reportada.

Há muitas perguntas que podem ser formuladas a partir desse novo paradigma na qual esta tese se insere: Como pensar a emoção como conceito que pode ou não estar alinhado com a objetividade? As avaliações morais articuladas pela emoção impõem que desafios à ética profissional do jornalismo? Como as dimensões das qualidades estéticas acionam a emoção em outros gêneros jornalísticos, seja na televisão ou em outros dispositivos? Nesse processo, que tipo de avaliação moral é acionada; há espaço para a alteridade, para a compreensão do outro, para suas diferentes representações? Ao aceitar ou recusar o convite para sentir, para compartilhar do enquadramento, como esse público entende a credibilidade do jornalismo e deposita confiança em seus veículos e seus profissionais?

São questões que permanecem em aberto e que espero que sejam investigadas. Para mim, nesta tese, o importante é mostrar que o apagamento da emoção do jornalismo é uma encenação discursiva sutil, tanto do ponto de vista da prática profissional, quanto do ponto de vista teórico, e me filiar a um novo jeito de pensar o jornalismo que começa a se delinear. Provei que a construção discursiva da reportagem de TV está ancorada nas qualidades estéticas da televisão, que acionam a emoção como eixo de produção de sentidos. Nesse processo, a emoção organiza o enquadramento da reportagem por meio da articulação de uma avaliação moral. Reconhecendo esta e outras pesquisas sobre o tema, precisamos enquanto área de estudos olhar para a emoção como um conceito com valor epistemológico.

9 REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- AGGER, Gunhild; JENSEN, Jens F. (Org.). **The aesthetics of television**. Aalborg: Aalborg University Press, 2001.
- ALBANI, João Gabriel. **Ao vivo em São Paulo: a produção de sentidos nas transmissões dos ataques do PCC**. Dissertação [Mestrado em Comunicação e Semiótica]. São Paulo: PUC-SP, 2007.
- ALMEIDA, Valdério Cândido de. **As paixões no telejornal - um percurso retórico: um estudo do movimento das paixões na análise textual do telejornal Jornal Nacional**. Dissertação [Mestrado em Língua Portuguesa]. São Paulo: PUC-SP, 2004.
- ARREGUY, Marília Etienne. **Os crimes no triângulo amoroso: uma discussão psicanalítica historicamente contextualizada a respeito do conceito de violenta emoção no Direito Penal Brasileiro**. Tese [Doutorado em Saúde Coletiva]. Rio de Janeiro: UERJ, 2008.
- AZUBEL, Larissa Lauffer Reinhardt. **Revistas Veja e Época: um olhar complexo**. Dissertação [Mestrado em Comunicação Social]. Porto Alegre: PUCRS, 2012.
- BARNWELL, Jane. **Fundamentos de produção cinematográfica**. Porto Alegre: Bookman, 2013.
- BAUMAN, Zygmunt. **Medo líquido**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BAZIN, André. **What is cinema?**. Los Angeles: University of California Press, 1967.
- BECKER, Beatriz. O sucesso da telenovela “Pantanal” e as novas formas de ficção televisiva. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (Org.). **História da televisão no Brasil: do início aos dias de hoje**. São Paulo: Contexto, 2010.
- BENETTI, Marcia. Análise do Discurso em jornalismo: estudo de vozes e sentidos. In: LAGO, Claudia; BENETTI, Marcia (Org.). **Metodologia de pesquisa em jornalismo**. Petrópolis: Vozes, 2007.
- BENETTI, Marcia. O jornalismo como gênero discursivo. **Galáxia**, São Paulo, PUC-SP, n. 14, 2008.
- BENETTI, Marcia. **Jornalismo de revista e leitores: emoção e credibilidade no contrato de comunicação**. Relatório de pesquisa apresentado ao CNPq. Porto Alegre: UFRGS, 2015.
- BENETTI, Marcia; HAGEN, Sean, GADRET, Débora. O telejornalismo e os vínculos emocionais com o público: Um estudo do Jornal Nacional no Facebook. In: II Congresso Mundial de Comunicação Ibero-Americana, 2014, Braga (Portugal). **Livro de resumos**. Confederação Ibero-Americana das Associações Científicas e Acadêmicas de Comunicação, 2014.
- BENETTI, Marcia; REGINATO, Gisele. A adesão do leitor ao contrato de comunicação proposto pelo jornalismo: estudo da revista Veja no Facebook. In: 11 Encontro Nacional de Pesquisadores em jornalismo, 2013, Brasília. **Anais...** São Paulo: SBPjor, 2013.
- BERGAMO, Alexandre. A reconfiguração do público. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (Org.). **História da televisão no Brasil: do início aos dias de hoje**. São Paulo: Contexto, 2010.

BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade**. Petrópolis: Vozes, 2009.

BICCA, Renato Hungria Requião. **Emoções, interpretação e aplicação legal**: com enfoque nas reflexões de Martha C. Nussbaum. Dissertação [Mestrado em Direito]. Porto Alegre: UFRGS, 2006.

BIONDI, Angie. Diante da dor, dentro da cena: outros pactos do olhar no fotojornalismo contemporâneo. **Contemporânea**, Salvador, UFBA, v. 8, n. 1, 2010.

BONNAFOUS, Simone. Ideologia. In: CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique (Org.). **Dicionário de Análise do Discurso**. São Paulo: Contexto, 2008.

BONNER, William. **Jornal Nacional**: modo de fazer. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 2009.

BOMFIM, Ivan. **O global player “megalonânico”**: a visão do portal Veja sobre a política externa do Brasil durante o governo Lula. Tese [Doutorado em Comunicação e Informação]. Porto Alegre: UFRGS, 2015.

BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BRASIL. SECRETARIA DE COMUNICAÇÃO SOCIAL DA PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. **Pesquisa brasileira de mídia 2015**: Hábitos de consumo de mídia pela população brasileira. Brasília: Secom, 2014.

BRASIL. SECRETARIA DE COMUNICAÇÃO SOCIAL DA PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. **Pesquisa brasileira de mídia 2014**. Brasília: Secom, 2013.

BREED, Warren. Controlo social na redacção: Uma análise funcional. In: TRAQUINA, Nelson (org.). **Jornalismo**: questões, teorias e “estórias”. 2. ed. Lisboa: Vega, 1999.

BORGES, Vinícius Ferreira. **Expressão facial de ansiedade**: análise do consenso no julgamento de observadores. Dissertação [Mestrado em Análise do Comportamento]. Londrina: UEL, 2013.

BUCCI, Eugênio. O espaço público no Brasil. In: BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. **Videologias**: ensaios sobre televisão. São Paulo: Boitempo, 2004.

BUTLER, Jeremy G. **Television style**. London: Routledge, 2010.

CABRAL, Águeda Miranda. Manipulação, simulação e infoimagem: A realidade expandida no telejornalismo. In: PORCELLO, Flávio; VIZEU, Alfredo; COUTINHO, Iluska (Org.). **O Brasil (é)ditado**. Florianópolis: Insular, 2012.

CALDWELL, John. T. **Televisuality**: style, crisis, and authority in American television. New Jersey: Rutgers University Press, 1995.

CARDWELL, Sarah. Television aesthetics. **Critical Studies in Television**, Manchester University Press, n. 1, v. 1, 2006.

CARDWELL, Sarah. Television aesthetics: stylistic analysis and beyond. In: JACOBS, J.; PEACOCK, S. (Org.). **Television aesthetics and style**. London: Bloomsbury, 2013.

CARDWELL, Sarah; PEACOCK, Steven. Introduction. **Journal of British Cinema and Television**, Edinburgh University Press, n. 3, v. 1, 2006.

CATALÀ DOMÈNECH, Josep M. **A forma do real**: Introdução aos estudos visuais. São Paulo: Summus, 2011.

CAVALCANTI, Maria de Fátima Pires Dantas. **Análise de recursos vocais em locução de telejornalismo**. Dissertação [Mestrado em Fonoaudiologia]. São Paulo: PUC-SP, 2000.

CHARAUDEAU, Patrick. Informação, emoção e imaginários a propósito do 11 de Setembro de 2001. In: DAYAN, Daniel (Org.). **O terror espetáculo**: terrorismo e televisão. Lisboa: Edições 70, 2006.

CHARAUDEAU, Patrick. Efeito pretendido/efeito produzido. In: CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique (Org.). **Dicionário de Análise do Discurso**. São Paulo: Contexto, 2008.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das mídias**. São Paulo: Contexto, 2009.

CHARAUDEAU, Patrick. A patemização na televisão como estratégia de autenticidade. In: MENDES, Emília; MACHADO, Ida Lúcia (Org.). **As emoções no discurso**. Campinas: Mercado de Letras, 2010.

CHOI, Yun Jung; LEE, Jong Hyuk. The role of a scene in framing a story: an analysis of a scene's position, length, and proportion. **Journal of Broadcasting and Electronic Media**, Routledge, n. 4, v. 50, 2006.

CLAUSEN, Lisbeth. Localizing the global: 'domestication' processes in international news production. **Media, Culture & Society**. Sage, n. 1, v. 26, 2004.

CLOUGH, Patricia Ticineto. Introduction. In: CLOUGH, Patricia Ticineto; HALLEY, Jean. (Org.). **The affective turn**: theorizing the social. Durham and London: Duke University Press, 2007.

COLEMAN, Renita; BANNING, Stephen. Network TV news' affective framing of the presidential candidates: evidence for a second-level agenda-setting effect through visual framing. **Journalism & Mass Communication Quarterly**, Sage, n. 2, v. 83, 2006.

COLEMAN, Renita; WU, H. Denis. Proposing emotion as a dimension of affective agenda-setting: separating affect into two components and comparing their second-level effects. **Journalism & Mass Communication Quarterly**, Sage, n. 2, v. 87, 2010.

COLEMAN, Renita. Framing the pictures in our heads: exploring the framing and agenda-setting effects of visual images. In: D'ANGELO, Paul; KUYPERS, Jim A. (Org.). **Doing news framing analysis**: empirical and theoretical perspectives. New York: Routledge, 2010.

COTES, Claudia Simone Godoy. **O estudo dos gestos vocais e corporais no telejornalismo brasileiro**. Tese [Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem]. São Paulo: PUC-SP, 2008.

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

DAMÁSIO, António. **Ao encontro de Espinosa**: as emoções sociais e a neurologia do sentir. Mem Martins: Publicações Europa-América, 2003.

DAMÁSIO, António. **O erro de Descartes**: emoção, razão e o cérebro humano. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

DARWIN, Charles. **A expressão das emoções nos homens e nos animais**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DEMENECK, Ben-Hur. Objetividade jornalística: o debate contemporâneo do conceito. Dissertação [Mestrado em Jornalismo]. Florianópolis: UFSC, 2009.

DEUZE, Mark. What is journalism? Professional identity and ideology of journalists reconsidered. **Journalism**, V. 6, n. 4. London: Sage, 2005.

EDGAR-HUNT, Robert; MARLAND, John; RAWLE, Steven. **A linguagem do cinema**. Porto Alegre: Bookman, 2013

EGGS, Ekkehard. Ethos aristotélico, convicção e pragmática moderna. In: AMOSSY, Ruth (Org.). **Imagens de si no discurso: a construção do ethos**. São Paulo: Contexto, 2013.

EKMAN, Paul. Basic emotions. In: DALGLEISH, Tim; POWER, Mick J. **Handbook of cognition and emotion**. Wiley, 1999.

EKMAN, Paul. **A linguagem das emoções**. São Paulo: Lua de Papel, 2011.

EKMAN, Paul. **Emotions revealed**. New York: Times Books, 2003.

EKSTRÖM, Matts. Epistemologies of TV journalism: A theoretical framework. **Journalism**. Sage, n. 3, vol. 3, 2002.

ELLIS, John. **Visible fictions: cinema, television, video**. New York: Routledge, 1982.

EMEDIATO, Wander. As emoções da notícia. In: MACHADO, Ida Lucia; MENEZES, William; MENDES, Emília (orgs.). **As emoções no discurso**. Vol. I. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007.

ENTMAN, Robert M. Toward clarification of a fractured paradigm. **Journal of Communication**. Wiley, n. 43, vol. 4, 1993.

ERICSON, Richard V., BARANEK, Patricia M.; CHAN, Janet B. L. **Visualizing deviance: a study of news organization**. Milton Keynes: Open University Press, 1987.

FECHINE, Yvana. **Televisão e presença: uma abordagem semiótica da transmissão direta**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2008.

FERNANDES, Adélia Barroso. A emoção no discurso jornalístico: contar histórias e comover leitores. In: MENDES, Emília; MACHADO, Ida Lucia (Org.). **As emoções no discurso**. V. 2. Campinas: Mercado de Letras, 2010.

FILGUEIRAS, Fernando. A tolerância à corrupção no Brasil: uma antinomia entre normas morais e prática social. **Opinião Pública**, Campinas, v. 15, n. 2, 2009.

FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2010.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 7 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FRANCISCATO, Carlos Eduardo. **A fabricação do presente: como o jornalismo reformulou a experiência do tempo nas sociedades ocidentais**. São Cristóvão: UFS, 2005.

FRANCO, Eda Mariza M. **A voz na apresentação do telejornal**: um estudo enunciativo do Jornal Nacional da Rede Globo. Tese [Doutorado em Estudos da Linguagem]. Porto Alegre: UFRGS, 2013.

GADRET, Débora Lapa. **Os enquadramentos de Dilma Rousseff no Jornal Nacional**: Suspeição, Humanização e Competência. Dissertação [Mestrado em Comunicação e Informação]. Porto Alegre: UFRGS, 2011.

GADRET, Débora Lapa; REGINATO, Gisele Dotto. Seeking truth in changing journalism: The discourse of Brazil's main television network on journalistic truth. In: *Re-inventing Journalism*, 2015, Winterthur (Suíça). **Livro de resumos**. ZHAW Zurich University of Applied Sciences, 2015.

GALTUNG, Johan; RUGE, Mari H. The structure of foreign news. **Journal of Peace Research**, Sage, v. 2, n. 1, 1965.

GAMSON, William A. et. al. Images and the social construction of reality. **Annual Review of Sociology**, v. 18, 1992.

GAUNTLETT, David; HILL, Annette. **TV Living**: television, culture and everyday life. London: Routledge, 1999.

GENRO FILHO, Adelmo. **O segredo da pirâmide**: para uma teoria marxista do jornalismo. Florianópolis: Insular, 2012.

GERAGHTY, Christine. Aesthetics and quality in popular television drama. **International Journal of Cultural Studies**, Sage, n. 6, v. 1, 2003.

GIDDENS, Anthony. **Sociologia**. Porto Alegre: Penso, 2012.

GITLIN, Todd. **The whole world is watching**: mass media in the making and unmaking of the new left. Berkley: University of California Press, 1980.

GOFFMAN, Erving. **Frame Analysis**: an essay on the organization of experience. Boston: Northeastern University Press, 1986.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 2009.

GOFFMAN, Erving. **Ritual de interação**: ensaios sobre o comportamento face a face. Petrópolis: Vozes, 2011.

GOMES, Itania. Metodologia de Análise de Telejornalismo. In: GOMES, Itania (Org.). **Gênero televisivo e modo de endereçamento no telejornalismo**. Salvador: EDUFBA, 2011.

GORTON, Kristyn. **Media audiences**: television, meaning and emotion. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.

GORTON, Kristyn. **Formal qualities of emotion**. York: University of York, 2015. Apresentação da disciplina Television audiences: meaning and emotion.

GOUVEIA, Carlos A. M. Texto e gramática: um introdução à Linguística Sistêmico-Funcional. **Matraga**, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, v. 16, n. 24, 2009.

GRABE, Maria Elizabeth et al. Defecting from the Gutenberg legacy: employing images to test knowledge gaps. **Journal of Communication**. International Communication Association, n. 2, v. 65, 2015.

GUEDES, Paulo Sergio Rosa; WALZ, Julio Cesar. **O sentimento de culpa**. Porto Alegre: [s.n.], 2009.

GUNTER, Barrie. **The cognitive impact of television news: production attributes and information reception**. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2015.

GUTMANN, Juliana Freire. **Formas do telejornal: Linguagem televisiva, jornalismo e mediações culturais**. Salvador: EDUFBA, 2014.

HAGEN, Sean. **O casal 20 do telejornalismo e o mito da perfeição: como a mídia constrói a imagem dos apresentadores Fátima Bernardes e William Bonner**. Dissertação [Mestrado em Comunicação e Informação]. Porto Alegre: UFRGS, 2004.

HAGEN, Sean. **A emoção como estratégia de fidelização ao telejornal: um estudo de recepção sobre os laços entre apresentadores e telespectadores do Jornal Nacional**. Tese [Doutorado em Comunicação e Informação]. Porto Alegre: UFRGS, 2009.

HAGEN, Sean. O apagamento do correspondente estrangeiro no local do acontecimento telejornalístico: a passagem comensalista e a editorialização da notícia narrada à distância. **Estudos em Jornalismo e Mídia**, Florianópolis, UFSC, v. 12, n. 1, 2015.

HALL, Stuart et al. A produção social das notícias: o mugging nos media. In: TRAQUINA, Nelson (Org.). **Jornalismo: questões, teorias e "estórias"**. 2. ed. Lisboa: Vega, 1999.

HALL, Nick. Closer to action: post-war american television and the zoom shot. In: JACOBS, Jason; PEACOCK, Steven. (Org.). **Television aesthetics and style**. London: Bloomsbury, 2013.

HARTLEY, John. **Uses of television**. New York: Routledge, 2006.

HELLER, Agnes. **A filosofia radical**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

HILL, Annette. **Restyling factual TV: audiences and news, documentary and reality genres**. New York: Routledge, 2007.

IBGE. São Paulo. Disponível em: <http://cod.ibge.gov.br/234CR>. Acesso em: 15 Mar. 2015.

IFM. Media Data Base - International Media Corporations 2014. Disponível em: <http://www.mediadb.eu/en.html>. Acesso em: 24 Fev. 2015.

JACOBS, Jason. Issues of judgement and value in television studies. **International Journal of Cultural Studies**, Sage, n. 4, v. 4, 2001.

JACOBS, Jason; PEACOCK, Steven (Org.). **Television aesthetics and style**. London: Bloomsbury, 2013.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de filosofia**. 3 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001

JENKINS, Henry. **Textual poachers: television fans and participatory culture**. New York: Routledge, 1992.

- JESPERS, Jean-Jacques. **Jornalismo televisivo: princípios e métodos**. Coimbra: Minerva, 1998.
- JESPERS, Jean-Jacques. **Journalisme de télévision: enjeux, contraintes, pratiques**. De Boeck, 2009.
- JORNAL NACIONAL. **Editorial da Rede Globo sobre a morte de cinegrafista** [vídeo]. 10 fev. 2014. Disponível em: <http://g1.globo.com/jornal-nacional/videos/t/edicoes/v/editorial-da-rede-globo-sobre-a-morte-de-cinegrafista/3138803/>. Acesso em: 18 fev. 2016.
- JOST, François. **Compreender a televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- KAVKA, Misha. **Reality television, affect and intimacy: reality matters**. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2008.
- KELTNER, Dacher; OATLEY, Keith; JENKINS, Jennifer M. **Understanding emotions**. Wiley, 2014.
- KOVACH, Bill; ROSENSTIEL, Tom. **Os elementos do jornalismo: o que os profissionais do jornalismo devem saber e o público deve exigir**. Porto: Porto Editora, 2004.
- LANG, Annie et al. The effects of production pacing and arousing content on the information processing of television messages. **Journal of Broadcasting & Electronic Media**, Taylor & Francis, n. 43, v. 4, 1999.
- LEITE, Danilo Costa Nunes Andrade. **A definição de emoção em Aristóteles: estudo dos livros I e II da *Rhetorica* e da *Ethica Nicomachea***. Dissertação [Mestrado em Filosofia]. São Paulo: USP, 2012.
- LIMA, Luísa Abreu. **Por uma gramática da reportagem: Uma proposta de ensino em telejornalismo**. Dissertação [Mestrado em Comunicação]. Recife: UFPE, 2010.
- LISBOA, Sílvia. **Jornalismo e a credibilidade percebida pelo leitor: independência, imparcialidade, honestidade, objetividade e coerência**. Dissertação [Mestrado em Comunicação e Informação]. Porto Alegre: UFRGS, 2012.
- LITTLE, Stephen. **...Ismos: para entender a arte**. São Paulo: Globo, 2010.
- LOGAN, Elliot. Flashforwards in Breaking Bad: openness, closure and possibility. In: JACOBS, Jason; PEACOCK, Steven (Org.). **Television aesthetics and style**. London: Bloomsbury, 2013.
- LORAND, Ruth. The aesthetic aspects of television. In: LORAND, Ruth (Org.). **Television: aesthetic reflections**. New York: Peter Lang, 2002.
- LUPORINI, Marcos Patrizzi. **O uso de música no telejornalismo: análise dos quatro telejornais transmitidos em rede pela TV Globo**. Dissertação [Mestrado em Multimeios]. Campinas: Unicamp, 2007.
- LURY, Karen. **Interpreting television**. London: Bloomsbury, 2011.
- MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora Senac, 2000.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Gênese dos discursos**. Curitiba: Criar, 2007.

MAINGUENEAU, Dominique. Discurso. In: CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique (Org.). **Dicionário de Análise do Discurso**. São Paulo: Contexto, 2008.

MAGIOLINO, Lavínia Lopes Salomão. **Emoções**: uma discussão sobre modos de conceber e teorizar. Dissertação [Mestrado em Educação]. Campinas: Unicamp, 2004.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Comunicação e Jornalismo**: a saga dos cães perdidos. São Paulo: Hacker, 2000.

MASCELLI, Joseph V. **Os cinco Cs da cinematografia**. São Paulo: Summus, 2010.

McCOMBS, Maxwell. **A teoria da agenda**: a mídia e a opinião pública. Petrópolis: Vozes, 2009.

MEDITSCH, Eduardo. **O jornalismo é uma forma de conhecimento?**. Florianópolis, 1997. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/meditsch-eduardo-jornalismo-conhecimento.pdf>. Acesso em: 11 nov. 2014.

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

MEMÓRIA GLOBO. **Jornal Nacional**. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/jornalismo/telejornais/jornal-nacional.htm>. Acesso em: 20 out. 2014.

MEMÓRIA GLOBO. **Jornal Nacional**: Morte de Santiago Andrade, cinegrafista da TV Bandeirantes. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/jornalismo/telejornais/jornal-nacional/jornal-nacional-morte-de-santiago-andrade-cinegrafista-da-tv-bandeirantes.htm>. Acesso em: 23 fev. 2016.

MEMÓRIA GLOBO. **Silvia Faria** - Trajetória. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/silvia-faria/trajetoria.htm>. Acesso em: 04 fev. 2016.

MENDES, Deise; SEIDL-DE-MOURA, Maria Lucia. O sorriso humano: aspectos universais, inatos e os determinantes culturais. **Arquivos Brasileiros de Psicologia**, v. 61, n. 1, 2009.

MIGUEL, Luís Felipe. O jornalismo como sistema perito. **Tempo social**, v. 11, n. 1, 1999.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Unesp, 2003.

MOTA, Luiz Gonzaga; GUAZINA, Liziane. O conflito como categoria estruturante da narrativa política: O caso do Jornal Nacional. **Brazilian Journalism Research**, v. 6, n. 1, 2010.

MOURA, João Benvindo de. **Análise discursiva de editoriais do jornal Meio Norte, do Estado do Piauí**: a construção de imagens e as emoções suscitáveis através da argumentação. Tese [Doutorado em Linguística]. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

NEWCOMB, Horace. The development of television studies. In: WASKO, Janet (Org.). **A companion to television**. Oxford: Blackwell, 2005.

NEWELL, Christopher; NEWELL, George. Opera singers as pop stars: opera within the popular music industry. In: FRYER, Paul (Org.). **Opera in the media age**: essays on art, technology and popular culture. Jefferson: McFarland, 2014.

NUSSBAUM, Martha. **Upheavals of thought: the intelligence of emotions**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

OLIVEIRA, Eduardo. **Um sistema de interferência de expressões faciais emocionais orientado no modelo de emoções básicas**. Dissertação [Mestrado em Computação Aplicada]. São Leopoldo: Unisinos, 2011.

OLIVEIRA Jr., Moacir Monteiro de. **A sedução da notícia: A informação-espetáculo no Jornal Nacional**. Dissertação [Mestrado em Comunicação]. Recife: UFPE, 2006.

ORGANIZAÇÕES Globo. **Princípios editoriais das Organizações Globo**. Rio de Janeiro, 06 de agosto de 2011.

ORLANDI, Eni. Efeitos do verbal sobre o não-verbal. **Revista Rua**, n. 1, março 1995.

ORLANDI, Eni. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes, 2005.

ORLANDI, Eni. **Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. Campinas: Pontes, 2007.

PANICO, Adriana Campos Balieiro. **Julgamento do comportamento vocal de jornalistas em diferentes estilos de notícias e seus correlatos acústicos**. Tese [Doutorado em Psicobiologia]. Ribeirão Preto: USP, 2005.

PANTTI, Mervi. The value of emotion: an examination of television journalists' notions on emotiomality. **European Journal of Communication**, Sage, n. 2, v. 25, 2010.

PARK, Robert. A notícia como forma de conhecimento: um capítulo dentro da sociologia do conhecimento. In: BERGER, Christa; MAROCCO, Beatriz (Org.). **A era glacial do jornalismo: teorias sociais da imprensa**. V. 2. Porto Alegre: Sulina, 2008.

PATERNOSTRO, Vera Íris. **O texto na TV: Manual de telejornalismo**. 2 ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.

PÊCHEUX, Michel. Análise automática do discurso (AAD-69). In: GADET F.; HAK, T. (Org.). **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. Campinas: Unicamp, 1997.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. 5. ed. Campinas: Unicamp, 2014.

PEREIRA, Moisés Henrique Ramos; PÁDUA, Flávio Luís Cardeal; SILVA, Giani David. Abordagem multimodal para reconhecimento automático de emoções aplicada ao estudo de níveis de tensão em telejornais. **Brazilian Journalism Research**, SBPJor, n. 2, v. 11, 2015.

PETIT, Gérard. Paráfrase. In: CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique (Org.). **Dicionário de Análise do Discurso**. São Paulo: Contexto, 2008.

PINTO, Ivonete. **A dramatização no telejornalismo: caras e bocas fazendo a notícia**. Dissertação [Mestrado em Comunicação Social]. Porto Alegre: PUCRS, 1998.

PIRIS, Eduardo Lopes. **O ethos e o pathos no hipergênero "primeira página": análise discursiva das edições de abril de 1964 dos diários Correio da Manhã e O Globo**. Tese [Doutorado em Letras]. São Paulo: USP, 2012.

PLANTINGA, Carl. The scene of empathy and the human face on film. In: PLANTINGA, Carl; SMITH, Greg M. (Org.). **Passionate views: film, cognition and emotion**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999.

PORTO, Mauro. Enquadramentos da mídia e política. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas (Org.). **Comunicação e política: conceitos e abordagens**. Salvador: Edufba, 2004.

PORTO, Mauro. TV News and political change in Brazil: the impact of democratization on TV Globo's journalism. **Journalism**, V. 8, n. 4, London: Sage, 2007.

QUERÉ, Louis. Entre o facto e o sentido: a dualidade do acontecimento. **Trajectos**, n. 6. Lisboa: ISCTE, 2005.

REGINATO, Gisele Dotto. **As finalidades do jornalismo: o que dizem veículos, jornalistas e leitores**. Tese [Doutorado em Comunicação e Informação]. Porto Alegre: UFRGS, 2016.

RESENDE, Fernando. Representação das diferenças no discurso jornalístico. **Brazilian Journalism Research**, v. 11, n. 2, 2014.

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

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor. A renovação estética da TV. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (Org.). **História da televisão no Brasil: do início aos dias de hoje**. São Paulo: Contexto, 2010.

RODRIGO ALSINA, Miquel. **A construção da notícia**. Petrópolis: Vozes, 2009.

RODRIGUES, Adriano Duarte. O acontecimento. In: TRAQUINA, Nelson (Org.). **Jornalismo: questões, teorias e "estórias"**. 2. ed. Lisboa: Vega, 1999.

RODRIGUES, Paula Salgado Lucena. **Um sistema de geração de expressões faciais dinâmicas em animações faciais 3D com processamento de fala**. Tese [Doutorado em Informática]. Rio de Janeiro: PUC-RIO, 2007.

ROSE, Diana. Análise de imagens em movimento. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George (Org.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis: Vozes, 2011.

ROSENWEIN, Barbara. **História das emoções: problemas e métodos**. São Paulo: Letra e Voz, 2011.

SANTOS, Adriano Marcello dos. **As manifestações de 2013 como acontecimento jornalístico: os enquadramentos do Jornal Nacional**. Monografia [Graduação em jornalismo]. São Leopoldo: Unisinos, 2014.

SCHUEFELE, Dietram A. Framing as a theory of media effects. **Journal of Communication**, Winter, 1999.

SCHMIDT, Simone. **Páginas verdes - a presença da emoção no jornalismo especializado em meio ambiente: uma análise da seção de entrevistas pingue-pongue da revista Ecologia & Desenvolvimento**. Dissertação [Mestrado em Comunicação e Informação]. Porto Alegre: UFRGS, 2005.

SCHUDSON, Michael. **Descobrimdo a notícia**: uma história social dos jornais nos Estados Unidos. Petrópolis: Vozes, 2010.

SCOLARI, Carlos. Hacia la hipertelevisión: los primeros síntomas de una nueva configuración del dispositivo televisivo. **Diálogos de la comunicación**. FALEFACS, n. 77, 2008.

SHARP, Gene. **From dictatorship to democracy**: a conceptual framework for liberation. Boston: The Albert Einstein Institution, 2010.

SILVA, Giani David. A emoção como elemento constitutivo do discurso de informação televisiva. In: MACHADO, Ida Lucia; MENEZES, William; MENDES, Emília (Org.). **As emoções no discurso**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007.

SILVA, Christiani Margareth de Menezes e. **Catarse, emoção e prazer na Poética de Aristóteles**. Tese [Doutorado em Filosofia]. Rio de Janeiro: PUC-RIO, 2009.

SILVA, Dener Luiz da. **Por dentro do debate Piaget-Wallon**: o desenrolar da controvérsia sobre a origem e desenvolvimento do pensamento simbólico. Tese [Doutorado em Educação]. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SIQUEIRA, Fabiana. O telejornalismo em transformação: os formatos da notícia na era digital. In: PORCELLO, Flavio; VIZEU, Alfredo; COUTINHO, Iluska (Org.). **O Brasil (é)ditado**. Florianópolis: Insular, 2012.

SODRÉ, Muniz; FERRARI, Maria Helena. **Técnica de reportagem**: notas sobre a narrativa jornalística. São Paulo: Summus, 1986.

SOUZA, Tania Conceição Clemente de. **Discurso e imagem**. Análise dos sistemas visuais [apostila]. Niterói: Instituto de Artes e Comunicação Social/UFF, 1997.

SOUZA, Tania Conceição Clemente de. Língua, discurso e questões de vestibular. In: SOUZA, Tania Conceição Clemente de; PEREIRA, Rosane da Conceição (Org.). **Discurso e ensino**: reflexões sobre o verbal e o não verbal. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

SPONHOLZ, Liriam. **Jornalismo, conhecimento e objetividade**: além do espelho das construções. Florianópolis: Insular, 2009.

STEIN, Andrew. Can machines feel?. **Math Horizons**, Mathematical Association of America, n. 4, v. 19, 2012.

STENVALL, Maija. On emotions and the journalistic ideals of factuality and objectivity: tools for analysis. **Journal of Pragmatics**, Elsevier, n. 40, 2008.

STENVALL, Maija. Presenting and representing emotions in news agency reports. **Critical Discourse Studies**, Routledge, v.11, n. 4, 2014.

TARRONI, Evelina. **The aesthetics of television**. Paris: Unesco, 1962.

THORBURN, David. Television as an aesthetic medium. **Critical Studies in Mass Communication**, Taylor & Francis, n. 4, v. 4, 1987.

TOASSA, Gisele. **Emoções e vivências em Vigotski**: investigação para uma perspectiva histórico-cultural. Tese [Doutorado em Psicologia]. São Paulo: USP, 2009.

TRAQUINA, Nelson. **Jornalismo**. Lisboa: Quimera, 2002.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do Jornalismo**. A tribo jornalística: uma comunidade interpretativa transnacional. Florianópolis: Insular, 2008.

TRINDADE, Luciana Leite Mesquita. **Julgamento do efeito de um programa de intervenção fonoaudiológica na expressividade oral de repórteres**. Dissertação [Mestrado em Fonoaudiologia]. São Paulo: PUC-SP, 2008.

TUCHMAN, Gaye. Objectivity as strategic ritual: an examination of newsmen's notions of objectivity. **American Journal of Sociology**, The University of Chicago Press, n. 77, v. 4, 1972.

TUCHMAN, Gaye. **La producción de la noticia**: estudio sobre la construcción de la realidad. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1983.

VANIN, Aline Aver. **À flor da pele**: a emergência de significados de conceitos de emoção. Tese [Doutorado em Letras]. Porto Alegre: PUCRS, 2012.

VEIGA, Maria Zaclis. **Telejornalismo**: mobilização ou constrangimento? - A construção da imagem na notícia de violência social. Dissertação [Mestrado em Multimeios]. Campinas: Unicamp, 2001.

WAHL-JORGENSEN, Karin. Subjectivity and story-telling in journalism: examining expressions of affect, judgement and appreciation in Pulitzer prize-winning stories. **Journalism Studies**, Routledge, 2012.

WAHL-JORGENSEN, Karin. The strategic ritual of emotionality: a case study of Pulitzer Prize-winning articles. **Journalism**, Sage, n. 14, v. 1, 2013.

WASKO, Janet. Introduction. In: WASKO, Janet. (Org.). **A companion to television**. Oxford: Blackwell, 2005.

WEAVER, Paul H. As notícias de jornal e as notícias de televisão. In: TRAQUINA, Nelson (org.). **Jornalismo**: questões, teorias e "estórias". 2. ed. Lisboa: Vega, 1999.

WETHERELL, Margaret. **Affect and emotion**: a new social science understanding. London: Sage, 2012.

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

WU, H. Denis; COLEMAN, Renita. The affective effect on political judgement: comparing the influences of candidate attributes and issue congruence. **Journalism & Mass Communication Quarterly**, Sage, 2014.

ZELIZER, Barbie. Journalism as interpretive communities. **Critical Studies in Mass Communication**, v. 10, 1993.