

EDA MARIZA M. FRANCO

**A VOZ NA APRESENTAÇÃO DO TELEJORNAL: UM ESTUDO
ENUNCIATIVO DO JORNAL NACIONAL DA REDE GLOBO**

**PORTO ALEGRE
2013**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – ESTUDOS DA
LINGUAGEM
TEORIAS DO TEXTO E DO DISCURSO – ANÁLISES TEXTUAIS E
DISCURSIVAS

A VOZ NA APRESENTAÇÃO DO TELEJORNAL: UM ESTUDO
ENUNCIATIVO DO JORNAL NACIONAL DA REDE GLOBO

EDA MARIZA M. FRANCO

ORIENTADOR: PROF. DR. VALDIR DO NASCIMENTO FLORES

Tese de doutorado em Estudos da Linguagem
– Teorias do Texto e do Discurso, apresentada
como requisito parcial para a obtenção do
título de Doutor em Letras pelo Programa de
Pós-Graduação em Letras da Universidade
Federal do Rio Grande do Sul.

PORTO ALEGRE 2013

Une marchande, à Belle-Isle, nous racontait. Beaucoup de Bretons, soldats pendant la guerre de 14-18 ne savaient pas le français. Des blessés dans une infirmerie de campagne gémissaient et disaient "da-guer, da-guer". Ce qui signifie en Breton "à la maison, à la maison". Un officier supérieur qui passait dit; "Regardez ces braves soldats, ils sont blessés, et ils veulent retourner à la guerre".

Le contre-sens horrible, l'incompréhension constitutive de l'anecdote présent comme une allégorie de non-rapport, le non-contact entre un langage qui devient silence tant il est inentendu, et le bruit du monde, du monde en guerre, qui ne peut plus même entendre autre chose que lui-même, et croit se reconnaître dans l'autre en se projetant sur lui jusqu'à l'anéantir.

La guerre dans le langage est cette guerre-là.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Dr. Valdir do Nascimento Flores, que, com orientação competente e generosidade excepcional, deu suporte a esta tese. Obrigado pelos ensinamentos, pela confiança, pelo incentivo, pelo carinho e por possibilitar este momento especial. Guardo lembranças felizes desta orientação.

Ao Prof. Dr. Gerard Dessons, que me recebeu na Université de Paris 8, para um estágio de doutorado sanduíche, agradeço pela acolhida, pelas importantes sugestões e ensinamentos.

À Dra. Mara Behlau, que prontamente aceitou integrar a banca final. Agradeço também, pela amizade, estímulo, exemplo em competência científica, amor ao que faz, ética e respeito humano. A história da fonoaudiologia seria outra se não houvesse seu compartilhamento em conhecimento.

Às professoras Dra. Luiza Milano Surreaux e Dra. Fabiana de Oliveira que tão gentilmente aceitaram não só o convite de qualificação de tese, com observações competentes e fundamentais, como também o de compor a banca final de avaliação deste trabalho.

À Universidade Luterana do Brasil (ULBRA), e à coordenação do curso de Fonoaudiologia na pessoa da fonoaudióloga Ms. Susana Delgado por viabilizar meu estágio de doutorado sanduíche.

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e ao Programa de Pós-Graduação em Letras pela oportunidade de uma qualificação pública e competente.

À CAPES, por me conceder uma bolsa de estudos, permitindo realizar doutorado sanduíche na Université Paris 8.

Às minhas queridas filhas, Manuela e Mariana, pelo apoio, incentivo, torcida, companhia e risadas.

A todas as pessoas que me estimam e estimulam- amigas antigas e recentes, antigos e atuais colegas de estudos e de trabalho- fonoaudiólogos, linguistas e jornalistas.

A todos, muito obrigado!

RESUMO

Este trabalho propõe-se a compreender os recursos da “chamada” objetividade da mídia televisiva utilizados nos telejornais e a manifestação do sujeito nesse contexto. Propõe-se ver, também, como a voz – ao mostrar (ou não) o sentido do e no discurso televisivo – participa dessa manifestação. A abordagem teórica apoia-se na interpretação de alguns textos dos *Problemas de Linguística Geral I* (1966/1995) e *II* (1974/1989), do linguista Émile Benveniste, e de textos da *Teoria do Ritmo* desenvolvida por Henri Meschonnic (1982). A construção de um referencial teórico com base em Benveniste e Meschonnic destina-se à análise do processo enunciativo, do ritmo, da historicidade e da voz, e permite melhor entender o sentido e os sentidos da voz nos telejornais. Assim, esta tese toma como objeto de estudo a voz no contexto televisivo, mais especificamente nos telejornais, e elege a apresentação do Jornal Nacional da Rede Globo de Televisão como exemplo. A hipótese desenvolvida é a de que, nos telejornais, acontecem processos enunciativos, na narração de eventos em que, pela voz, compondo a linguagem televisiva, o locutor pode até mesmo contradizer o sentido das palavras do discurso televisivo e, de certa forma direcionar, o interlocutor, ao mesmo tempo em que, ele (locutor), se constitui sujeito no seu discurso. O trabalho elege como *locus* alguns exemplos do Jornal Nacional que são apresentados e analisados com a transcrição das notícias. Os dados são analisados com base na metodologia enunciativa de análise de fatos de linguagem. As análises permitem comprovar a hipótese de que a voz participa do processo de enunciação do sujeito, como linguagem, no meio televisivo. Há, portanto, um sujeito que se coloca na sua fala por intermédio, também, da voz, que se constitui no processo enunciativo ao apresentar um telejornal, o que, por sua vez, demonstra que, apesar da aparente objetividade, o telejornal é pleno de subjetividade. Por fim faz-se o esboço de um protocolo de análise enunciativo-perceptivo em linguagem televisiva, decorrente de nossa prática em assessoria vocal na televisão e do estudo teórico propiciado pela Linguística enunciativa via Benveniste e Henri Meschonnic.

Palavras-chave: Enunciação. Voz. Ritmo. Telejornal. Linguagem Televisiva.

RESUMÉ

Cette étude vise à comprendre les moyens de la « appelée »'objectivité des médias télévisés utilisés dans les journaux télévisés et la manifestation du sujet dans ce contexte. Il est proposé de voir aussi comment la voix - peut montrer (ou non) le sens dans et du discours télévisé - s'inscrit dans le cadre de cette manifestation. L'approche théorique est basée sur l'interprétation de certains textes de Problèmes de Linguistique Générale I (1966/1995) et II (1974/1989), du linguiste Émile Benveniste, et les textes de la Théorie du Rhythm développée par Henri Meschonnic (1982). La construction d'un cadre théorique basé sur Benveniste et Meschonnic vise à analyser le processus d'énonciation, le rythme, l'historicité et la voix, et permet de mieux comprendre le sens et les sens de la voix dans les journaux télévisés. Ainsi, cette thèse prend comme objet d'étude la voix dans le contexte de la télévision, plus particulièrement dans les journaux télévisés, et prend la présentation du Jornal Nacional de la Rede Globo comme exemple. L'hypothèse est que, dans les journaux télévisés, se produisent des processus énonciatifs dans la narration des événements, dans lesquels, par la voix, en composant la langage télévisé, le locuteur peut même contredire le sens des mots du discours télévisé et en quelque sorte diriger l'interlocuteur, en même temps, qu'il (le locuteur), se constitue sujet dans son discours. Le travail a sélectionné comme *locus* quelques exemples du Jornal Nacional qui sont présentés avec une transcription de la nouvelle. Les données sont analysées en fonction de la méthodologie énonciative de l'analyse du fait du langage. L'analyse des exemples fournis confirme l'hypothèse que la voix participe au processus d'énonciation du sujet comme langage, dans le milieu de la télévision. Il est, donc, un sujet qui surgit dans son discours à travers, aussi, la voix, ce qui constitue le processus énonciatif en présentant un journal télévisé, qui, à son tour, démontre que, malgré l'apparente objectivité, les journaux télévisés sont plein de subjectivité. Finalement, on fait un essai d'un protocole d'analyse énonciative-perceptif en langage télévisé, en raison de notre pratique de consultant vocal à la télévision et l'étude théorique fourni par la linguistique énonciative de Benveniste et Henri Meschonnic.

Mots-clés: Énonciation. Voix. Rythme. Téléjournal. Langage télévisé.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

QUADRO 1- Identificação do modo de transcrição dos exemplos.....	95
QUADRO 2 -Representação gráfica da prosódia.....	96

Sumário

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1 - O TELEJORNAL.....	17
1.1 O telejornalismo- modelo americano.....	17
1.2 O telejornalismo brasileiro.....	20
1.2.1 Jornal Nacional- revisão histórica.....	27
1.2.1.1 Jornal Nacional – cenários.....	33
1.2.1.2 Jornal Nacional - projetos especiais.....	34
1.2.2 Orientações de redação nos telejornais brasileiros.....	34
1.3 A estrutura de um telejornal.....	37
1.3.1 O mito das imagens que falam e a articulação reportagem- imagem.....	39
1.3.2 As variações do som e a subjetividade.....	40
1.3.3 O efeito do real.....	41
1.3.4 O telejornal e suas promessas.....	43
CAPÍTULO 2 - A VOZ E A ENUNCIÇÃO.....	45
2.1. A voz – corpo físico.....	46
2.2. A expressão da emoção e a voz.....	49
2.3 A Enunciação benvenistiana- alguns aspectos.....	55
2.3.1 O aspecto vocal na enunciação em Benveniste.....	58
2.4 A teoria do ritmo.....	65
2.4.1 A linguagem e o ritmo.....	70
2.4.2 A voz e o ritmo.....	72
2.4.3 A voz, a oralidade e o ritmo.....	75
2.4.4 A voz, a prosódia e o ritmo.....	77
2.4.5 A voz, o silêncio e o ritmo.....	78
2.4.6 A voz, a frase, <i>le phrasé</i> e o ritmo.....	80
CAPÍTULO 3 - A ENUNCIÇÃO NA TELEVISÃO.....	86
3.1 Aspectos metodológicos gerais.....	86
3.2 Aspectos enunciativos gerais nos telejornais.....	90

3.2.1 O mito de objetividade no telejornalismo.....	92
3.3 A Enunciação no Jornal Nacional – seleção dos fatos exemplificados.....	94
3.3.1 Exemplo 1- JN de 1976 (s/d)- apresentação Cid Moreira.....	97
3.3.1.1 Abordagem dos aspectos enunciativos da notícia 1.....	99
3.3.2 Exemplo 2- JN de 02/04/2005.....	99
3.3.2.1 Abordagem dos aspectos enunciativos da notícia 2.....	102
3.3.3 Exemplo 3- JN de 10/05/2011.....	102
3.3.3.1 Abordagem dos aspectos enunciativos da notícia 3.....	103
CAPÍTULO 4 – SUBSÍDIOS À PROPOSTA DE UM PROTOCOLO SOBRE VOZ E ENUNCIÇÃO NA TELEVISÃO.....	106
4.1 Os principais elementos.....	108
4.2 A Avaliação da voz na enunciação.....	108
4.3 Considerações finais a respeito da proposta dos subsídios apresentados à elaboração de um protocolo de avaliação perceptivo-auditiva da enunciação vocalizada na televisão.....	111
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	113
BIBLIOGRAFIA.....	115
ANEXO.....	117

INTRODUÇÃO

*"Eu minto, mas minha voz não mente
Minha voz soa exatamente
De onde no corpo da alma de uma pessoa
Se produz a palavra eu".*

Fernando Pessoa

Esta tese é sobre voz e telejornalismo, mais especificamente sobre a voz – entendida como um processo enunciativo de construção de sentido – no segmento telejornal. Interessa-nos ver como uma comunicação intermediada pelo suporte técnico eletrônico pode ser pensada com relação aos sentidos decorrentes dos modos de dizer de um locutor. Esse modo de dizer é, para nós, a essência da voz, ou, como diria o linguista Émile Benveniste, do *aspecto vocal da enunciação*.

Assim, mais do que interesse apenas na voz enquanto fenômeno físico-acústico, pensamos a voz como uma parte fundamental da linguagem, logo, como uma das formas da presença do *homem na língua*, ainda para usar a conhecida expressão de Benveniste.

Por esse viés, distanciamos-nos de uma concepção de linguagem circunscrita ao papel de instrumento, destinado somente a transmitir informações. Assumimos, pois, uma perspectiva de linguagem entendida como atividade entre dois protagonistas, locutor e interlocutor, atividade através da qual o locutor se situa em relação ao interlocutor – a sua enunciação –, ao seu enunciado, ao mundo, a enunciados passados e futuros, etc.

Como fonoaudióloga, atuando em assessoria vocal em um canal de televisão¹ ligado a uma rede nacional de televisão, junto a profissionais do telejornalismo², percebemos o quanto é fundamental considerar as relações entre a voz e o que é da ordem da especificidade do locutor, o seu modo de dizer o dito, o que poderia, em nossa opinião, ser visto em termos de singularidade enunciativa.

Essa reflexão nos leva à hipótese de que *a voz não se limita ao que comumente considera-se do âmbito da fala*³, uma vez que, pela voz, o locutor corrobora, direciona, se mostra e pode mesmo contradizer o sentido das palavras no discurso televisivo, ou seja, a voz participa da instalação do sujeito, no “seu” discurso.

Como é possível notar, portanto, esta tese não é apenas sobre a relação entre voz e telejornal – o que já seria um recorte complexo –, mas sobre uma abordagem da voz concernente a essa relação no campo da Fonoaudiologia.

Ora, a experiência com assessoria vocal em TV implica uma profunda revisão de conceitos e formas de atuar do fonoaudiólogo que, em um primeiro momento, vê-se

¹ RBSTV- Rede Brasil Sul de Televisão- afiliada à Rede Globo

² A assessoria vocal à RBSTV, afiliada da Rede Globo, iniciou em 1982. A RBSTV como afiliada da Rede Globo deve estar alinhada com o perfil desta empresa, respeitar sua linha editorial e seus principais horários de programação. Apesar disso, a RBSTV é a afiliada que mais tem programações locais. Em 1982 só havia fonoaudiólogo na Rede Globo, na Globo Rio- Glorinha Beutmüller-; Porto Alegre passou a ser a segunda emissora no Brasil a ter um fonoaudiólogo para assessoria vocal. Atualmente mais de 50 emissoras, afiliadas da Rede Globo, possuem fonoaudiólogos prestando assessoria vocal. Há 10 anos há encontros anuais dos fonoaudiólogos da Rede Globo e afiliadas quando se discutem assessoramento vocal e telejornalismo com gestores e técnicos. Os aspectos e a dinâmica dessa assessoria vocal foram se modificando durante esse tempo (30 anos), em consonância com as modificações dos telejornais; passou de um mero objetivo de, “falar com dicção clara” para uma visão mais completa da comunicação, onde se considera o locutor, seu contexto e o interlocutor (na maioria das vezes ainda idealizado). Embora tenha havido esse deslocamento na visão do locutor, ainda assim, é uma abordagem empírica que não considera o sujeito enunciativo, tema desta tese.

³ É importante esclarecer que o Conselho Regional de Fonoaudiologia 7ª região, região a qual pertencem os profissionais do RS, filiado ao Conselho Nacional de Fonoaudiologia, conceitua a fonoaudiologia como a área da saúde que tem como objeto de estudo a comunicação humana. É uma ciência que além de tratar dos distúrbios da comunicação, também promove seu aperfeiçoamento. Conforme a Lei Federal 6965/81, que regulamenta a profissão, o Fonoaudiólogo é o profissional, com graduação plena em Fonoaudiologia, que atua em pesquisa, prevenção, avaliação e terapia fonoaudiológicas na área da comunicação oral e escrita, voz e audição, bem como em aperfeiçoamento dos padrões da fala e da voz. A profissão está dividida em áreas: linguagem, audição, voz, motricidade orofacial, saúde coletiva e fonoaudiologia escolar/educacional. Normatiza o Conselho que para trabalhar com **linguagem**, o fonoaudiólogo é habilitado a avaliar e tratar os aspectos relacionados à aquisição, desenvolvimento e distúrbios da linguagem oral e escrita, tais como: desvios fonológicos, gagueira, dislexia, afasias, etc. Na área de **voz** fonoaudiólogo atua na prevenção, avaliação e tratamento dos distúrbios vocais, na promoção da saúde vocal, e no aperfeiçoamento e estética vocal, principalmente dos profissionais da voz, como cantores, atores, professores, locutores, telefonistas, etc., e em **motricidade oral** fonoaudiólogo está habilitado a trabalhar a musculatura da face, da boca e da língua. Nesta área, a atuação pode ter objetivos terapêuticos, no tratamento de problemas relacionados à sucção, mastigação, deglutição, respiração e fala.

impelido a sair do eixo doença-reabilitação para considerar as implicações linguísticas, a expressividade⁴, o uso dos gestos vocais e corporais na comunicação dos indivíduos ditos normais em suas demandas como profissional da voz.

Sem dúvida, esse fonoaudiólogo “deslocado” *trata* – e é fundamental que se atente para a ambiguidade do verbo aqui –, portanto, não de um distúrbio, mas de comunicação e linguagem com vistas à expressividade (marca do sujeito na linguagem). Esse deslocamento implica minimizar a visão de linguagem como um instrumento de comunicação, reduzida a um mero conjunto de informações.

A expressividade abrange o uso de recursos de fala e voz embrenhados pelas características físicas e psicológicas inerentes ao locutor e pelas especificidades do contexto cultural, social e profissional que podem ser interpretados pelo interlocutor no contexto interacional. No entanto, sabemos que os fatores fisiológicos, cognitivos, sociais e culturais envolvidos na forma como os homens se comunicam interessam a áreas distintas (linguística, psicologia, antropologia, entre outras). A Fonoaudiologia é mais uma delas.

Sendo assim, pensamos que esta tese pode contribuir para a compreensão dos aspectos vocais envolvidos na linguagem televisiva, verbal e não verbal. Pode, também, dar início a uma reflexão que possibilite analisar os aspectos vocais da enunciação a partir da articulação entre teorias da linguagem, voz e comunicação televisiva.

Com isso, acrescentamos mais um elemento ao nosso edifício teórico: além da Fonoaudiologia voltada à assessoria vocal, o campo de estudos da voz e a realidade do telejornal, a Linguística é convocada, aqui, a contribuir. Mas qual Linguística? A Linguística enunciativa de Émile Benveniste, o fundador do campo enunciativo, e a de Henry Meschonnic, um continuador das reflexões benvenistianas. A linguística que nos interessa é, por motivos evidentes, como veremos, aquela que coloca o sentido no centro de sua concepção teórica: uma linguística do sentido que estuda o uso que um locutor faz da linguagem em uma dada situação.

⁴ No âmbito da fonoaudiologia o conceito de expressividade é o de, “algo construído da interação que se estabelece entre elementos segmentais (vogais e consoantes) e prosódicos (ritmo, entonação, qualidade da voz, taxa de elocução, pausas e padrões de acento) e das relações entre som e sentido” (Madureira S. Expressividade na fala. In: Kyrillos L. Expressividade– da teoria à prática. Rio de Janeiro: Revinter, 2005, p. 15-25).

Falemos um pouco mais sobre os termos da articulação entre Fonoaudiologia, voz, telejornal e Linguística, uma vez que ela se alicerça sobre uma dupla de disciplinas – Fonoaudiologia e Linguística – e uma dupla de objetos – voz e telejornal, o que não deixa de suscitar uma problemática epistemológica importante.

A atuação em assessoria fonoaudiológica junto a repórteres demanda pesquisas e fundamentação teórica. Atualmente, porém, há poucos estudos, tanto no Jornalismo quanto na Fonoaudiologia e na Linguística, que abordam o sentido no discurso do profissional de televisão que se constitui por meio da voz. A voz na Fonoaudiologia – mesmo no meio fonoaudiológico que atua com voz na televisão, área de especial interesse para nós – ainda está fortemente atrelada a uma noção empírica de sujeito, ao qual se acredita ser possível “ensinar o falar bem no vídeo”. Ou seja, a Fonoaudiologia dedicada aos trabalhos de voz no contexto da comunicação televisiva está, ainda, mais ligada aos enunciados que ao processo enunciativo, ao sujeito empírico do que ao que advém pela enunciação do sujeito. Neste nosso trabalho, propomos considerar a voz como linguagem, ou seja, propomos não corroborar a clássica separação entre voz e fala, visto que, na percepção do interlocutor, elas ocorrem em conjunto. E muito nos interessas o aspecto perceptivo da voz, o que nos leva, no Capítulo 4 desta tese, a propor um protocolo que chamamos *de análise enunciativo- perceptiva-auditiva em linguagem televisiva* (cf. Capítulo 4, adiante). Sobre isso, falaremos mais detidamente em breve. Por ora, basta registrar que, do nosso ponto de vista, voz é linguagem.

Segundo pensamos, para estudar a relação da voz com o sentido, é preciso considerar o componente enunciativo da linguagem, uma vez que é difícil analisar um enunciado de qualquer nível – e, muito especialmente, desse nível que circuscrevemos como sendo do âmbito da voz – sem levar em conta o processo enunciativo que o torna possível.

Além disso, cabe dizer que, ao mesmo tempo em que acreditamos que, do lado da voz, não é possível esquecer a dimensão do sentido que ela evoca, também acreditamos que, do lado do telejornalismo – *locus* de nosso estudo –, não é menos verdade que há muito que se estudar do ponto de vista que estamos começando a delimitar.

A simples observação dos telejornais mundiais é suficiente para dar a ver que, malgrado as variações locais, as diferenças culturais, linguísticas e econômicas, todos

apresentam semelhanças estruturais. Isso que, por um lado, coloca em evidência certa “universalidade” do modo de fazer telejornal – endereçamento semelhante ao telespectador; semelhanças na estrutura básica etc. –, por outro lado, nos convoca a ver como o locutor exerce papel fundamental na singularização dessa forma recorrente.

E, para observar essa realidade, elegemos um telejornal que serve de base às nossas reflexões nesta tese: o Jornal Nacional⁵, da Rede Globo. Com isso, acreditamos, nos reportarmos, simultaneamente, aos telejornais brasileiros e aos telejornais mundiais.

Falemos um pouco sobre o telejornal.

O telejornal é, antes de tudo, um lugar onde, em nossa opinião, se dão processos enunciativos na narração de eventos. Falantes diversos se sucedem, se revezam se contrapõem uns aos outros, falando, se colocando nitidamente com o *seu* discurso em relação aos fatos relatados.

Essa atividade do locutor deixa traços sobre os quais nos propomos colocar alguma luz. A linguagem midiática por certo que tem uma função representacional e referencial, porém, para entendê-la, é necessário ir além do dito; é preciso ir ao “como é dito”, ou seja, ao processo enunciativo.

Nossa preocupação, dessa forma, é dar relevo à problemática da enunciação e mais especificamente ao conjunto de manifestações subjetivas no discurso televisivo, por meio da voz, considerando aqui, o telejornal.

Assim, o desenvolvimento desta tese atende aos seguintes objetivos: primeiro, compreender os recursos de objetividade – ilusória – da mídia televisiva, utilizados nos telejornais e a manifestação da presença do sujeito nesse contexto e, segundo, ver como a voz participa dessa presença mostrando (ou não) o sentido do e no discurso televisivo.

De certa maneira, parte do primeiro objetivo é levada a cabo no primeiro capítulo (cf. Capítulo 1 – *O telejornal*), no qual abordamos esquematicamente a história do telejornalismo desde o advento do telejornalismo americano, que foi o pioneiro e o norteador dos telejornais mundiais. Logo em seguida, ainda nesse capítulo, fazemos um levantamento histórico dos telejornais brasileiros desde a fundação da televisão brasileira. Num terceiro momento, enfocamos mais detidamente o Jornal Nacional (JN)

⁵ Jornal Nacional é o telejornal produzido pela Rede Globo de Televisão desde 1º de setembro 1969. É veiculado em horário nobre, das 20h36 às 21h05, diariamente, exceto aos domingos. Tem a maior audiência do país em telejornais, segundo pesquisa Ibope, 2011.

– objeto de nossas reflexões de cunho analítico, já que é o contexto desse jornal, mais especificamente a enunciação dos jornalistas que o apresentam, que tomaremos como exemplos de nosso estudo – desde seu início até os dias de hoje a fim de que se possa entender como o JN foi se estruturando e modificando através dos tempos.

O primeiro objetivo completa-se conjuntamente com o segundo nos demais capítulos que integram esta tese.

No segundo capítulo (cf. *A voz e a enunciação*), abordamos os aspectos teóricos que dão suporte à nossa discussão. Partimos dos componentes físicos e expressivos da voz e vamos para a Linguística da Enunciação, com a teoria enunciativa de Émile Benveniste, e continuamos com a teoria do ritmo de Henry Meschonnic. Esse nosso percurso é estimulado pela concepção de que a teoria do ritmo, que é importante em nossa pesquisa, é derivada, conforme o autor, do conceito de ritmo reformulado por Benveniste. Essa escolha se dá por acreditarmos que o suporte teórico principal desses autores permitirá demonstrar que o diálogo entre processo enunciativo, ritmo e voz, leva a melhor entender o sentido e o sentido da voz nos telejornais.

Temos a convicção de que a concepção alargada da teoria da enunciação nos permite fazer uma aproximação teórica da problemática dos traços linguísticos e extralinguísticos da subjetividade dos locutores da comunicação mediática televisiva, que é nossa pesquisa. Para tanto, procuramos estruturar o conjunto teoria da enunciação-teoria do ritmo-voz e lhe dar uma coerência teórica que nos dê suporte no estudo da voz nos telejornais.

Sobre o segundo capítulo, uma vez que ele serve de eixo fundamental ao nosso trabalho, vale adiantar que o iniciamos com alguns aspectos gerais da voz para logo abordarmos a teoria benvenistiana, com destaque para artigos que nos tocam mais de perto na elaboração de nossa reflexão⁶. Abordamos, ainda, nesse capítulo, os temas linguagem/ritmo e voz/ritmo, reflexão que dá um suporte importante no estudo dos

⁶ Os artigos selecionados são: *A noção de “ritmo” em sua expressão linguística* (1951), *Tendências modernas em linguística geral* (1954), *Da subjetividade na linguagem* (1958), *Os níveis de análise linguística* (1962), *Vista d’olhos sobre o desenvolvimento da linguística* (1963) *A forma e o sentido na linguagem* (1966), *O aparelho formal da enunciação* (1970). Iniciamos com *Da subjetividade na linguagem* e as relações entre *forma e sentido*. Mais adiante, com o *aparelho formal da enunciação*, aprofundamos conceitos que nos permitem tecer considerações pensando na questão da voz no processo enunciativo televisivo. E finalizamos com *a noção de “ritmo” em sua expressão linguística*, artigo com o qual, Émile Benveniste delinea, a partir de um estudo filológico, uma reconceitualização da noção de ritmo e que nos abre caminho para introduzir a *teoria do ritmo* (1982) de Henry Meschonnic, decorrente desse artigo.

telejornais. Na sequência, abordamos a voz, a oralidade e o ritmo e finalizamos com a frase, a voz e *le phrasé* decorrente de artigo Dessons⁷ (1997).

No terceiro capítulo (cf. *A enunciação na televisão*), discutimos a voz nos telejornais sob a teoria elencada e tentamos demonstrar de que forma a teoria enunciativa de Benveniste e a teoria do ritmo de Meschonnic permitem observar, pelo viés da voz, o sentido nos telejornais. Para tanto, fazemos nossa reflexão tomando como *corpus* o Jornal Nacional, mais especificamente a apresentação do JN.

No quarto capítulo (cf. *Subsídios à proposta de um protocolo sobre voz e enunciação na televisão*), apresentamos uma espécie de síntese de nosso percurso teórico através da proposição de elementos que podem subsidiar um protocolo que vise a fornecer parâmetros norteadores de avaliação de aspectos enunciativos da voz no telejornal. Sobre esse capítulo, vale adiantar que não se trata de um protocolo acabado tal como esse termo é entendido no âmbito da Fonoaudiologia, em geral. É, na verdade, uma reunião de elementos que – decorrentes de nosso percurso teórico-metodológico e de nossa experiência de cerca de trinta anos de trabalho em assessoria vocal – podem nortear a atuação do fonoaudiólogo em assessoria vocal interessado em voz e sentido.

Finalmente (cf. *Considerações finais*), trazemos as implicações dessa associação enunciação-ritmo-voz para a assessoria vocal na área televisiva, bem como cremos corroborar no construto interdisciplinar entre os campos do conhecimento da Linguística, Comunicação e Fonoaudiologia.

⁷ Dessons faz uma reflexão sobre as semelhanças e diferenças conceituais entre a frase e *le phrasé*. *Le phrasé* que, esclarece ele, é a maneira de dispor as frases musicais. O autor propõe repensar a frase a partir do *le phrasé* e olhando em direção ao contínuo do discurso que se organiza sob a noção de prosódia.

CAPÍTULO I

O TELEJORNAL

*A tua voz fala amorosa...
Tão meiga fala que me esquece
Que é falsa a sua branda prosa.*

Fernando Pessoa

O objetivo deste capítulo é esboçar uma pequena introdução a respeito das origens do telejornalismo. Inicialmente, fazemos um levantamento do surgimento e desenvolvimento do telejornalismo, em geral, dando, porém, ênfase ao telejornalismo brasileiro.

Mais adiante, abordamos aspectos relativos à história e às transformações na produção e apresentação do Jornal Nacional da Rede Globo, *locus* de nosso estudo, como dissemos na Introdução (cf. Supra). Transformações essas que serão retomadas, quando abordamos o processo enunciativo na sua manifestação linguística realizada pelo locutor ao colocar a língua em funcionamento.

1.1 O Telejornalismo – o modelo americano

A primeira transmissão de um programa de televisão no mundo foi feita pela emissora pública de rádio e televisão do Reino Unido British Broadcasting Corporation, também conhecida por BBC (fundada em 1922), em 31 de março de 1930 (Squirras, 2004). Logo depois, outros países da Europa iniciaram transmissões da mesma natureza.

Com o início da Segunda Guerra Mundial, as experiências e os avanços das transmissões televisivas foram suspensas, exceto na Alemanha e EUA. É com o final

da guerra, entre o final dos anos 40 e começo dos anos 50, que se desenvolve a indústria televisiva. A partir daí a televisão fez-se presente em vários países e se solidificou como meio de comunicação em massa.

Os EUA foram e continuam sendo, um dos principais exemplos de telejornalismo da história. O modelo dos telejornais americanos com seus princípios, práticas jornalísticas, investigação acadêmica, reflexão e crítica são seguidos mundialmente. Em 1946, existiam somente dois programas regulares de notícias, um deles era apresentado pela National Broadcasting Company (NBC), tinha 15 minutos de duração, era chamado *O Carretel de Notícias da Esso (The Esso Newsree)* e aparecia nos domingos, segundas e quintas-feiras. Em 1947, o programa foi reduzido a um só dia da semana e o nome trocado para *O Repórter Esso (The Esso Reportes)*. Vale lembrar que este também foi o nome de um dos mais importantes telejornais brasileiros na década de 50, cuja primeira transmissão ocorreu na Rádio Nacional do Rio de Janeiro, em 28 de agosto de 1941. Na televisão brasileira, o noticiário, inicialmente com o nome de *O Seu Repórter Esso*, foi apresentado de 10 de abril de 1952 até 31 de dezembro de 1970, na TV Tupi⁸.

O horário nobre nos EUA vai das 7h às 23h. Foi a Columbia Broadcasting System (CBS) que, em 1963, inaugurou o primeiro telejornal de 30 minutos; antes disso, os telejornais eram de 15 minutos. O cenário passou a ser a sala de redação, onde muitos equipamentos são mostrados em operação e muitos jornalistas são vistos em ação na produção do telejornal, usando então o local em que as notícias eram preparadas e não mais o estúdio. A Rede Globo passou a usar cenário semelhante no Jornal Nacional (JN) a partir de março de 2000. A duração do JN atualmente é de 35 minutos.

Squirra (2004) informa que os telejornais americanos eram de meia hora de duração, sendo 22 ¹/₂ ou 23 minutos líquidos de notícias. Eram apresentados por um âncora ou dois, dependendo do horário. O âncora é uma espécie de anfitrião do telejornal, representa a estrela máxima do programa. O autor especifica:

“os telejornais são divididos em 4 ou 5 seções e interrompidos com comerciais. Consistem (cada bloco) de 4 ou 5 histórias gravadas, cada

⁸ A TV Tupi (Rede Tupi) foi fundada em 18 de setembro de 1950 em São Paulo por Assis Chateaubriand do grupo dos Diários Associados. Foi a primeira emissora de televisão do Brasil, da América do Sul e a quarta do mundo. Em 20 de janeiro de 1951 foi fundada a TV Tupi Rio, depois em 1955 a TV Itacolomi (Belo Horizonte) e em 1960 a TV Brasília, entre outras, que formaram a Rede Tupi de Televisão. Em 16 de julho de 1980, devido aos vários problemas administrativos e financeiros, a concessão foi cassada pelo governo brasileiro. Outras 6 emissoras que formavam a rede também saíram do ar.

uma com duração de 1 a 2 minutos, de notícias “quentes” sobre os acontecimentos do dia, e 1 ou 2 reportagens gerais (“*features*”) com maior duração, que não tratam implicitamente das notícias factuais. Os textos lidos, pelo âncora, tomam cerca de 6 minutos de cada programa, duram individualmente 15 à 30 segundos e servem para introduzir ou encerrar as histórias, a história mais importante do dia é a manchete principal (“*lead*”) e as duas primeiras secções são geralmente dedicadas às outras importantes notícias “quentes” do dia” (ibidem, p.3).

As notícias eram geralmente curtas, com o uso de imagens, ilustrações e recursos gráficos para reforçar a informação dos temas. O telejornal americano deveria ser encerrado com uma alegre história humana, comenta o autor (idem 2004).

O telejornalismo, nessa época, buscava, também, valorizar os telejornais locais. Esse formato, que acontece até os dias de hoje, permite tratar dos assuntos ligados à audiência local, atender a população e dar lucros com a venda de espaço na própria região em que atua. Muitas emissoras colocam telejornais locais nos horários que antecedem aos telejornais da rede. Dependendo do tamanho do mercado local, podem entrar antes do telejornal da manhã, horário do almoço, do início ou fim de noite. Observa-se essa dinâmica também nos telejornais brasileiros.

Os apresentadores são orientados a ter um cuidado especial com o vestuário, se apresentam bem vestidos e de uma forma jovial, com a intenção de passar a imagem de uma pessoa de “bem com a vida”, sorridente e com conversa descontraída entre o âncora, o apresentador do esporte e o homem do tempo. São artifícios para deixar o telespectador relaxado em casa, apesar dos acontecimentos do dia (BLISS,1991). Os telejornais, geralmente, também têm um especialista em esporte, um em clima e meteorologia, além do próprio apresentador ou apresentadores.

Os âncoras norte-americanos, além de apresentadores, são os editores-chefes dos programas, orientam os temas a serem tratados, selecionam e determinam sua duração, eliminam assuntos; enfim, definem o que vai ao ar no programa (cf. SQUIRRA,2004).

Em 1990, Goldenberg & Goldenberg observam que os principais âncoras da época em empresas como CBS, NBC e ABC eram brancos, homens, protestantes, ricos, casados, pais com dois ou mais filhos, estavam na meia idade, bonitos, aparentando ser “cheios de energia”, ambiciosos, atentos e competitivos, portanto, representativos da maioria dos americanos. Os autores afirmam ainda, que as redes usam âncoras modernos, não somente para apresentar as notícias, mas também para vendê-las, para negociar patrocínios.

Os americanos praticam um jornalismo pretensamente objetivo e imparcial, *clean*, asséptico, defendidos como condutor de verdades inabaláveis.

Como veremos no tópico a seguir, o modelo de telejornalismo brasileiro segue este mesmo padrão. O próximo item trata da história, do surgimento, aspectos da criação, transformações e tipos de abordagens do telejornalismo brasileiro.

1.2 O Telejornalismo Brasileiro

O primeiro telejornal da televisão brasileira foi ao ar um dia após a inauguração da TV no Brasil (18 de setembro de 1950). Chamava-se *Imagens do Dia* e não tinha hora para entrar no ar, uma vez que dependia da instabilidade da programação e dos problemas de operação. O *Imagens do dia* era narrado em *off*⁹ em um texto de estilo radifônico. O jornalista Rui Resende era o locutor, produtor e redator das notícias. Eram lidas algumas notas só com imagens dos fatos em filme branco e preto e sem som.

Esse telejornal ficou no ar pouco mais de 2 anos e foi substituído, no início de 1952, pelo *Telenotícias Panair*, que iniciava às 21h e que, por sua vez, foi substituído pelo *O Seu Repórter Esso*. Essa trajetória demonstra, conforme Squirra (2004), duas características marcantes na programação inicial da TV brasileira: a influência do rádio e a dependência dos patrocinadores.

O *Repórter Esso* era apresentado apenas por um locutor. As matérias afins eram reunidas em blocos e a principal notícia do dia, “a manchete”, era lida no final do programa em tom vibrante, quase dramático. As normas de produção do telejornal estavam indicadas no *Manual de produção do Repórter Esso* seguindo os padrões dos telejornais norte-americanos. Deveria conter 40% de notícias e informações locais, 40% nacionais e 20% internacionais. O *Repórter Esso* estreou em 1952, na TV Tupi do Rio de Janeiro, apresentado por Gontijo Teodoro. Com 33 minutos de duração, esse telejornal cobria os estados do Rio de Janeiro, Minas Gerais, Espírito Santo e norte de São Paulo. A abertura do telejornal ficou famosa: “aqui fala o seu *Repórter Esso*, testemunha ocular da história”; o telejornal ficou no ar até 31 de dezembro de 1970 (PATERNOSTRO, 2006).

⁹ *off* – é a parte da reportagem em que ouvimos a voz do repórter ou apresentador, sem sua imagem, mas com imagens referentes ao assunto ou do local do acontecimento.

Ainda, segundo Squirra (2004), entre vários fatores que levaram ao fim do *Repórter Esso*, um foi, sem dúvida, a entrada da Rede Globo no mercado com a reorganização do processo de produção dos telejornais que agora não estavam mais atrelados a uma agência de publicidade, e nem ao patrocínio do programa por um único anunciante. O telejornais passaram, também, a não mais anunciar o patrocínio de maneira direta, mas camuflada.

Até então, devido às dificuldades em se fazer coberturas externas, os telejornais eram feitos basicamente de notícias e transmitidos direto do estúdio. Em termos visuais, havia semelhança entre todos os telejornais: cortina de fundo, uma mesa e uma cartela com o nome do patrocinador.

Mesmo com o sucesso e aceitação da TV, a apresentação dos telejornais tinha visual e produção pobre sendo cansativos e desinteressantes. Nessa época, há, no entanto, algumas produções inovadoras: a apresentação passa a ser feita por jornalistas e não mais por locutores; as produções visuais passam a ter maior elaboração. O *Jornal Vanguarda* da TV Excelsior¹⁰ no Rio e o *Show de Notícias* em São Paulo são exemplos dessas inovações.

No *Jornal de Vanguarda*, grande parte dos novos profissionais é oriunda dos jornais impressos e não mais do rádio. Para apresentar as notícias, o jornal contava, de um lado, com jornalistas que podiam ser, simultaneamente, produtores e cronistas – a exemplo de Villas-Bôas Correia, Millor Fernandes e Stanislaw Ponte Preta –, de outro lado, apenas com locutores como Luís Jatobá e Cid Moreira. Sobre o impacto dessa constituição, assim se manifesta Rezende: “a qualidade jornalística desse noticiário causou um impacto enorme pela originalidade de sua estrutura e forma de apresentação distinta de todos os demais informativos [...]” (REZENDE 2000, p.107)

O *Jornal de Vanguarda* foi um grande sucesso de audiência na década de 1960. A qualidade da seleção das imagens, o texto dinâmico e o formato inovador que o diferenciava dos outros telejornais deu-lhe reconhecimento internacional e, em 1963, a conquista do prêmio “Ondas”, na Espanha. Isso o torna um destaque entre telejornais daquele ano.

¹⁰ A Excelsior entrou no ar em 9 de julho de 1960 em São Paulo e operou até 30 de setembro de 1970, com uma programação centrada em jornalismo, séries e filmes estrangeiros.

Esses jornais considerados, de certa forma, “inovadores”, foram experiências regionais que, fragilizadas com Ato Institucional nº 5, do Governo militar, não duraram muito tempo. O impacto que o Ato nº 5 tem sobre os telejornais é tão devastador que, sem dúvida, foi um dos principais motivos que levou os editores do *Jornal de Vanguarda* a, espontaneamente, tirá-lo do ar, impedindo-o de ser transfigurado em algo muito distante de seu projeto original.

Os telejornais brasileiros, em função desse retrocesso, voltam a adotar o modelo norte-americano e dispensam a participação de jornalistas na condição de apresentadores. Em outras palavras, os noticiários voltam a ser conduzidos exclusivamente por locutores.

Em primeiro de setembro de 1969 surge o telejornal que deverá fazer uma história longa no cenário brasileiro: às 19h56m, vai ao ar, pela primeira vez, o *Jornal Nacional* (JN) da Rede Globo, tendo como apresentador Heron Domingues. A exemplo dos telejornais anteriores, também o *Jornal Nacional* baseia-se no estilo e forma dos telejornais norte-americanos: uma apresentação que busca objetividade. O JN foi, do ponto de vista da transmissão, o primeiro telejornal apresentado em rede nacional na televisão brasileira e, do ponto de vista informativo, o primeiro a ter escritórios no exterior a partir do qual são feitas coberturas internacionais. O JN, assim, começa a ganhar espaço, importância e, principalmente, audiência entre os telejornais do horário nobre.

Em 31 de dezembro de 1970, o *Repórter Esso*, então com 17 anos de tradição, chega ao fim. O apresentador Gontijo Teodoro, assim como os *slogans* “o primeiro a dar as últimas” e “testemunha ocular da história”, passa a fazer parte da memória do telejornalismo brasileiro, o que coloca fim ao modelo dominante baseado no rádio e subordinado aos interesses dos patrocinadores.

Como dissemos acima, o padrão de telejornalismo adotado pela Rede Globo, cujo início se dá com o JN, baseia-se nos moldes americanos, os quais foram adaptados para a realidade brasileira e apresentados, conforme Squirra (2004), em forma de um pequeno manual, *Normas Básicas de Redação do Jornal Nacional*. Essas normas foram também copiadas e adotadas pelos telejornais brasileiros concorrentes.

Um dos aspectos que diferencia o JN dos telejornais americanos é a figura do âncora. Nestes, o papel do âncora é bem definido, o que o torna expressão máxima da

credibilidade e a orientação editorial do programa. No *Jornal Nacional*, porém, essa orientação era dada pelo editor chefe.

As figuras centrais mais conhecidas do *Jornal Nacional*, tais como Cid Moreira e Sergio Chapelin, que ficaram como marcas registradas do programa, não exerciam a função de jornalistas, mas, sim, de locutores clássicos com um estilo de apresentação formal e impessoal. Ou seja, não participavam da produção e edição do telejornal, somente liam as laudas.

Em 1970, a *TV Bandeirantes*¹¹, de São Paulo, cria o jornal *Titulares da Notícia*. A *TV Tupi*, busca recuperar seu telejornalismo após o fim do *Repórter Esso*, e lança o *Rede Nacional de Notícias*, transmitido ao vivo para várias capitais do país. Porém, é o telejornal *A Hora da Notícia*, da *TV Cultura* de São Paulo, uma emissora pública, que traz um novo jeito de fazer telejornalismo no Brasil. O noticiário da *TV Cultura* dava prioridade aos problemas das comunidades ao transmitir o depoimento popular. Neste formato, o telespectador começa a ganhar importância na TV. No entanto, esse novo jeito de fazer telejornalismo não se coaduna com a política brasileira imposta pelos militares e devido a isso não permanece muito tempo no ar.

No final dos anos 70, a *TV Bandeirantes* reformula o telejornalístico *Os Titulares da Notícia* que passa, também, a dar voz ao telespectador popular e a valorizar mais o trabalho do repórter, já que deixa de ser locutor de notícias e começa a fazer parte diretamente da cobertura dos fatos.

O Sistema Brasileiro de Televisão (SBT)¹², em 1988, contrata Boris Casoy para o *TJ Brasil*. Com isso, busca um novo padrão jornalístico, semelhante ao do âncora norte-americano, centrado na figura do âncora explicando as notícias e suas consequências. É um telejornal mais opinativo. Recurso utilizado para dar a ideia de que, através da opinião claramente parcial do apresentador sobre alguns acontecimentos, o telespectador também se manifeste.

Ainda na década de 70, há grande desenvolvimento e apuro técnicos. A *Rede Globo* é a emissora que mais usufrui disso e conseqüentemente a que mais se aprimora

¹¹ A Rede Bandeirantes (Band) entrou no ar em 13 de maio de 1967 em São Paulo, pertencente a João Saad. Atualmente pertence ao Grupo Bandeirantes de Comunicação.

¹² O sistema Brasileiro de Televisão (SBT) foi inaugurado em 19 de agosto de 1981, em São Paulo, pelo empresário e apresentador de televisão Silvio Santos. Atualmente é a terceira maior rede do país em audiência atrás apenas da Rede Globo e da Rede Record, respectivamente.

nessa época. O aperfeiçoamento da qualidade das produções, o apuro formal e o planejamento cuidadoso não ficam restritos ao telejornalismo da emissora e estendem-se a toda sua programação. O chamado “padrão *Globo* de qualidade” é criado e passa a influenciar a TV brasileira.

“Claro que não foi a Globo que criou o telejornalismo, mas foi ela que eliminou o improviso, impôs uma duração rígida no noticiário, copidescou não só o texto como a entonação e o visual dos locutores, montou um cenário adequado, deu ritmo à notícia, articulando com excelente “*timing*” texto e imagem (pode ser que você não se lembre, mas com a Globo começamos a assistir a esta coisa quase impossível: os programas entrarem no ar na hora certa)”(REZENDE, 2000,p. 113-114).

O início da distensão política no governo do General Ernesto Geisel, entre 1977 e 1979, e a partir do governo do General João Batista Figueiredo, faz com que o jornalismo brasileiro, principalmente o da *Rede Globo*, passe a ter que lutar contra a já internalizada censura interna, uma espécie de autocensura, uma vez que profissionais e empresas não estavam acostumados com a liberdade jornalística. A *TV Globo*, empresa dominante na técnica, precisava conquistar qualidade também no conteúdo. Para Armando Nogueira – diretor da *Central Globo de Telejornalismo (CGJ)* –, o conteúdo suprimido devido à marcação da ditadura era, segundo Rezende (2000), compensado pelo aprimoramento e eficácia na técnica e na estética dos noticiários.

Em função disso, os jornalistas voltam a ocupar uma posição de destaque nos telejornais. Repórteres como Sérgio Mota Melo, Carlos Monforte, Glória Maria, Antônio Brito e Belisa Ribeiro, ganharam destaque no vídeo. A participação de comentaristas especializados – Paulo Francis, Marco Antônio Rocha, Newton Carlos, Enio Pesce, Joelmir Beting – enriquecia os noticiários com análises e entrevistas. Locutores consagrados como Cid Moreira e Sérgio Chapelin passaram a dividir a responsabilidade na apresentação dos jornais com jornalistas como, Celso Freitas, Leda Nagle e Marília Gabriela: “Eles contextualizavam e explicavam para os telespectadores, numa linguagem simples, as informações políticas e econômicas” (MEMÓRIA GLOBO 2004, p.126). Mesmo assim, a *TV Globo* não deixa de ser criticada por sua posição “extremamente” governista. O *JN* é considerado “uma extensão do *Diário Oficial*, que assume não apenas o noticiário acrítico como até uma euforia a favor do governo” (ibidem, p. 128).

Além das mudanças que ocorriam no telejornalismo brasileiro na década de 80, o país passava também por transformações políticas. A campanha das “Diretas já”,

conduzida por uma frente pluripartidária, reivindicava o voto direto para presidente da República e lutava por um governo civil depois de mais de vinte anos de Regime Militar. Porém, as emissoras de televisão, com destaque para a *TV Globo*, preferiram o silêncio da não cobertura do movimento ao “clamor das multidões que lotavam as praças das grandes capitais brasileiras” (ibidem p.124).

A cobertura dada ao primeiro grande comício das diretas realizado na Praça da Sé, em São Paulo, no dia 25 de janeiro de 1984, foi um índice importante do boicote das emissoras ao evento. A *TV Cultura* foi a única a realizar a cobertura direta do comício. A *Rede Globo* deu a notícia no *Jornal Nacional*, referindo-se à manifestação como se ela fizesse parte das comemorações dos 430^a aniversário da capital paulista e não tivesse conotação política, conforme, Rezende (2000).

A Rede Globo, no seu livro comemorativo dos 35 anos do *Jornal Nacional*, contesta este dado dizendo que o repórter responsável pela cobertura fala sobre o objetivo do *evento*. A emissora afirma que o mal entendido teria sido provocado devido à chamada lida pelo apresentador do *JN*:

“A origem da confusão foi a escalada do *Jornal Nacional*. Nela, não há referência ao comício, mas apenas ao aniversário da cidade. “A cidade de São Paulo festeja os 430 anos de fundação”. A chamada da matéria, lida pelo apresentador Marcos Hummel, referia-se ao comício como um dos eventos comemorativos do aniversário da capital paulista. De fato, havia a relação entre a manifestação e o aniversário da cidade. O comício tinha sido marcado para o dia 25 de janeiro justamente porque, sendo aniversário da cidade, a participação popular seria facilitada. O locutor leu a chamada: “Festa em São Paulo. A cidade comemorou seus 430 anos com mais de 500 solenidades. A maior foi um comício na praça da Sé”. E, em seguida, a reportagem de Ernesto Paglia relatou com todas as letras o objetivo político do evento: pedir eleições diretas para presidente da República”(MEMÓRIA GLOBO, 2004, p.157).

As manifestações populares associadas e as mobilizações dos próprios jornalistas e pressões dos artistas vinculados a *Globo* fizeram com que não só a emissora, mas todas as outras redes de TV mudassem de postura com relação à Campanha das Diretas. Além disso, a não cobertura de um fato como esse poderia ocasionar a perda de audiência e de faturamento por parte das emissoras.

Em outubro de 1996, entrou no ar o primeiro canal brasileiro de jornalismo 24 horas a *Globo News*, sob o slogan “*a vida real em tempo real*” (PATERNOSTRO, 2006 p.43). O telejornal *Em Cima da Hora*, na *Globo News*, entrou no ar às 21h,

apresentando, na escalada, as manchetes do dia, os indicadores econômicos e financeiros e a meteorologia. Tem início a TV por assinatura no Brasil.

Atualmente, o *Em Cima da Hora* é veiculado de hora em hora e apresenta notícias do Brasil e do mundo, ao vivo. O *Jornal das Dez* é uma espécie de *Jornal Nacional* da *Globo News*, porém, além de noticiar, ele comenta, explica e aprofunda os assuntos através de entrevistas e debates. Apresentado às 10 horas da noite, é o único telejornal da TV brasileira que vai ao ar todos os dias da semana. Os principais programas jornalísticos que encontramos na *Globo News* são: *Espaço Aberto*, programa de entrevistas com temas específicos; *Via Brasil*, uma espécie de documentário; *Conta Corrente*, com informações sobre economia; *Sem Fronteiras*, com análises internacionais, entre outros.

Seguindo a experiência aberta pela *Globo News*, em novembro de 1996, a *Rede Globo*, juntamente com a *Rede Brasil Sul de Notícias (RBS)*, lançam o *Canal Rural* – primeiro veículo televisivo destinado exclusivamente ao universo agropecuário. O canal traz técnicas de agricultura e novidades agrárias do ramo, além dos leilões transmitidos ao vivo (PATERNOSTRO, 2006).

Nessa mesma época, o telejornalismo das outras emissoras também passa por modificações. O *SBT*, após tirar do ar o *Telejornal Brasil*, em dezembro de 1997, cria uma espécie de *joint venture* com a rede de TV norte-americana *CBS* e lança o *Jornal do SBT – Telenotícias CBS*, que veicula um noticiário nacional, sob o comando do jornalista Hermano Henning, e um internacional, transmitido diretamente de Miami pelo casal de apresentadores Eliakim Araújo e Leila Cordeiro.

Em 1999, Paulo Henrique Amorim é afastado do telejornal o *Jornal da Band*, da *Rede Bandeirantes*. REZENDE (2000 p.143), Amorim havia cometido dois erros: querer enfrentar o *Jornal Nacional* e tentar fazer um jornalismo de “alta densidade na discussão de assuntos econômicos e políticos”. Meses depois de sua saída, Paulo Henrique Amorim vira âncora da *TV Cultura* de São Paulo.

Na competição pelo segundo lugar entre as redes abertas do Brasil a *Rede Record* adota como norma reproduzir a estética da concorrente (Rede Globo), do jornalismo ao entretenimento, e contratar profissionais da emissora carioca. Em janeiro de 2006, o *Jornal da Record (JR)* é totalmente reformulado. Bóris Casoy sai da emissora por não concordar com o novo projeto de telejornal e a apresentação do jornal

fica a cargo de Celso Freitas e Adriana Araújo, ambos vindos da Rede Globo. Além dos apresentadores, a emissora paulista contrata vários profissionais da Rede Globo, entre repórteres, editores e cinegrafistas. O novo *JR* é considerado um “clone” do *JN*.

Em suma, a partir dessa pequena retrospectiva do telejornalismo brasileiro, podemos dizer que a televisão aberta busca influenciar pessoas, determinar comportamentos, fabricar opiniões. Cerca de 80% da população brasileira assiste TV diariamente. Para a maior parte desse público, ela é a única fonte de informação, isto equivale a dizer que ela sugestiona fortemente a opinião, os valores e o comportamento dessas pessoas. Há uma tentativa de predeterminação das reações dos telespectadores segundo os interesses de cada um e cada grupo de interesses constrói um telespectador à sua imagem, baseado num aspecto parcial de seu comportamento.

A seguir, tentamos delimitar um pouco mais nossa perspectivização, tomando por foco o *Jornal Nacional* objeto de nosso interesse mais pontual nesta tese.

1.2.1 O Jornal Nacional- revisão histórica

A *TV Globo* lança, no dia 1 de setembro de 1969, às 19h56, o primeiro programa em rede nacional: o *Jornal Nacional (JN)*. Criado por uma equipe comandada pelos jornalistas Armando Nogueira e Alice Maria, é produzido no Rio de Janeiro e transmitido simultaneamente, ao vivo, para São Paulo, Belo Horizonte, Curitiba, Porto Alegre e Brasília. O *JN* é o primeiro telejornal em cores. Nele, aparecem também as primeiras reportagens internacionais via satélite no instante em que os fatos ocorrem.

“*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*”, é assim que o apresentador Hilton Gomes abre, às 19h45, a primeira edição do *Jornal Nacional*.

Em seguida, a voz de Cid Moreira anuncia: “*Dentro de instantes, para vocês, a grande escalada nacional de notícias*”. A manchete do primeiro dia informa que o presidente Costa e Silva está se recuperando de uma crise circulatória e que o governo da nação está entregue a uma junta militar. Em seguida, é exibido um filme de 46 segundos com uma declaração do ministro Delfim Netto. Logo depois, Hilton Gomes anuncia a transmissão, diretamente de Porto Alegre, terra do presidente Costa e Silva,

da repercussão desses acontecimentos (MEMÓRIA GLOBO). E Cid Moreira se despede com a saudação “*É o Brasil ao vivo aí, na sua casa, boa noite*”. Um “boa noite” que o apresentador viria repetir cerca de 8 mil vezes ao longo dos 27 anos seguintes.

De acordo com Carvalho (2007), o *JN* inaugura um novo estilo de jornalismo na TV brasileira. Primeiro, por iniciar a era do jornal em rede, inédito no país; segundo, por consolidar um modelo de tempo da notícia em que o fato imediato é valorizado, embora a obsessão pelo o que ocorre “agora” seja tão grande que impeça o aprofundamento de informações que ajudariam o telespectador a localizar-se, sem a necessidade de assistir telejornal todos os dias, como se este fosse uma telenovela.

O *JN*, no início, tem apenas 15 minutos de duração e é transmitido de segunda a sábado. As edições são divididas em três partes: local, nacional e internacional. Para se diferenciar do modelo consagrado pelo *Repórter Esso*, que sempre termina com a notícia mais impactante do dia, o *JN* concluía o seu noticiário com informações leves. Uma das principais diferenças entre o *JN* e o *Repórter Esso* é que o *JN* apresenta matérias testemunhais, com a fala dos entrevistados. O *Repórter Esso*, por sua vez, não tem som direto; as imagens são apenas cobertas com áudio do locutor.

Em 1971, Hilton Gomes é substituído no *JN* por Ronaldo Rosas, que permanece por um ano e deixa o telejornal. Sérgio Chapelin assume o seu lugar, ficando até 1983 ao lado de Cid Moreira na apresentação do *JN*. Aos sábados, o programa é apresentado por Heron Domingues, locutor do *Repórter Esso*, da Rádio Nacional. Também em 1971, o jornalismo da Globo começa a usar o *teleprompter*, aparelho situado logo abaixo da câmera, que projeta, em letreiros, o texto para o locutor. O equipamento permite ao apresentador ler a notícia com mais naturalidade, olhando diretamente para o telespectador. É um texto lido, mas com objetivo de dar um efeito de fala¹³.

Um dos artifícios da Rede Globo para manter a audiência do *JN*, que antecedia o horário da novela das “oito”, era a escolha de um apresentador de boa voz e com aparência de galã, como Cid Moreira, relata Resende (2000). O objetivo era captar a atenção das mulheres que eram a maioria dos telespectadores. Assim, o público feminino é mantido fiel durante e depois do *JN*.

¹³ Podemos nos questionar aqui: do ponto de vista enunciativo, é leitura ou é fala? Retornaremos a essa questão no capítulo 3.

“Cabelos prematuramente grisalhos, ar preocupado, voz de barítono a baixo conforme as necessidades, a presença diária de Cid é um exemplo raro de neutralidade no sentido de constância, homogeneidade e monotonia (único tom) que ele “imprime” a qualquer notícia, ressaltando o tom pela rigidez de postura. À leitura, os olhos postos no miolo da lente da câmera, ou seja, no telespectador em casa” (REZENDE, 2000, p. 114).

Em 1973, a Globo assina um contrato com a agência de notícias *United Press International* (UPI) e passa a obter, diariamente, do mundo inteiro e via satélite, imagens para o *Jornal Nacional*. Antes disso, o material da UPI era enviado por avião e chegava muito defasado, até com três dias de atraso. As transmissões via satélite da UPI garantem a qualidade da cobertura internacional da Globo.

Após isso, a Globo decide montar escritórios próprios no exterior. O primeiro é inaugurado em novembro de 1973, em Nova York, sob a chefia de Hélio Costa. O escritório de Londres começa a funcionar em 1974, com a repórter Sandra Passarinho. As transmissões iniciam com a cobertura da Revolução dos Cravos. Sandra e repórter cinematográfico embarcam para a Espanha em 24 de abril e, no dia seguinte, já enviam via satélite para o *Jornal Nacional* matérias sobre a repercussão dos acontecimentos. A cobertura da Revolução dos Cravos faz um sucesso tão grande que Sandra Passarinho fica cinco meses na Europa, cobrindo fatos importantes como as eleições na França, o referendo sobre o aborto na Itália e a morte do general Franco na Espanha. Até que se decide criar um escritório em Londres para dar cobertura aos acontecimentos na Europa.

Em 1976, é inaugurado o *Electronic News Gathering* (ENG), pequenas unidades portáteis que permitem o envio de imagens e sons diretamente do local do acontecimento para a emissora. A entrada desse equipamento eletrônico permite agilidade à reportagem, pois elimina a perda de tempo com a revelação de filmes. Com o ENG, o repórter passa a ir ao local dos acontecimentos, apurar as informações, e também a fazer o texto e ele mesmo apresentá-lo. Esse novo advento exige mais dos repórteres em termos de improvisação, memorização e reflexão sobre conteúdo e sobre o texto. Assim, já prevendo a adoção do jornalismo eletrônico, a Globo inicia o treinamento de repórteres de vídeo. O objetivo do treinamento é dar aos profissionais algumas informações básicas sobre como segurar o microfone, evitar a gesticulação excessiva, moderar as reações fisionômicas, colocar a voz, etc, cf MEMÓRIA GLOBO, (2004). Atualmente o repórter é orientado a anotar somente tópicos e falar sobre os fatos usando uma linguagem mais coloquial e acessível.

De 1972 a 1983 o *Jornal Nacional* é apresentado por Sérgio Chapelin e Cid Moreira. Sergio Chapelin sai esse ano e só volta ao JN em 1989. De 1983 a 1989 o JN é apresentado por Cid Moreira e Celso Freitas e aos sábados, por Marcos Hummel. A parte de esportes era apresentada por Léo Batista e Fernando Vanucci que se revezavam no noticiário de sábado.

Desde 1981, Paulo Francis participava do telejornal de Nova York, fazendo comentários sobre os mais diversos assuntos, desde política internacional até arte e cultura. Em 1989, a *JN* procurou agregar análise ao noticiário; tentava-se contextualizar e explicar para os telespectadores, numa linguagem simples, as informações políticas e econômicas, através da participação de comentaristas especializados, como Paulo Henrique Amorim, Joelmir Beting, Lilian Witte Fibe e Alexandre Garcia.

A participação dos comentaristas aumenta a partir de junho de 1989, e na busca de dar mais flexibilidade ao *JN*, os comentaristas passaram a gravar em ambientes externos. Anteriormente postados em fundos neutros de estúdio, em pose sóbria, agora ganham as ruas e passam a falar seus textos de cenários diversos. Busca-se, então, tornar a atuação dos jornalistas mais descontraída, com uma linguagem mais coloquial:

“Para explicar os efeitos da inflação na vida das donas de casa, por exemplo, Lilian Witte Fibe colocou-se à frente do caixa de um supermercado, cercada de alimentos e produtos de limpeza. Para falar de crédito rural, Joelmir Beting foi filmado em um sítio, rodeado por bois e tratores” (MEMÓRIA GLOBO 2004, p.167).

A primeira mulher a apresentar o *JN* foi Valéria Monteiro. Sua apresentação se reduziu a alguns blocos de notícias no período das Olimpíadas de 1988 e à apresentação do telejornal aos sábados. Em 1991, é criado um quadro com a previsão do tempo, apresentado por Sandra Annenberg. Ela foi a segunda mulher a participar do *JN*.

Em 1991 ainda, o telejornal ganha um perfil um pouco mais investigativo e começa a se aproximar mais do público, produzindo matérias ligadas à comunidade, ao direito do cidadão e ao comportamento de modo geral. Os repórteres e apresentadores passam a adotar uma postura mais descontraída.

Em 1992, quando não se tinha a imagem do acontecimento, o *JN* passa a usar a reconstituição de fatos em forma de desenhos ou de gravações com atores, com o objetivo de esclarecer melhor os fatos aos telespectadores e ao mesmo tempo, enriquecer a reportagem. Esses efeitos eram realizados pelo departamento de arte da Central Globo de Jornalismo e surgiram como uma tentativa de recuperar pontos

perdidos na audiência, em 1991, devido à concorrência com a novela infantil *Carrossel*, exibida no mesmo horário pelo *SBT*. Como podemos inferir aqui, o *JN* apresentava um “teatro” dos fatos.

Em março de 1996, Cid Moreira e Sérgio Chapelin, a marca registrada do *JN*, são substituídos por William Bonner e Lilian Witte Fibe. Essa mudança ocorre com o objetivo de dar maior credibilidade às notícias e dinamizar as coberturas, colocando como apresentadores jornalistas profissionais.

As mudanças incluem a participação de Galvão Bueno como comentarista esportivo e do meteorologista Carlos Magno na previsão do tempo. As mudanças seguem com o aumento de notícias mais leves e matérias sobre comportamento. Mudanças que, em alguns momentos, geraram críticas à TV Globo. A principal delas foi a emissora ter deixado em segundo plano notícias relevantes para privilegiar curiosidades do mundo animal e a vida de celebridades.

Foram dois os assuntos que motivaram as polêmicas. O primeiro vai ao ar na edição do dia 28 de julho de 1998 e diz respeito ao nascimento de Sasha, filha da apresentadora Xuxa Meneguel. O assunto ocupou mais de dez minutos do noticiário, enquanto o leilão da Telebrás e da Telesp, que iria acontecer no dia seguinte, ficou com menos de quatro minutos. Outra fonte de polêmica foi gerada por três extensas reportagens sobre o romance de uma macaca do zoológico de Brasília (MEMÓRIA GLOBO). Em fevereiro de 1998, Lilian Witte Fibe sai do telejornal e entra provisoriamente Sandra Annenberg e, no mês seguinte, Fátima Bernardes.

Em 2001, o *JN* é indicado para o Prêmio Emmy, o equivalente ao Oscar da TV mundial em telejornalismo, com a cobertura dos atentados de 11 de setembro nos EUA. Também nesse ano, o programa conquista o Prêmio Esso de Jornalismo, com o trabalho “Feira das Drogas”. É nesse ano também que estreia o *site* do jornal.

Na cobertura da Copa do Mundo, em 2002, Fátima Bernardes apresenta *JN* ao vivo da Coreia do Sul e do Japão, longe da redação e próximo à seleção brasileira. William Bonner fala da bancada, no estúdio e Fátima Bernardes dos lugares por onde a seleção brasileira joga, na maioria das vezes em pé em frente aos hotéis ou estádios. Isso deixa o *JN* mais dinâmico. Ainda em 2002, na cobertura das eleições, o *JN* entrevista pela primeira vez, ao vivo, no próprio cenário, os quatro principais candidatos

à presidência da República. No dia 28 de novembro, o presidente Lula, então eleito, fica ao lado de William Bonner durante todo o telejornal.

Em novembro de 2002, o JN começa a exibir diariamente as *videocharges* de Chico Caruso. Duram em média 30 segundos e satirizavam os fatos políticos de maior relevância no noticiário. O próprio chargista grava a voz do desenho nos estúdios da emissora.

Também em novembro de 2002, dia 23, o *Jornal Nacional*, tem a primeira participação do repórter Heraldo Pereira. É o primeiro negro a ocupar a bancada do telejornal. Ele estreia ao lado do apresentador Renato Machado. A dupla está substituindo William Bonner e Fátima Bernardes no rodízio de apresentadores que é estabelecido para os sábados.

Em 2 de abril de 2005, quando falece o papa João Paulo II, do Vaticano, em frente à Basílica de São Pedro, William Bonner fala ao vivo com os telespectadores. O deslocamento do apresentador do JN se repete em novembro de 2008, William Bonner vai a Washington cobrir a eleição norte-americana que torna Barack Obama, o primeiro presidente negro da história dos Estados Unidos. No mesmo mês também acompanha, de um helicóptero, as enchentes em Santa Catarina. Em abril de 2010, Fatima Bernardes registra, no local, o deslizamento do morro Bumbá em Niterói.

Em fevereiro de 2006, o JN corta do telejornal seus três comentaristas. Arnaldo Jabor, que fazia crônicas políticas fica restrito ao *Jornal da Globo*, Franklin Martins, que fazia as análises políticas passa para o *Jornal Hoje* e *Jornal da Globo* e Chico Caruso, responsável pelas charges, vai para o *Fantástico*. Conforme a *Rede Globo*, as mudanças não têm a ver com o crescimento da concorrente, a *Record*, mas sim com o fato de o público do *Jornal Nacional*, muitas vezes, não entender que as análises são uma opinião dos colunistas e não do telejornal. A partir daí, a linguagem do JN torna-se mais ágil e coloquial.

Quando completa 40 anos, o JN ganha novo cenário e nova programação visual. Tem edições especiais – 31 de agosto a 4 de setembro de 2009 – nas quais os repórteres mais antigos sentam-se à bancada para contar suas trajetórias no JN. Também na semana seguinte, é exibida uma série especial sobre as principais transmissões desses 40 anos. Ou seja, o JN se faz notícia.

Em dezembro de 2011, depois de quase 14 anos dividindo a bancada do *JN* com Wiliam Bonner, Fátima Bernardes deixa o JN e, em seu lugar, assume Patrícia Poeta, que até então era apresentadora do *Fantástico*. No JN do dia 5/12/11, Fátima se despede do público. O telespectador assiste, no último bloco, numa matéria especial, pontos que marcaram a trajetória das duas jornalistas.

Em 2011, o *Jornal Nacional* conquista o Prêmio Emmy Internacional, pela cobertura das operações policiais na Vila Cruzeiro e no Complexo do Alemão, no Rio de Janeiro, ocorridas em 2010. É a primeira vez que um telejornal brasileiro conquista esse prêmio.

1.2.1.1 Cenários

Nessa trajetória do JN houve várias mudanças de cenário. Elencamos aqui as mais importantes. Em 1972, com a chegada da cor na televisão brasileira, aparece pela primeira vez o mapa-múndi ao lado da logomarca do JN; em 1979, o enquadramento dos locutores no JN passou do *close* para o plano americano (que mostra a imagem do apresentador até a cintura), coloca-se mais uma parede no cenário, o que possibilita uma maior movimentação dos apresentadores; em 1985, o cenário ganha telas ao fundo, que permite assim, a exibição de imagens relacionadas à reportagem chamada pelo apresentador.

Mas a maior modificação de cenário ocorre em 26 de abril de 2000, quando a Globo comemora 35 anos, o JN passa a ser apresentado de dentro da redação. A bancada dos apresentadores – totalmente modificada e transformada em área de trabalho dos jornalistas, com um monitor e um computador – é transferida para um mezanino, a três metros e meio de altura do chão. O novo formato é único no mundo e une dois tipos de cenário: apresenta a redação ao fundo e, simultaneamente, ilustra os assuntos com imagens gráficas atrás dos apresentadores.

Em 2005, a bancada dos apresentadores é trocada por uma um pouco mais alta, com um lugar para cada apresentador. Nos 40 anos do JN, no dia 31 de agosto de 2009 ocorre mais uma modificação de cenário: o globo terrestre, acima da redação de jornalismo, ganha movimento e é instalado um telão para mostrar imagens e ilustrações complementares às reportagens.

1.2.1.2. Projetos Especiais

Entre julho e outubro de 2006, é criada a *Caravana JN*, uma equipe de 15 pessoas, comandadas pelo jornalista Pedro Bial, que visita 27 estados de cinco regiões do país, num ônibus-trailer com as cores e o *logo* do JN. A cada 15 dias, sempre às segundas-feiras, um dos apresentadores do JN, William Bonner ou Fátima Bernardes, vai ao encontro de Pedro Bial e apresenta uma parte do telejornal do local onde está a *Caravana JN*. Os apresentadores do JN se revezam nesses encontros, enquanto um viaja para encontrar a *Caravana*, o outro ancora o jornal dos estúdios da TV Globo no Rio de Janeiro. Pedro Bial apresenta, ao ar livre, reportagens da série *Desejos do Brasil*, exibida no *JN* de segunda a sábado. A série traça um panorama dos anseios e contrastes da população brasileira.

Em de 2010, o JN estreia o quadro *JN no Ar*, quando William Bonner ancora o telejornal direto da Fortaleza de São José de Macapá, no Amapá, diante de um público de aproximadamente sete mil pessoas. Nas cinco semanas que antecedem as eleições presidenciais, a bordo de um avião, o repórter Ernesto Paglia e uma equipe do JN percorrem todos os 26 Estados do Brasil e o Distrito Federal.

A cobertura da posse de Dilma Rousseff na presidência marca a volta do *JN no Ar*. No dia primeiro de janeiro de 2011, William Bonner faz a ancoragem do noticiário diretamente de Brasília.

1.2.2 Orientações de redação nos telejornais brasileiros

Normas e orientações da produção eram passadas aos profissionais com os principais termos e funções dos jornalistas que compõem um telejornal. Essas normas e orientações, de certa maneira, têm validade ainda nos dias de hoje. Uma orientação básica, por exemplo, é que o jornalista, ao escrever, domine o significado de cada palavra e que não esqueça tratar-se de um texto que, embora escrito, deve ser próximo da fala. Embora a audiência seja de milhões de telespectadores, ele está escrevendo para ser ouvido e entendido por um único. O texto, então, deve ser claro, direto, simples

adequado a uma linguagem coloquial, busca estabelecer uma ligação direta com o telespectador (Squirra, 2004).

As orientações são de que sejam usadas frases curtas, em ordem direta, de preferência com palavras também curtas, pois a televisão concorre com algumas situações cotidianas que podem atrapalhar a concentração das pessoas: gente entrando e saindo do espaço em que se encontra a televisão, telefone e campainha tocando, ruído ambiental, crianças em volta. Além disso, as pessoas, em função dos horários, podem estar cansadas após um dia de trabalho. Logo, a informação deve ser clara, objetiva, direta e sem muito rebuscamento.

A palavra deve ser “casada” com a imagem. O texto deve ter os elementos fundamentais da notícia: *Quem? Quê? Quando? Onde? Como?* para ser captado de forma instantânea pelo telespectador, sincronizando informação visual com informação auditiva. Squirra (2004) lembra, ainda, o jornalista Getúlio Bittencourt para quem a esses elementos fundamentais da notícia devem ser acrescentados o *porquê* e o *com que meios*. Esses elementos correspondem às sete indagações da retórica clássica que, na terminologia de Aristóteles correspondem à pessoa, coisa, instrumento, causa, tempo, lugar e modo.

As aberturas e encerramentos de um telejornal devem ser textos que fazem parte de matérias editadas previamente, que são lidas pelos apresentadores para introduzir o assunto, torná-lo mais fácil de compreender, concluir e/ou mudar para uma nova informação. São textos objetivos, pois os assuntos serão aprofundados pelos repórteres na matéria editada. As matérias têm um título e uma introdução, “as cabeças”, que geralmente são feitas pelo apresentador do estúdio ou da redação – como no *Jornal Nacional*- com duração em média de 10 segundos e servem para atrair a atenção do telespectador e introduzi-lo no assunto tratado. Squirra (2004) relata que pesquisas com relação à atenção na TV afirmam que 10 segundos é o tempo mínimo para que o telespectador se situe em relação à reportagem a ser apresentada no telejornal. Assim, quando inicia a reportagem propriamente dita, o telespectador já está sintonizado na notícia. Muitas vezes ao final de cada matéria, há um comentário concluindo, que seria “o pé”.

O repórter de televisão deve apresentar os fatos acontecendo ou que acabaram de acontecer há muito pouco tempo. Embora seja possível descrever o que aconteceu num

palco de ação, isto diminui a força dramática da telenotícia se não ocorrer no momento do acontecimento. Para realizar uma matéria, conforme Squirra (2004), é importante que o repórter a informação, o corpo, a expressão facial, mão e voz atuem em harmonia. Ele deverá fazer a abertura e encerramento do local da ação, de onde se passa o acontecimento. Se houver mudança de cenário, é necessário fazer “pontes” para manter a clareza da notícia. O repórter deverá também gravar o texto em *off* – uma parte de informações só com a voz, sem imagem do repórter mas com imagens do assunto em pauta - como complementação das informações visuais.

A produção e o levantamento das pautas são feitos pelo chefe de reportagem e, de acordo com Squirra (2004), em atendimento às necessidades do editor-chefe e da direção de telejornalismo. A chefia de reportagem é quem organiza a cobertura diária dos assuntos pautados, orienta como se deve abordar os temas e quais os tópicos interessantes para aquele momento. É ela também quem organiza o tempo de cada matéria e as entradas ao vivo (*link*).

O editor-chefe, por sua vez, é quem dá sequência lógica ao telejornal. É o responsável pelo equilíbrio das informações contidas nas reportagens, pela dosagem da imagem com o texto e a carga emotiva e informativa das matérias. Por exemplo, uma reportagem com exagerada carga de emoção pode provocar reações negativas nos telespectadores.

Na confecção de um telejornal nacional, num primeiro momento, se avaliam as notícias das outras praças, isto é, das outras emissoras afiliadas com as quais aquela rede principal mantem associação. As notícias mais importantes ou de interesse nacional ou ainda bucólicas podem fazer parte do telejornal do dia. Muitas vezes, a própria emissora-mãe encomenda a matéria para o canal repetidor. Por exemplo, pode ser solicitado à emissora local de Porto Alegre, gerar uma matéria sobre vinhos do Rio Grande do Sul.

O editor sempre está atento ao estilo e ao horário de veiculação do telejornal. O horário determina o público e influencia diretamente a forma e o conteúdo do programa jornalístico. As notícias são captadas, e adaptadas aos diferentes horários que serão veiculadas: por exemplo, a mesma informação é tratada de maneira diferente no telejornal das 13h, de uma maneira mais informal, já no telejornal das 20h é mais

formal. O telejornal das 13h tem um público, estilo e forma diferentes que o das 20h ou 23h¹⁴. E isso se reflete diretamente na produção, apresentação e abordagem das notícias.

Squirra (2004) esclarece que, no início, a maioria dos telejornais tinham a seguinte organização de apresentação: o primeiro bloco cuja função é atrair, interessar o telespectador; os blocos do meio cuja intenção é prender, conservar o telespectador no telejornal. O último bloco, com as principais notícias do dia, fornece instrumentos para a compreensão dos fatos significativos do dia. O encerramento deveria ser com uma notícia leve, sem carga dramática para não chocar o telespectador. Deveria passar para o telespectador a sensação de que na casa dele está seguro e feliz. Trata-se de um padrão estereotipado de telejornal que é seguido, com algumas modificações, pela maioria dos telejornais até os dias de hoje.

Apesar de uma certa fixidez do que foi exposto até agora, não podemos ignorar que a dinâmica dos telejornais muda de tempos em tempos. Tomando o *JN* como protótipo de telejornal, observa-se que o *JN* teve modificado seu estilo de apresentação. Na abertura o telejornal anuncia as matérias e, muitas vezes, abre com a matéria de “capa”, que é a mais importante do dia. Outras vezes anuncia em que bloco estará a matéria principal. Geralmente, tem terminado com uma matéria comportamental, mais leve.

Nosso objetivo neste tópico foi apresentar a história do telejornalismo, relatando seu surgimento no Brasil e fazendo uma descrição mais detalhada do *JN*, sua trajetória e mudanças, algumas coincidindo com a história do país ao longo de seus 43 anos. Abordamos, também, algumas orientações de procedimentos televisivos, visto pelo viés do telejornalismo.

Tentaremos nos próximos tópicos explicar a feitura de um telejornal, de uma forma geral, e as implicações deste processo na comunicação televisiva.

¹⁴ Tomando como exemplo a Rede Globo temos diariamente: 06h32 Bom dia local (em Porto Alegre é o Bom dia Rio Grande), 7h30 o Bom dia Brasil, 12h, o praça 1 (jornal apresentado ao meio dia em todas as cidades onde há afiliadas da Globo e que tem nomes diferentes conforme o local onde é veiculado, por exemplo, em Porto Alegre é o Jornal do Almoço Porto Alegre), 12h44 Globo Esporte, 13h20 Jornal Hoje, 19h10 praça 2 (jornal local das emissoras afiliadas da Globo como o RBS Notícias em Porto Alegre), 20h36 Jornal Nacional e 23h52 o Jornal da Globo.

1.3 A estrutura geral de um telejornal

A transmissão de uma ideia ou uma emoção na fala se dá por meio da voz e o telejornalismo faz uso intenso desse recurso, muitas vezes de forma automática num empenho em transmitir da forma mais convincente e intensa possível um sentimento acoplado à notícia; trata-se de ressaltar, através da entonação, partes do texto consideradas importantes do acontecimento narrado. Podemos dizer que esse é o caso das notícias lidas/faladas na apresentação nos telejornais que têm o objetivo de atrair e manter a atenção do telespectador para a reportagem que será veiculada pelo repórter. O próprio texto é estruturado para a valorização da notícia e, mesmo que o editor não tenha sido efetivo nessa tarefa, o apresentador se encarrega de fazê-lo vocalmente quando o lê.

Na verdade a estrutura dos enunciados da apresentação desempenha o papel de arauto da reportagem que está por vir e ambos se complementam; e é correto afirmar que os enunciados na apresentação constituem um recorte do conjunto de enunciados que compõem a reportagem.

O telejornal brasileiro das 20 horas ou um pouco mais tarde, como na maioria dos países, é uma instituição nacional. Como num ritual social, ele atrai a população, no mesmo horário em volta da mesa, ou na sala para assistir o resumo do que acontece no país e no mundo. Padrão este que é mundial, como na televisão americana e também nas européias, o que há é uma pequena diferença de horário de país para país, mas sempre acompanhando o horário do jantar, como relata LONCHARD (2005 p.15)¹⁵:

“En dépit des nombreux augures qui annonçaient son déclin, voire sa disparition, un format reste dominant : le journal télévisé de soirée. Son horaire est variable puisqu’il correspond dans chaque pays aux horaires de repas de fin de journée. Il est significatif qu’en France les journaux des grandes chaînes généralistes soient diffusés à 20 heures alors qu’en Angleterre ils sont diffusés à 18 heures et en Espagne à 22 heures”¹⁶».

¹⁵ Todas as citações contidas nas notas foram traduzidas por nós. A versão original está no corpo do texto e a tradução nas notas de rodapé.

¹⁶ “Apesar das numerosas previsões que anunciavam seu declínio, seu desaparecimento, um formato ainda é dominante: o jornal televisivo da noite. Seu horário é variável porque corresponde em cada país ao horário do jantar. Na França é significativo o número de jornais dos grandes canais generalistas veiculados às 20 horas, enquanto que na Inglaterra são veiculados às 18 horas e na Espanha às 22 horas”.

A televisão ocupa um lugar central nas salas das residências brasileiras, com uma programação que vai dos programas de auditórios a telenovelas e filmes. Normalmente o telejornal fica entre duas telenovelas. É neste contexto que a maioria dos brasileiros entra em contato com os principais acontecimentos diários nacionais e internacionais. Considerando que a maioria da população pertence às classes populares, C e D e, do ponto de vista econômico com renda precária, e com taxa de analfabetismo, semianalfabetismo e analfabetismo funcionais altas, comprar jornal diariamente é um “luxo” e não uma realidade. Com vistas a esses fatores, o telejornal é feito para ser entendido de uma forma imediata e fácil por essa população.

Os apresentadores de telejornais situam o telespectador diante de um ponto de vista determinado e transmitem uma realidade de certa maneira fragmentada. Quando se faz um resumo nos telejornais das informações mais importantes do dia é como se fosse uma seleção das realidades que serão transmitidas; se faz um recorte e é o ponto de vista do editor chefe, que geralmente é o apresentador, ou, muitas vezes, da própria empresa que é transmitido em linhas gerais pelos telejornais.

O discurso televisivo é preparado para atingir objetivos específicos. Esses objetivos são efeitos visados, que podem acontecer ou não. Nos telejornais, o discurso é em forma de relatos de acontecimentos passados recentes; corresponde a enunciados de caráter pretensamente objetivo na busca de autenticidade. A informação, como se sabe, não é uma matéria bruta. Ela é formatada por seleções de ordens diversas. E não existe informação de um lado e opinião do outro, ainda que os jornalistas televisivos (meio onde se desenvolve nosso estudo) afirmem e busquem constantemente o contrário.

As percepções do ser humano são menos objetivas, conscientes e racionais do que se pensa. A percepção é antes de tudo selecionar e interpretar. Os indivíduos estão condicionados por padrões culturais, tendências pessoais derivadas de sentimentos, desejos, medos e experiências anteriores. Se é muito menos objetivo do que se pensa.

1.3.1 O mito das imagens que falam e a articulação reportagem- imagem

É com a metáfora, “janela aberta sobre o mundo” que a televisão pretensamente agencia o telespectador prometendo mostrar o real. Mas a imagem-falante (que fala dela mesma) é um mito, pois, supõe que o sentido vem da imagem e não do mundo.

Observa-se que os canais de televisão convidam os mais diversos tipos de especialistas para garantir a credibilidade de suas próprias palavras e imagens, mas quase nunca convidam um analista de imagens para analisar suas próprias imagens porque correm o risco de revelar uma parte da transmissão que não é interessante mostrar; se isso for mostrado é o mito da noção de “imagem que fala” que cai por terra e revelará que a “verdade” pode ser construída ou enfatizada por meio de imagens modeladas, montadas e orientadas para uma decodificação desejada, embora isso não queira dizer que será decodificada da forma esperada. Em outras situações, se produzem imagens-pretexos encarregadas de ilustrar o assunto quando não se tem imagens circunstanciais, como a realização de uma cena teatral representando o acontecimento. Recurso utilizado em determinada época pelo JN, como já mencionamos no tópico 1.2. Ou ainda, fatos que não têm imagens podem ser transformados em “nota pelada” (o apresentador lê o texto sem imagens).

Na maior parte do tempo é difícil dizer quem é o autor das imagens que vemos e das palavras que ouvimos; tudo é feito como se o autor da informação fosse, ele mesmo, o responsável pela narração dos fatos. Assim, é difícil determinar um responsável pela informação, pois o locutor, além de não ser sempre ele o autor integral do texto da notícia, conta com a “ajuda” da imagem e do som selecionados especialmente para “combinar” com a reportagem. Assim, mesmo que se admita que as mesmas imagens são distribuídas por uma agência internacional (no caso de acontecimentos internacionais), para vários canais de televisão ao mesmo tempo, o editor e/ou repórter da reportagem é que selecionam o que vão usar para combinar com o texto.

As relações entre som e imagem são escolhas dos editores e produtores do telejornal, assim como o gerenciamento do tempo e adaptação da informação ao público alvo. Então a relação de autoria que, à primeira vista, se estabelece entre o jornalista e a reportagem, devido a multiplicidade autores, é só aparente; podemos dizer que é um processo enunciativo coletivo.

1.3.2 As variações do som e a subjetividade

Podemos considerar as muitas variações do som, usadas nos telejornais, como uma caixa de adereços que servem para colorir os sentimentos e emoções que o

apresentador busca compartilhar (ao menos, teoricamente) com o telespectador na construção de uma relação empática. Entre estas categorias de som, podemos de certa forma, incluir a variação vocal com a entonação: variação da altura (*pitch*) e intensidade (*loudness*), o ritmo e pausas.

Embora atualmente se preconize uma fala mais natural, mais coloquial, determinados profissionais que atuam na televisão tem a entonação condicionada e ligada ao hábito e sonoridades características de um estilo de programa; são marcas entonativas reconhecidas, muitas vezes artificiais, ligadas ao contexto, especialmente nos narradores e comentaristas de esportes. Embora o tom solene e enfático do início da era da TV tenha sido praticamente abandonado, alguns repórteres e comentaristas de hoje, não são menos artificiais que os de outrora e suas marcas entonativas são reconhecidas facilmente pelo telespectador. Por exemplo, alguns apresentadores de telejornais esportivos falam exageradamente de uma forma mais esfuziante (intensidade forte, velocidade acelerada) e alguns apresentadores de telejornais quando noticiam acontecimentos trágicos exageram na consternação.

Os técnicos de som podem enfatizar pela equalização e mixagem as diferentes características do som, tais como o timbre (qualidade de som), *pitch* (impressão subjetiva da frequência), *loudness* (impressão subjetiva da intensidade). Esta alteração refere-se à voz do repórter/apresentador e a multiplicidade de sons deste instante. O telespectador vê e ouve o apresentador e /ou repórter, mas o repórter cinematográfico (cinegrafista) e o técnico de som podem determinar, até certo ponto, como esse telespectador o vê e o ouve.

Além disso, compondo reportagem, temos a trilha musical que é pensada para ajudar nos efeitos pretendidos junto ao telespectador.

1.3.3 O efeito do real

Numa transmissão direta o telespectador tem a sensação de que faz parte do acontecimento em tempo real e, sobretudo, que ele assiste ou participa sem mediação, garantia de autenticidade e, portanto, de verdade. Essa concepção justifica a preferência dos telespectadores pela transmissão direta (ao vivo); o acesso ao direto atrai e fascina.

Na realidade, normalmente a transmissão direta é preparada meticulosamente; essa preparação, a colocação no ar, o enquadramento, fazem com que num primeiro olhar o telespectador não consiga diferenciar uma transmissão direta de uma gravada recentemente. A direta é instantânea, a segunda, que foi gravada há pouco tempo, que poderíamos chamar de “semidireta”, é montada. Mesmo na direta, todos os movimentos da câmara são previstos numa sequência já pensada, além disso, há comunicação entre o repórter cinematográfico (cinegrafista) e apresentador e apresentador e repórter por meio de um fone de ouvido, não aparente, que permite a ambos se comunicarem e receberem orientações do diretor do telejornal; é como se houvesse uma voz “escondida” no telejornal, a do diretor. Apesar desse contexto todo, e dessas “vozes” estarem junto com o apresentador, no momento do telejornal, ele (apresentador) olha sempre para a câmara procurando produzir um efeito de “olho no olho” no telespectador, como se estivesse ali lhe contando o que acabou de acontecer.

Como abordado antes neste estudo, na maior parte do tempo é difícil reconhecer quem é o autor das imagens que vemos e das palavras que ouvimos. Tudo é feito para parecer que o autor da informação é na realidade quem narra os fatos. Além disso, em algumas situações e, cada vez mais frequente, usa-se imagens enviadas por telespectadores, por meio de celulares ou outros equipamentos. Podemos observar que a cena jornalística pode ser composta por vários enunciadores, entre eles o próprio telespectador.

Assim, devido à multiplicidade de autores numa reportagem, a relação direta de credibilidade que se estabelece à primeira vista entre o jornalista e a notícia é só aparente. Às vezes, ele apenas recontextualiza imagens que perderam seu valor comunicativo do início do fato, que aconteceu há algum tempo antes, ou em situações em que as mesmas imagens são usadas diariamente, como na cobertura de um acontecimento que ainda está se desenvolvendo até o momento da transmissão, e faz um texto mais atual.

Duas funções básicas na montagem são indicativas de subjetividade: a função narrativa, por meio da sequência de ações captadas, e a função expressiva que se revela menos como um meio e mais como um fim visando produzir efeitos estéticos. Voltamos a enfatizar que são efeitos pretendidos e não garantidos de serem obtidos.

Os horários de veiculação de programas também são pensados em função da audiência. Os produtores de televisão adaptam sua grade de programação ao público disponível. Como a televisão adequa sua programação aos diferentes momentos do dia e a disponibilidade dos telespectadores, o som da televisão em alguns horários é mais importante que a imagem. A televisão, hoje em dia, sai de uma prática única conjugada de som e imagem para uma prática dupla de ênfase no som durante o dia e mais audiovisual à noite. Isto se explica pelo fato de que durante o dia, as pessoas não estão totalmente disponíveis e concentradas na televisão, elas têm outras atividades, então a atenção é compartilhada entre a televisão e seus afazeres. Dessa forma, nesses horários, se privilegia o som, o texto falado e menos as imagens, com mais entrevistas, receitas, programas com cantores, etc.

1.3.4 O telejornal e suas promessas

Com gênero direto e com a pretensão de contar o que acontece no mundo, o telejornal é um concentrado de promessas para o telespectador, composto de várias instâncias de enunciação. O apresentador como recurso de compartilhamento de valores, ao narrar a notícia, usa implicitamente a voz, olhar e o gesto.

A maioria dos canais de televisão abre o telejornal das 20h, que é pretensamente o mais “sério” da emissora, num cenário com a figura do globo, ou do mapa mundi, com o logotipo do telejornal atrás do apresentador, passando a impressão de que, este, percorreu o mundo todo em busca da informação. Utiliza também uma trilha musical que o identifica e funciona como chamada para os telespectadores, como um convite para seguir o espetáculo do mundo.

Assim, o apresentador, vitrine do telejornal, concentra seus objetivos na promessa feita ao telespectador de informar os acontecimentos mais importantes mundiais e locais. O cenário e a decoração do estúdio ajudam a compor, também, essa onipresença da televisão, assim como a pessoa do apresentador que representa poder atrás de uma bancada; é como se ele falasse de um centro de comando.

O apresentador se coloca como um porta-voz tanto da emissora como da comunidade. Esse papel de representante do canal é reforçado pelo tempo de atuação; se constata que certos apresentadores tem longevidade no vídeo, o que reforça a

notoriedade adquiria ao longo do tempo como é nos EUA, padrão seguido pela televisão brasileira e também francesa. Na Rede Globo, por exemplo, Cid Moreira permaneceu como apresentador principal do JN durante 27 anos e Willian Bonner está há 16 anos no ar no JN. O apresentador e/ou apresentadores são representativos dos telespectadores mesmo que por questões estratégicas os canais tenham a tendência a escolher pessoas com determinado padrão de beleza. É também por pura estratégia de identificação que os canais tentam representar raças e sexo, para que os telespectadores se reconheçam no telejornal. Na maioria dos canais brasileiros encontramos apresentadores de telejornais composto por casais. A figura feminina na apresentação no *JN* só apareceu depois que a mulher também adquiriu representatividade na sociedade, com poder econômico e político; já a figura do apresentador negro é recente e não constante nos telejornais brasileiros, como já comentamos, no tópico anterior.

Além da função de representação, o apresentador assegura ao telespectador, a de transmissor dos acontecimentos e de manter um olhar atento sobre o que acontece no mundo; ele é, assim, uma vitrine linguística do canal e do público.

Do estúdio o apresentador do telejornal pode falar com enviados especiais nacionais e/ou internacionais. Quando as notícias são importantes, mas o enviado especial não pode enviar as imagens, se ouve sua voz por telefone, ou se o vê por uma câmara portátil ou de celular, ou sua foto marca, sobre a imagem do mapa, o local onde ele está, como uma prova de que ele se encontra, mesmo, no lugar do acontecimento. Isso é feito para que o telespectador tenha a impressão de que percorreu o país e o mundo em 30 minutos e que o “aqui /agora” seu e do mundo é um só. Recurso que funciona como se fosse a unificação de muitas enunciações.

Esta tese, como dissemos, é sobre voz e telejornalismo, mais especificamente sobre a voz – vista como parte do processo enunciativo de construção de sentido – no segmento telejornal. Pretendemos estudar os efeitos de sentido decorrentes da modulação da voz na apresentação dos telejornais, ou seja, pensar o dito nos telejornais também pelo modo de dizer, que pode ser visto em termos de singularidade enunciativa na emissão de cada locutor, como um indicador de subjetividade.

É em função disso que esta pesquisa se baseia nos preceitos da linguística enunciativa em sua relação com a voz. E para dar conta de nossa reflexão traremos, no próximo capítulo, aspectos dos estudos enunciativos de Emile Benveniste e Henri

Meschonnic. Iniciamos expondo os conceitos benvenistianos importantes na construção desta tese. Em seguida, trazemos a teoria do ritmo desenvolvida por Meschonnic a partir de preceitos de Benveniste. Por fim, a última secção aborda o conceito do *le phrasé* desenvolvido por Gerard Dessons.

CAPÍTULO 2

A VOZ E A ENUNCIÇÃO

*“... peut-être on commence à dire
ce qui passe de corps en corps
quand on arrive à entendre
les voix qui parlent seulement
dans les silences de notre voix.”*

Henri Meschonnic (*Nous le passage*, Verdier, 1990)

Este capítulo, como será visto, é amplo e reúne temas que pouco comumente vemos juntos.

Inicialmente, fazemos uma breve revisão dos estudos da voz em seus aspectos físicos (cf. 2.1) e da voz como manifestação da emoção (cf. 2.2). Esta primeira abordagem abrange, de uma forma sucinta, aspectos da produção da voz que julgamos importantes e que contribuem para os objetivos deste trabalho na medida em que fazem referência aos procedimentos que integram emoção, voz e, posteriormente, enunciação (cf. 2.3).

Acreditamos na necessidade dessa incursão em função de estarmos, reiteradamente, propondo a voz integrada à linguagem. Ora, não raras vezes voz e linguagem são colocadas em posições antagônicas, então, essa aproximação não pode ser feita sem uma adequada justificação.

Lembramos que o escopo deste trabalho se situa na Linguística da Enunciação tendo como principais teóricos Emile Benveniste e Henry Meschonnic. A Linguística da Enunciação aborda a linguagem em seu funcionamento, propondo uma visão de língua observada a partir do ponto de vista do sentido. Elegemos Benveniste porque este autor apresenta princípios em sua reflexão que possibilitam um aporte teórico compatível com

diferentes objetos de estudo, dentre estes princípios, um dos aspectos que nos interessa sobremaneira é a “realização vocal da língua”, e Meschonnic, com a Teoria do Ritmo, desenvolvida a partir de estudos da obra de Benveniste, porque apresenta uma visão enunciativa de linguagem numa concepção translinguística, focada principalmente no ritmo (cf. 2.4). Fato este demonstrado na obra de revisão da teoria do ritmo da linguista canadense Louise Bourassa (2013):

“Les notions de la théorie benvenistienne, sujet, discours, signifiante, seront intégrées par Meschonnic dans une poétique qui verra le « sens du sujet » dans l’ensemble du texte, et non seulement dans les marques explicites de l’énonciation, comme la personne, les déictiques spatio-temporels, etc.” (BOURASSA, l. 2013, p.20)¹⁷

Antes de passarmos propriamente à continuidade deste capítulo, cabe uma observação de natureza metodológica: não seguimos uma apresentação cronológica dos textos de nenhum dos autores aqui mobilizados. A discussão é proposta em função da especificidade de nossos objetivos trazendo conceitos que são importantes em nosso trabalho. Começamos com a produção da voz, ou seja, seus aspectos anatômicos, fisiológicos e funcionais para, então, ressignificá-la teoricamente pelo viés da enunciação.

2.1 A voz – corpo físico

Trazemos, neste tópico, alguns elementos anátomo-fisiológicos que julgamos importantes para se entender a produção da voz e a relação que faremos com a expressão da emoção e, mais adiante com a enunciação, o ritmo e o telejornalismo.

Podemos dizer, de uma forma simplificada, que a fonação é o resultado do equilíbrio entre a força do ar que sai dos pulmões (aerodinâmica) e a força muscular da laringe (mioelástica). Este som produzido pelas pregas vocais passa pelas cavidades de ressonância, compostas pela própria laringe, faringe, boca e cavidade nasal, formando a voz.

A respiração influencia e é influenciada pelo estado emocional do indivíduo, podendo ser modificada conscientemente e, desta maneira, modificando o estado físico

¹⁷ “As noções da teoria benvenistiana, sujeito, discurso, significância, serão integrados por Meschonnic numa poética que verá o “sentido do sujeito” num conjunto de textos, e não somente nas marcas explícitas da enunciação como a pessoa, dêicticos espaço-temporais, etc..”

e emocional desse indivíduo. Na agitação e excitação, a respiração é irregular com ciclos curtos e rápidos. Pessoas com pouca motivação apresentam uma respiração superficial. Uma respiração equilibrada é compatível com persistência e paciência. Em situações de defesa a certas situações e sentimentos há um bloqueio respiratório. Isto demonstra que embora seja um processo regulado de maneira reflexa, também podem ocorrer interferências decorrentes do estado emocional, acarretando alterações momentâneas na voz do indivíduo (BEHLAU e al., 2005).

A frequência fundamental da voz é número de ciclos, por segundo, de vibração das pregas vocais. Valores de frequência fundamental são expressos em Hertz (Hz) ou ciclos por segundo. Um Hertz equivale a um ciclo por segundo. Frequência fundamental refere-se à frequência de maior ocorrência na fala, caracterizando uma produção vocal particular e é usada na forma abreviada como F_0 . *Pitch* é o correlato perceptual da variabilidade da frequência fundamental; quanto mais aguda a frequência emitida, mais agudo o *pitch*, mas não é a frequência em si. Com o aumento da frequência, o *pitch* também aumenta, mas essa relação não é linear, devido ao nosso sistema auditivo ser mais sensível às mudanças de frequências baixas (de 100 a 200 Hz) do que nas altas (de 3.000 a 3.100 Hz).

O *pitch* está diretamente relacionado com a intenção do discurso. Tons mais agudos, mais ênfase e velocidade na fala estão relacionados com situações de alegria. Já o uso de tons mais graves, ênfase reduzido, intensidade fraca e menor velocidade de fala, são associados a situações tristes e melancólicas.

Behlau e Pontes (1995) pontuam que pessoas mais autoritárias apresentam vozes mais graves, com emissão marcada e articulação clara, e pessoas de personalidade dependentes, possuem emissões mais agudas, tons infantis e articulação pouco definida. Os tons mais agudos estão relacionados com situações de alegria, já os tons graves com situações tristes.

A intensidade vocal está diretamente ligada à pressão subglótica, e é dependente da amplitude de vibração e tensão das pregas vocais. Geralmente, medimos a intensidade em decibel (nível de pressão sonora). A sensação psicofísica da intensidade é a *loudness*.

Frequência e intensidade são parâmetros interdependentes. Vozes agudas tendem a ter maior intensidade. A voz de comando, conforme Behlau e Pontes (1995), pode ser

emitida com forte intensidade, mas também pode-se alcançar esse objetivo com intensidade mínima, porém articulando claramente e enfatizando as palavras. Geralmente esta segunda opção é interpretada com mais poder do que a voz gritada.

A ressonância da voz é produzida nas cavidades acima das pregas vocais (boca, faringe e nariz). O uso predominante de uma das cavidades de ressonância produz um desequilíbrio no sistema ressonantal, que é identificado através da voz. Quando há um domínio da laringe, a voz soa tensa, parecendo estar presa na garganta, com poucos harmônicos e pouca projeção, já quando há obstrução nasal e as cavidades de ressonância nasais estão preenchidas por secreção, a voz soa abafada.

A faringe é constituída por paredes laterais e posteriores que formam sua musculatura esfínteriana. Ao se contrair a faringe, esta fica menor, seus músculos se contraem e a voz fica mais aguda; quando esses músculos relaxam, a faringe fica maior, mais ampla e a voz mais grave.

Em determinadas situações de tensão, desconforto, há contração da faringe e laringe, resultando numa ressonância laringofaríngea, influenciando na qualidade vocal, que pode ser percebida como tensa-estrangulada ou comprimida. Pessoas com agressividade contida, desgastadas ou sobrecarregadas podem apresentar esse tipo de ressonância.

As variações de intensidade no discurso mostram a habilidade do falante em demonstrar compreensão do sentido que se quer dar à mensagem. A expressão ou palavra enfatizada é geralmente mais longa e mais intensa. Já uma intensidade fraca não atinge o ouvinte, denota pouca experiência nas relações interpessoais, medo, timidez ou complexo de inferioridade. A intensidade elevada está associada à franqueza de sentimentos, energia e vitalidade, mas também pode estar associada à falta de educação e invasão do espaço do outro. E uma intensidade adequada, geralmente é interpretada como respeito ao espaço do outro e controle de projeção da voz (BEHLAU e al., 2005).

Observa-se, assim, a inter-relação entre frequência fundamental, intensidade e determinados sentimentos veiculados pela voz interpretados a partir da combinação desses parâmetros. É importante atentarmos para essas relações porque elas fazem parte do cotidiano dos apresentadores e repórteres dos telejornais que é este estudo.

A articulação é dependente dos ajustes motores dos órgãos fonoarticulatórios na emissão dos sons. E uma articulação precisa e bem definida dá credibilidade ao falante,

transmite franqueza, e vontade de ser compreendido ao ouvinte. Já uma articulação mal definida pode transmitir dificuldades em organizar o discurso, pouco interesse em se comunicar e falta de atenção com o ouvinte. Por outro lado, uma articulação exagerada transmite narcisismo e um grau de pedantismo. A articulação travada transmite agressividade, contenção de sentimentos (BEHLAU e al., 2005). Dessa forma, evidencia-se o quanto a articulação é constitutiva da efetividade da comunicação, reforçando os aspectos paralinguísticos da fala.

O ritmo e velocidade de fala são dois parâmetros interligados à articulação. O ritmo traduz a habilidade de fazer fluir o pensamento. A velocidade de fala é o número de palavras ditas por minuto¹⁸.

Os métodos de avaliação da voz mais utilizados na Fonoaudiologia constam de análise perceptivo-auditiva, análise acústica e protocolos de auto-avaliação.

Os primeiros protocolos de auto-avaliação na área de voz foram: *VHI- THE VOICE HANDICAP INDEX* (JACOBSON e al., 1997) validado no Brasil como IDV- índice de desvantagem vocal (BEHLAU; SANTOS; OLIVEIRA, 2009), *V-RQOL - voice related quality of life* (HOGIKYAN, SETHURAMAN, 1999) validado no Brasil como QVV- qualidade de vida em voz (GASPARINI, 2009). Existem outros protocolos de auto-avaliação da voz que não traremos aqui, pois na grande maioria são dirigidos à clínica vocal que não é o foco deste trabalho.

2.2 A expressão da emoção e a voz

O interesse pelos estudos da voz surgiu e se desenvolveu na Grécia Antiga, no período clássico, originado pelo interesse pelo drama e a retórica. O drama precisava de atores treinados para interpretar os autores da época, e a retórica precisava de oradores profissionais e professores de oratória (PITTAM 1994). As instituições nas quais as técnicas retóricas eram mais utilizadas eram a lei, a política e o canto.

Aristóteles em sua obra *Arte Retórica*, refere que os oradores devem dar atenção a três aspectos da oratória: a força da voz, a harmonia e o ritmo. E ao mesmo tempo

¹⁸ Para o português falado, a faixa de velocidade padrão vai de 130 a 180 palavras por minuto. Abaixo de 130 palavras por minuto, o falante é considerado muito lento, e acima de 180 rápido demais, o que prejudica articulação e compreensão da fala.

chama atenção para três elementos básicos do discurso: a pessoa que fala, o assunto de que se fala e a pessoa a quem se fala, sendo que a finalidade do discurso é o ouvinte e é somente o ouvinte quem pode se pronunciar sobre o valor do discurso feito.

Relata ainda que os poetas foram os primeiros que aprenderam a trabalhar as diferentes ações da voz: ora forte, média ou fraca, usando diferentes tons alternadamente, e empregando o ritmo adequado a cada situação. Considera que o estilo deve estar intimamente relacionado ao assunto.

Aristóteles trata a argumentação através das relações entre orador e ouvinte voltando-se para a persuasão. Considera a persuasão como uma forma de influência que recorre tanto ao raciocínio lógico, quanto a subjetividade. A argumentação convence através do raciocínio lógico. No entanto pondera que argumentação e persuasão diferem em alguns aspectos, mas integram os procedimentos que buscam tornar um discurso convincente.

Abercrombie (1967), em artigo sobre os foneticistas esquecidos, escreveu que os fonéticos modernos têm muito a ganhar com os *insights* oferecidos por nossos predecessores. Considera os aspectos paralinguísticos da fala como ajustes temporários no trato vocal, feitas pelo falante em função do contexto de produção vocal, e que resulta em mudanças na qualidade vocal. Assim, a voz sofre modificações dependentes da relação com o interlocutor. Abercrombie ressalta, ainda, a importância do estudo paralinguístico, assinalando que, para haver compreensão adequada da linguagem falada, é imprescindível a valorização dos fenômenos paralinguísticos, que ocorrem simultaneamente na fala e são co-produtores de um sistema total de comunicação.

Encontramos em Bolinger (1995), que a emoção da fala é parte constitutiva da mensagem. Isto se dá através da expansão e contração na variação total da frequência. Para ele, a emoção é expressa na fala, através do tom da voz. Sugere algumas relações entre determinadas emoções e o *pitch*. A surpresa, o entusiasmo e indignação seriam expressos com uma maior variação do *pitch*. A indiferença ou depressão seriam expressas com uma pequena variação do *pitch*. A raiva seria caracterizada pelo aumento da variação da frequência fundamental, aumento do nível médio de energia e da energia nas frequências altas, aumento da velocidade de fala e contornos descendentes da frequência fundamental. Na alegria, ocorreria um aumento da média e da variação da frequência fundamental, aumento da energia em frequências altas e também da

velocidade da fala. Na tristeza, aconteceria o contrário; diminuição da média e da variação da frequência fundamental, diminuição da média de energia, contornos de frequência fundamental descendentes e diminuição da velocidade de articulação. O desespero teria características semelhante às da tristeza, mas com um aumento da média da frequência fundamental e da energia.

Laver (1981) propõe a divisão entre linguística, paralinguística e extralinguística. Considera a relação da paralinguística com o comportamento comunicativo ocorrido na conversação, lembrando que é não verbal e não-linguístico (vocal e não-vocal), mas é codificado e transmite o estado afetivo, atitudinal ou emocional do falante.

Esclarece ainda o mesmo autor, que cada enunciado carrega, além da mensagem em si, uma *declaração audível* do grupo social, do físico, da personalidade e atitude do falante. Essa declaração é percebida pela entoação, tom e qualidade da voz.

É importante destacar Leon (1971, p.41), em trabalho sobre fonoestilística, a define como: *tudo aquilo que no enunciado exerce a função de identificação do sujeito falante, de suas emoções, estilo*. Divide a função fonoestilística ou expressiva em: estilística identificatória e impressiva.

A primeira, função identificatória de um sujeito, é não voluntária e engloba três subfunções: função emotiva (relativa à emoção do falante), caracterial (relativo ao caráter) e dialetal (relativo ao acento do grupo linguístico ao qual o indivíduo pertence). E a segunda, a função impressiva, como o termo sugere, está relacionada à produção de um efeito ou impressão sobre o ouvinte e é voluntária.

O autor reconhece que esta divisão é teórica, pois se considera que, na prática, toda a mensagem é duplamente codificada; a função referencial não existe em absoluto, ao mesmo tempo, se transmitem as informações fonoestilísticas. Considera que, na fala como na escrita, não existe linguagem inocente.

Fonagy que realizou importantes estudos na área de psico-fonética, e é considerado um dos mais importantes pesquisadores do discurso emotivo e o modo como se manifesta na fala, em seu livro *La vive voix* (1991) trabalha com quatro grandes secções: estilo vocal, mímica e metáforas vocais, bases pulsionais da fonação e criação vocal. Serão trazidas aqui as secções mais relacionadas a este trabalho.

Estilo vocal é a integração de mensagens quase sintomáticas ou gestuais com o sistema linguístico arbitrário. Os dois sistemas de comunicação são estreitamente

ligados, sendo impossível produzir uma sequência de fonemas sem produzir, ao mesmo tempo, gestos articulatórios, pois é através dos gestos vocais (sons concretos) que aparecem os elementos do código linguístico.

O autor propõe o princípio da distorção da mensagem linguística primária, que é estabelecido como princípio inerente à comunicação pela viva voz. Tal distorção é considerada como uma codificação secundária, ocorrida a partir de uma deformação significativa da mensagem primária e por meio da qual são modulados os fonemas falados. Essa distorção é considerada expressão da atitude, e é mostrada por meio de uma série de manipulações expressivas das frases engendradas pela gramática. Tais manifestações são encontradas na manipulação da sequência de sons da palavra, manipulação da acentuação, da entoação, da distribuição das pausas, da ordem dos elementos significativos, na transformação dos sentidos dos signos lexicais e gramaticais, com a inclusão de sinais de pontuação. Essa distorção pode ser exemplificada pelas regras de acentuação estilísticas, universais e isomórficas: reforçar a ênfase acentual ao exprimir uma emoção mais forte, deslocar o acento ao exprimir determinadas emoções, entre outras.

Um princípio de isomorfismo rege a relação entre expressão e conteúdo emotivos, o qual determina que diferentes graus semânticos correspondam a diferentes graus de intensidade no plano da expressão sonora. Desse modo, se estabelece uma correspondência entre a intensidade de uma emoção e a intensidade da atividade muscular subjacente a ela. Enfatiza ainda que, sintomas vocais de uma emoção assinalam a presença desta emoção e/ou atitudes derivadas.

Ao conceituar mímica vocal, o autor afirma que cada atitude é expressa por meio de um jogo mimético que lhe é próprio, e que traduz, em movimento exteriorizado, o conteúdo mental de uma atitude emotiva ou intelectual. É a materialização da emoção em atos a partir de um estado de internalização.

A tensão psíquica, a tensão fisiológica e tensão expressiva interrelacionam-se na produção vocal de cada som da linguagem. O som produzido reflete as mímicas glotal, faríngea e bucal, refletindo, portanto, a atividade muscular subjacente à expressão da atitude.

Para Fonagy (1991), os experimentos ditos fono-estilísticos testam as possibilidades de veicularem diferentes tipos de emoção através de um mesmo

enunciado. O autor chama à atenção para o fato de que, através dos recursos do “estilo vocal”, é possível mudar-se a mensagem de um enunciado sem alterar-lhe a forma escrita¹⁹. A mensagem modificada pelas variações realizadas em torno da entonação, do acento enfático, da taxa de elocução ou da qualidade de voz tem, na verdade, não só a propriedade de intensificar as mensagens fornecidas pelas evidências semânticas e pragmáticas concretas contidas no texto, como também a de impor-lhes um significado totalmente contraditório.

Fonagy (1991) considera que para identificar essa peculiaridade do estilo vocal basta tomar como referência a definição mais corrente do conceito, encontrável em qualquer dicionário: “maneira de falar, maneira de se exprimir” (ibidem, p. 10). Esta sugeriria que a mesma frase pode ser pronunciada de várias formas diferentes, e mais: que é praticamente impossível que suas repetições saiam exatamente da mesma maneira (ibidem, p. 10). Um único termo, como, por exemplo, “*enfin*”(enfim), poderia ser utilizado para expressar “alívio, após uma longa espera”, “hesitação”, “reserva”, “reprovação” e assim por diante, apenas através da modulação prosódica (ibidem, p. 10).

Herman Parret (2003) pontua que a significância da voz precede e transcende o sentido das palavras proferidas, ela reside mais no que há de musical, na sua tonalidade, sua cor e seu timbre, no espasmo rítmico.

Em Costa (2002)²⁰, no estudo *As Modificações da Voz e os Efeitos de Sentido nos Telejornais*, analisamos 12 apresentadores da televisão brasileira em 6 telejornais de 3 diferentes canais de televisão e demonstramos que há modificações na frequência vocal conforme o tipo de notícia que está sendo vinculada. Essas modificações estão, ao mesmo tempo, relacionadas à busca de diferentes efeitos de sentido pretendidos com a transmissão da notícia. A análise acústica computadorizada mostrou que, nas notícias classificadas como positivas, há um aumento das médias das frequências dos enunciados, já nas negativas há um decréscimo. Essas estratégias são compatíveis com os efeitos de sentido pretendidos. Assim, nas notícias consideradas positivas, tais como

¹⁹ Nesta perspectiva, a relação de oposição entre os termos metafóricos “*vive voix*” e “*lettre morte*”, verificada no francês e em outras línguas, não seria gratuita, segundo o autor, mas demonstraria que “a vivacidade é inerente a toda comunicação vocal” (1991, p. 9).

²⁰Tema de nossa dissertação de mestrado. COSTA, E. *As Modificações da Voz e os Efeitos de Sentido nos Telejornais*. Dissertação de mestrado. Instituto de Letras. UFRGS, Porto Alegre, 2002.

fatos que ajudam a humanidade, o aumento da média da frequência da transmissão do enunciado está relacionado com emoções também positivas. Já nas notícias negativas, como acontecimentos trágicos, há um decréscimo da média da frequência do enunciado compatível com emoções tristes. Esse estudo permitiu concluir que há uma estreita relação entre as modificações da voz e os efeitos de sentido.

2.3 A enunciação benvenistiana: alguns aspectos

No tópico anterior, abordamos as implicações da emoção na voz do locutor na enunciação e as relações que podem ter com a atitude do interlocutor. É tempo, agora, de nos dedicarmos mais detidamente às relações da voz com a enunciação. Começemos com Benveniste.

Émile Benveniste escreveu diversos artigos. Os primeiros de 1939 a 1964 foram reunidos e publicados, sob a orientação do autor, em *Problemas de Linguística Geral I* em 1966. Em *Problemas de Linguística Geral II*, a seleção dos artigos foi feita por alunos e amigos, mas com a supervisão do autor. Nele, estão artigos escritos de 1965 à década de 1970 e dirigidos a diferentes interlocutores (linguistas, filósofos, psicanalistas, etc.).

Como se pode notar, é um pensamento que abrange um longo espaço de tempo e cujos artigos não obedecem a nenhuma linearidade evidente. Isso cria algumas dificuldades de leitura da teoria, que se apresentam sob os seguintes aspectos: a imprecisão dos termos utilizados; a variabilidade na ordem cronológica de publicação dos textos, que não apresenta uma lógica de desenvolvimento conceitual; o endereçamento dos textos a diferentes públicos, o que leva, conseqüentemente, a diferentes adaptações voltadas para diversas plateias. Por outro lado, esta maneira de adaptação de sua teoria a públicos diversificados é o que lhe dá uma certa abertura e nos permite pensar a enunciação em diversas áreas como a filosofia, psicanálise, antropologia, literatura e, entre elas, a Fonoaudiologia.

Além disso, é importante destacar que Benveniste não desenvolveu um modelo de análise. Seus textos trazem, em sua maioria, apenas princípios enunciativos que teorizam e analisam a enunciação, o processo enunciativo e o discurso. Como não há um modelo de análise, não há também um padrão de aplicação da teoria enunciativa.

Isso permite várias formas de abordar os princípios da enunciação sem, no entanto, que se deixe de levar em conta a significação.

Como já foi dito anteriormente, esta pesquisa trata da voz pelo viés da enunciação no campo do telejornalismo, por isso, introduzimos aqui alguns conceitos enunciativos já nos dirigindo ao nosso interesse que é a voz, mais especificamente a entonação²¹. Propomos uma possibilidade de leitura da teoria buscando a compreensão de conceitos que para nós são importantes, tomando alguns como ponto de partida. Sabemos que é praticamente impossível se estudar um texto de Benveniste sem considerar o conjunto de textos que compõem sua obra. Para Flores (2011), é importante instaurar um ponto de vista para a leitura de Benveniste e se trabalhar com “momentos” de sua reflexão para que se evite de, erroneamente, ler seus textos ou como se fossem um a continuidade do outro, ou um síncrono a outro. Na verdade, cada texto tem uma lógica interna própria, que não pode ser nem generalizada, nem comparada.

Dessa forma, elencamos para nossa reflexão os seguintes textos: *Da subjetividade na linguagem*, *O aparelho formal da enunciação*, *Tendências modernas em linguística geral*, *Os níveis de análise linguística*, *Vista d’olhos sobre o desenvolvimento da linguística e A noção de “ritmo” em sua expressão linguística*²².

Em “*Da subjetividade na linguagem*” (1958), texto publicado numa revista de psicologia²³, Benveniste questiona o conceito de linguagem como instrumento da comunicação. Uma das razões para que se tome como tal, segundo o autor, seria de que os homens não encontraram um meio melhor e mais eficaz para se comunicarem. A outra seria a de que a linguagem apresenta disposições que a tornam apta a servir de instrumento: serve para transmitir uma ordem, uma pergunta, um anúncio, e provoca no interlocutor um comportamento, cada vez, adequado.

No entanto, questiona Benveniste: “... não se estaria, então, confundindo com discurso? Uma vez que o discurso é a linguagem posta em ação?” (PLG I, p.284).

²¹ Não há um consenso em conceituar entonação; encontra-se a entonação como um elemento prosódico ou suprasegmental. De acordo com Scarpa (1999, p. 8) a prosódia “recobre, nos estudos linguísticos, uma gama variada de fenômenos que abarcam os parâmetros de altura, intensidade, duração, pausa, velocidade de fala, bem como o estudo dos sistemas de tom, entoação, acento e ritmo das línguas naturais”. A entonação, neste trabalho, é vista pelo viés do discurso, em seu aspecto semântico.

²² As citações ocorridas neste texto são feitas da seguinte forma: na primeira vez em que cada texto aparece usamos a fonte original com data original, a partir daí as citações são feitas a partir da edição brasileira. A notação utilizada será PLG I para Problemas de linguística geral I e PLGII para Problemas de linguística geral II.

²³ *Journal de psychologie*, jul.-set. 1958, P.U.F.

Benveniste recusa a ver a linguagem como um instrumento, porque, em sua concepção, um instrumento – como a picareta e a roda, por exemplo – é algo que não está na natureza do homem, que é uma fabricação. A linguagem está na natureza do homem e é através dela que o autor vê a possibilidade de subjetividade. A linguagem não é, portanto, instrumento, mas constitutiva do homem e não se separa o homem do que o constitui.

Esta abordagem de linguagem esboçada pelo linguista constitui uma espécie de “antropologia histórica da linguagem”, conclui Dessons em *Émile Benveniste: l'invention du discours* (2006). Diz ele sobre a relação entre linguagem e homem analisando esse artigo de Benveniste: “*La relation entre l'homme et le langage n'est donc pas instrumentale, mais constitutive. C'est par l'exercice du langage que l'être humain se constitue en individu pensant, capable d'éprouver sa propre cohérence et son identité*”²⁴ (DESSONS, 2006, p. 99).

Em texto de 1997, Dessons já havia abordado a questão instrumental no uso informativo da linguagem:

“... si l'on peut postuler un usage informatif du langage, cet usage, empirique, ne peut empêcher que dans l'emploi le plus « instrumental » du langage, ce soit, en même temps qu'une « information », un sujet et toute la société qu'on entende, même si on ne l'entend pas, ou qu'on fait en sorte de ne pas l'entendre en le désignant comme « bruit », dans les théories de l'information” (DESSONS, 1997,p.5)²⁵.

Benveniste, no artigo citado anteriormente, reconhece que o comportamento do interlocutor é estimulado pelo tipo de discurso proferido pelo locutor que provoca, nele, interlocutor, uma reação. Prossegue o autor: “a linguagem [...] propõe formas “vazias” das quais cada locutor em exercício do discurso se apropria e às quais se refere à sua “pessoa”, definindo-se ao mesmo tempo a si mesmo como *eu* e a um parceiro como *tu*” (PLG1, p.289).

Em *O aparelho formal da enunciação*²⁶, texto de 1970, Benveniste afirma que a enunciação é o colocar a língua em funcionamento por um ato individual; o discurso é

²⁴ “A relação entre o homem e a linguagem não é, portanto, instrumental, mas constitutiva. É pelo exercício da linguagem que o ser humano se constitui em indivíduo pensante, capaz de vivenciar sua própria coerência e identidade”.

²⁵ “Se se pode postular um uso informativo da linguagem, esse uso, empírico, não pode impedir que no emprego, o mais “instrumental” da linguagem, mesmo que seja uma “informação”, se possa ouvir, ao mesmo tempo, um sujeito e toda a sociedade, mesmo que não se ouça, ou que se faça de conta que não se a ouve, designando-a como “ruído” nas teorias da informação”.

²⁶ Artigo publicado em *Langages*, 5º ano, nº17, Paris, 1970.

produzido cada vez que se fala, pelo locutor, que utiliza a língua. O autor seleciona, deste processo, três aspectos: o primeiro é a realização vocal da língua, os sons emitidos e percebidos procedem sempre de atos individuais. O segundo é o da “semantização” da língua, a questão de como “o sentido” se forma em palavras e leva a significação. E o terceiro consiste em definir “a enunciação no quadro formal de sua realização” a partir da manifestação individual.

Essas considerações nos levam à seguinte questão relativa ao nosso problema de investigação: as modulações da voz, dadas pela modificação da frequência vocal, entre outros parâmetros vocais modificáveis – portanto, aspecto fônico da enunciação – poderiam também ser consideradas formas “vazias” disponíveis na língua?

Abordaremos de forma mais específica o aspecto vocal na teoria benvenistiana no próximo tópico.

2.3.1 O aspecto vocal da enunciação em Benveniste

Não há nenhuma menção explícita à voz na obra de Benveniste, embora a encontremos nas entrelinhas ou em expressões tais como: vocal, ruídozinhos vocais, sons emitidos, fônico, entre outras. Na busca de algo que nos auxilie a entender o tratamento dado ao tema da voz na enunciação benvenistiana, buscamos nas afirmações, citações e mesmo nas lacunas, a voz e a entonação na obra do autor. E isso nos leva a algumas questões: Benveniste quando fala de linguagem pensa na voz? No *aparelho formal da enunciação*, na realização vocal da língua, está a entonação implícita como aspecto fônico disponível na língua, na organização do discurso?

Na passagem a seguir o autor, ao falar em sujeito, toca a questão da materialidade da enunciação.

“Os sons emitidos e percebidos, quer sejam estudados num quadro do idioma particular ou nas suas manifestações gerais, como processo de aquisição, difusão, de alteração- são outras tantas as manifestações da fonética- procedem sempre de atos individuais que o linguista surpreende sempre que possível em uma produção nativa, no interior da fala. Na prática científica procura-se eliminar ou atenuar os traços individuais da enunciação fônica recorrendo a sujeitos diferentes e multiplicando os registros, de modo a obter uma imagem média de sons, distintos ou ligados. Mas cada um sabe que, para o mesmo sujeito, os mesmos sons não são jamais reproduzidos exatamente, e que a noção de identidade não é senão aproximativa mesmo quando a experiência é repetida em detalhe” (PLGII, p. 82-83).

Podemos inferir da leitura desse texto que Benveniste, quando se refere a “atos individuais”, trata do locutor fazendo uso da língua e, ao mesmo tempo critica a generalização nos estudos linguísticos dos “atos individuais” que configura a subjetividade e de certa forma o eu-aqui-agora de cada enunciação. A passagem “os mesmos sons não são jamais reproduzidos exatamente [...] a noção de identidade não é senão aproximativa” nos permite pensar que a frase, do ponto de vista dos fonemas pode ser repetida, mas não do ponto de vista da voz, da entonação, que são renovadas a cada nova enunciação.

Em *A forma e o sentido na linguagem*²⁷, de 1966, o autor pontua que “há para a língua duas maneiras de ser língua no sentido e na forma” (PLGII, p.229), a língua como semiótica e a língua como semântica, o significar para a semiótica e o comunicar para a semântica. Diz ele:

“... vemos desta vez na língua sua função mediadora entre o homem e o homem, entre o homem e o mundo, entre o espírito e as coisas, transmitindo a informação, comunicando a experiência, impondo a adesão, suscitando a resposta, implorando, constringendo; em resumo, organizando toda a vida dos homens. É a língua como instrumento da descrição e do raciocínio. Somente o funcionamento semântico da língua permite a integração da sociedade e a adequação ao mundo, e por consequência a normalização do pensamento e o desenvolvimento da consciência” (PLGII p.229).

Fica claro neste texto que o autor está discutindo a questão da semantização. Estes aspectos nos levam a relacionar as formas singulares do sujeito fazer uso da voz na linguagem com o lado semântico da língua. Relação esta que pode ser mais enfatizada na passagem a seguir, ainda em *A forma e o sentido na linguagem*:

“... não se trata mais , desta vez, do significado do signo, mas do que se pode chamar do intencionado, do que o locutor quer dizer, da atualização linguística de seu pensamento.[...]Uma frase participa sempre do “aqui e agora” do locutor; algumas unidades do discurso são aí unidas para traduzir uma ideia interessante, um certo presente de um certo locutor” (PGLII,p.230).

Ainda neste mesmo texto, o autor diz que “o sentido da frase é de fato a ideia que ela exprime”, este sentido da frase “implica referência à situação de discurso e à atitude do locutor”. Considera, então, a referência em duas instâncias: 1) a referência à atitude do locutor, ao “intencionado”, ao que “o locutor quis dizer”; e 2) a referência à situação na qual a frase se realiza e a partir da própria expressão de “sentido” que ele a

²⁷ Artigo publicado em *Langages II (Société de Philosophie de langue française, Actes du XIII congrès, Geneve 1966)*.

designa. É à segunda das instâncias que o linguista, normalmente, nomeia com o termo “referência”. Então, se “o sentido da frase é a ideia que ela exprime, realizado pela escolha, agenciamento das palavras, organização sintática, e ação que umas exercem sobre as outras”, e a referência “da frase é o estado de coisas que a provoca, a situação de discurso ou ao fato a que ela se reporta e que nós não podemos jamais prever ou fixar” (ibidem p. 230-231), será que não poderíamos pensar a voz, na entonação, também como uma escolha a serviço da ideia que a frase exprime, fazendo parte junto com as palavras, de um processo semântico?

Benveniste diz que, de um lado, se dispõe de uma grande variedade de expressões para enunciar a “mesma ideia”. Por exemplo, há várias maneiras possíveis, em cada situação concreta e para cada locutor ou interlocutor, de convidar alguém para sentar-se, além do recurso a outro sistema de comunicação que não linguístico (sublinguístico, como o gesto indicando um assento). De outro lado: “a ideia deve sofrer a restrição de leis de seu agenciamento: há aqui uma mistura sutil de liberdade no enunciado da ideia e de restrição na forma deste enunciado, que é a condição de toda a atualização da linguagem” (ibidem, p. 232).

Ora, na comunicação, usamos o tempo todo o sistema linguístico cruzado com o sublinguístico, como denomina Benveniste, se fala com o corpo, com as palavras e com a voz. As palavras são ditas por meio da voz (aspecto vocal), que as modula. A restrição que a ideia sofre dada pela condição de atualização da língua, acreditamos, pode ser conduzida pela voz, pelo gesto, pelo corpo. Seria como se as ideias circulassem também pelo corpo, como palavras-corpo e pela voz, como nos diz Meschonnic. Podemos inferir, então, que Benveniste subentende o gesto como elemento integrante ao sistema linguístico (sublinguístico). E a entonação também faria parte desse subsistema? Sabemos que a voz pode dizer mais do que as palavras ou mesmo contradizê-las. Isto seria sublinguístico ou faria parte de uma linguística completa?

Em *Tendências recentes em linguística*, de 1954²⁸, o linguista aborda os problemas de “estilo” pontuando que uma pesquisa sobre esse assunto traz aspectos estéticos, linguísticos e psicológicos; ela empenha ao mesmo tempo, a estrutura da língua, o seu poder de estimulação e as reações que provoca conscientes ou não. “Apesar dos critérios ainda ‘impressionáveis’ há, pelo menos, um esforço no sentido de

²⁸ *Journal de psychologie*, P. U.F., Paris, jan-jun. 1954

precisar o método aplicável a esses conteúdos afetivos, à intenção que os suscita tanto quanto a língua que lhes fornece instrumento” (PLG I, p.17), nos ensina o autor. O caminho para isso se daria, segundo ele, por meio do estudo da ordem das palavras, da qualidade dos sons, dos ritmos e da prosódia bem como dos recursos léxicos e gramaticais da língua. Busca-se na psicologia, diz ele, os valores de sentimento implicados na análise e também as técnicas destinadas a objetivá-los (testes de evocação, pesquisas sobre audição colorida, timbres vocais, etc.). E complementa o autor: “E são tão particulares as condições próprias da linguagem que é fato que não existe apenas uma, mas várias estruturas da língua, cada uma possibilitaria uma linguística completa” (ibidem, p.17).

Observamos que Benveniste já em 1954 considerava a qualidade do som, o ritmo, a prosódia num suposto método de análise. Ora, para analisarmos qualidade do som, ritmo e prosódia, só o fazemos por meio da voz. Será então, que Benveniste considerava a entonação, quando fala de timbres vocais como parte desta linguística completa que na época estava-se aprendendo a identificar? A relação entre os conteúdos afetivos, a qualidade do som/voz e os ritmos se mostra por meio da psicodinâmica vocal, que diz respeito a ajustes de diferentes mecanismos vocais que variam conforme o contexto do discurso, ambiente e emoção do falante no momento da emissão. Ou seja, diz respeito ao que consideramos ser da ordem do processo enunciativo. A relação entre voz e conteúdos afetivos ajuda a veicular a ideia do locutor e é essa relação que é tão largamente enfatizada nos jornais televisivos, nosso tema, e que pode, segundo cremos, ser demonstrada cruzando-se análise perceptiva, contexto e análise acústica²⁹.

Em *Os níveis da análise linguística*, de 1962, o autor postula uma nova linguística para a abordagem do discurso na linguagem. Essa “nova” linguística trataria da frase, ou seja, da língua em ação, pois, “[é] no discurso atualizado em frases que a língua se forma e se configura. Aí começa a linguagem” (PLG I, p. 131-140). Benveniste, ao propor a abordagem da “manifestação da língua na comunicação viva” (ibidem, p. 139) pelo viés de uma linguística da frase, reconhece no *uso* linguístico a *atitude* do locutor:

²⁹ Tema de nossa dissertação de mestrado. COSTA, E. *As Modificações da Voz e os Efeitos de Sentido nos Telejornais*. Dissertação de mestrado. Instituto de Letras. UFRGS, Porto Alegre, 2002.

“... reconhece-se em toda parte que há proposições assertivas, proposições interrogativas, proposições imperativas, que se distinguem por traços específicos de sintaxe e de gramática, e se apoiam igualmente na predicação. (...) Essas três modalidades apenas refletem os três comportamentos fundamentais do homem falando e agindo pelo discurso sobre o seu interlocutor: quer transmitir-lhe um elemento de conhecimento, ou obter dele uma informação, ou dar-lhe uma ordem. Essas são as três funções inter-humanas do discurso que se imprimem nas três modalidades da unidade da frase, correspondendo cada uma a uma atitude do locutor” (PLG I, p. 139).

Podemos pensar, apoiados em Benveniste, que se há *atitude* por parte do locutor, há *subjetividade* na linguagem. E essa subjetividade atravessa a língua desde o instante em que o locutor toma seu lugar de enunciação e afirma, interroga, ordena, etc. Postula o autor que “a frase é uma unidade completa que traz ao mesmo tempo sentido e referência; sentido porque é enformada de significação, e referência porque se refere a uma determinada situação” (ibidem, p.140). Observamos que aqui o autor se refere à comunicação dizendo que há “uma certa referência de situação, sem a qual a comunicação não se opera, sendo inteligível o “sentido” mas permanece desconhecida a “referência”(ibidem,p.140).

Como já anunciamos na Introdução e no capítulo anterior, nosso interesse é a modulação da voz na enunciação dos telejornais. Desta forma, é interessante destacar as modalidades da enunciação na teoria benvenistiana e refletir sobre a entonação nessas modalidades, em diferentes textos do autor. Para nós, Benveniste já havia elencado essas modalidades no texto *Os níveis*, de 1964, ao discorrer sobre a frase. Embora já o tenhamos mencionado anteriormente, é importante revê-lo: “essas três modalidades apenas refletem os três comportamentos fundamentais do homem falando e agindo pelo discurso sobre o seu interlocutor: quer transmitir-lhe um elemento de conhecimento, ou obter dele uma informação, ou dar-lhe uma ordem” (ibidem, p.139).

Observamos aqui uma visão mais antropológica das “funções inter-humanas do discurso” uma vez que elas estão em relação com a noção de intersubjetividade. Retomemos, então, essas modalidades sintáticas em *O aparelho*:

“Desde o momento em que o enunciador se serve da língua para influenciar de algum modo o comportamento do alocutário, ele dispõe para este fim de um aparelho de funções. É, em primeiro lugar, a *interrogação*, que é uma enunciação construída para suscitar uma “resposta”, por um processo linguístico que é ao mesmo tempo um processo de comportamento com dupla entrada. Todas as formas lexicais e sintáticas da interrogação, partículas, pronomes, sequência, entonação, etc., derivam deste aspecto da enunciação. De modo semelhante distribuir-se-ão os termos ou formas que denominamos de *intimação*: ordens, apelos concebidos em categorias como o

imperativo, o vocativo, que implicam uma relação viva e imediata do enunciador ao outro numa referência necessária ao tempo da enunciação. Menos evidente talvez, mas também certo, é o fato de a *asserção* pertencer a este mesmo repertório. Em seu rodeio sintático, como em sua entonação, a asserção visa a comunicar uma certeza, ela é a manifestação mais comum da presença do locutor na enunciação, ela tem mesmo instrumentos específicos que a exprimem ou que a implicam, as palavras *sim* e *não* afirmando positivamente ou negativamente uma proposição” (PLGII, p.86-87).

Vemos, então, que o autor insere a entonação entre as formas lexicais e sintáticas da enunciação, nas três modalidades enunciativas. Como sabemos, a entonação integra o campo da prosódia da qual fazem parte a voz e o ritmo. E Benveniste, nesta passagem, diz que a entonação deriva deste “aspecto da enunciação”. Então, podemos pensar que a entonação é enunciação. O sujeito da enunciação só existe com a própria enunciação; não pode ser anterior a ela. A entonação no telejornalismo só acontece no aqui e agora, no presente da enunciação, que é o presente da apresentação do telejornal. Retomaremos esse aspecto quando falarmos da teoria do ritmo mais adiante.

Em 1970, o linguista toma um rumo mais antropológico, já detectado no texto *Os níveis*, de 1964, enfatizando a relação discursiva entre os interlocutores:

“Como forma de discurso, a enunciação coloca duas “figuras” igualmente necessárias, uma, origem, a outra, fim da enunciação. É a estrutura do *diálogo*. Duas figuras na posição de parceiros são alternativamente protagonistas da enunciação. Este quadro é dado necessariamente com a definição da enunciação (grifo do autor)” (PLG II, p.87).

Observamos na afirmação acima que, para Benveniste, enunciação e diálogo são indissociáveis, ou seja, só é possível pensar em enunciação considerando a estrutura do diálogo e pensar em diálogo alternado com a enunciação. A enunciação sempre emanará de um locutor e será endereçada sempre a um ouvinte e este ouvinte será, por sua vez, um locutor, o que faz com que os dois parceiros da situação enunciativa sejam “alternativamente protagonistas da enunciação” (ibidem, p. 84). Para o teórico, “depois da enunciação, a língua é efetuada em uma instância de discurso, que emana de um locutor, forma sonora que atinge um ouvinte e que suscita uma outra enunciação de retorno” (ibidem, p. 83-84).

Benveniste observa que o que “caracteriza a enunciação é a *acentuação da relação discursiva* com o parceiro, seja este real ou imaginado, individual ou coletivo” (ibidem, p. 87). Evidencia-se, assim, que a enunciação é sempre uma relação entre parceiros, uma relação, portanto, de intersubjetividade. Nós também pensamos a relação apresentador de telejornal-telespectador como uma situação de diálogo com parceiros

simultâneos (real/imaginado/coletivo). Configura diálogo porque é um locutor se dirigindo a um interlocutor que pode, por sua vez, se tornar locutor e responder ao que lhe é dito, ou mesmo que não diga nada, ainda assim há sempre uma resposta mental, resultado da interpretação do processo enunciativo.

No artigo *Vista d'olhos sobre o desenvolvimento da linguística* (1963)³⁰, encontramos:

“Imaginemos o que seria a tarefa de representar visualmente uma 'criação do mundo' se fosse possível figurá-la em imagens pintadas, esculpidas, ou semelhantes à custa de um trabalho insano; depois vejamos no que se torna a mesma história quando se realiza na narrativa, sucessão de ruídozinhos vocais que se dissipam apenas emitidos, apenas percebidos; mas toda a alma se exalta com eles, as gerações os repetem e cada vez que a palavra expõe o acontecimento, cada vez o mundo recomeça. Nenhum poder se igualará jamais a esse, que faz tanto com tão pouco” (PLG I, p.31).

No mesmo artigo, Benveniste diz que a linguagem reproduz o acontecimento. Aquele que fala traz no seu discurso o acontecimento e a sua experiência com o acontecimento, já aquele que ouve apreende primeiro o discurso e, através dele, o acontecimento reproduzido. Dessa forma, o exercício da linguagem confere ao ato do discurso dupla função: para o locutor, representa a realidade; para o ouvinte, recria a realidade.

Podemos, aqui, fazer uma analogia com a comunicação telejornalística e o aspecto semântico da língua, que é o nosso interesse mais específico. É este o princípio do telejornalismo: relatar o acontecimento por meio do discurso que, por sua vez, é apreendido e recriado pelo telespectador. O jornalista televisivo reproduz o fato por meio do discurso e imagens e o telespectador recria o fato pelo relato e imagens veiculadas pelo jornalista. Reproduzir aqui não é repetir, não é copiar. Conforme Gerard Desson, em *Émile Benveniste: l'invention du discours* (2006, p.80), é preciso entender a expressão de Benveniste “... a realidade é produzida de novo interpretada pela linguagem”, a linguagem não é uma tela transparente entre o locutor e a realidade, ele reproduz o mundo, mas o submete à sua própria organização.

Flores (2012) sinaliza que, no escopo da teoria benvenistiana, os termos *locutor*, *homem* e *sujeito* não se recobrem. Os dois primeiros podem ser vistos como fontes da enunciação, seres empíricos que atualizam a língua, já o *sujeito* é um efeito que *advém*

³⁰ Texto publicado originalmente em *C. R. Académie des inscriptions et belles-lettres*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1963, e integrante do livro *Problemas de Linguística Geral I* em seu capítulo 2.

da enunciação e que, deixa rastros de diversas naturezas que podem ser analisáveis, sejam eles de natureza explícita, conforme propôs Benveniste, ou rastros que se configuram por uma relação particular entre *forma* e *sentido* que se evidencia na atualização da língua em discurso por parte de um locutor.

A construção de sentidos na fala se dá através da prosódia que atua como um sistema de sinalização, dando pistas do contexto. Estas pistas não funcionam isoladamente, baseiam-se em padrões de usos prosódicos convencionalizados (entonação, mudança de altura do som, intensidade, alongamento das vogais, pausas, velocidade, etc.) que também estão disponíveis na língua e são apreendidas pelo locutor dependente do contexto onde são empregados.

Revimos neste tópico importantes conceitos da teoria benvenistiana que servem de suporte em nosso estudo. Seguimos tratando de enunciação, mais especificadamente agora, pelo viés da teoria do ritmo de Meschonnic que pode nos ensinar mais sobre a relação entre sentido, ritmo e discurso e conseqüentemente sobre o sujeito, tema que nos interessa neste trabalho.

2.4 A teoria do ritmo

Trazemos, neste tópico, aspectos da teoria do ritmo desenvolvida por Henri Meschonnic, que são importantes na construção desta tese. Teoria elaborada a partir de Benveniste e que visa continuá-lo, como reconhece o próprio autor e como já mencionamos na abertura deste capítulo.

Henry Meschonnic apresenta uma vasta obra – poemas, traduções, estudos linguísticos, literários, filosóficos. Parte de sua notoriedade decorre da tradução do Velho Testamento, feita diretamente da língua original, o hebreu. O autor é também poeta. Sua poesia marcada pela ausência de pontuação e de maiúsculas incita que seja buscado o ritmo de cada poema, libertando-o das "amarras" da pontuação. Conforme seus preceitos teóricos, a pontuação, tal como a conhecemos nos dias de hoje, prioriza uma lógica que não é a mesma do ritmo, afastando o texto da oralidade, da qual todo poema e, toda escrita que pretenda ser expressiva, deveria se aproximar. O autor postula a liberdade do poema. Como sua obra é vasta, elencamos as obras que tratam mais

diretamente do ritmo na linguagem, são elas: *Critique du Rythme* (1982), *La rime et la vie* (1986), *Dans le bois de la langue* (2008).

Meschonnic inicia seus estudos sobre a teoria do ritmo pelos estudos da tradução entendendo o texto como *forma-sentido*. É um conceito, não dois conceitos justapostos. Uma unidade dialética que busca se distanciar das noções idealistas de forma ou de sentido. Não se pode isolar a forma do sentido, a estrutura linguística do semântico, e o sócio-cultural delas. Ela produz uma síntese dialética do sujeito da escrita com o objeto-texto, e do objeto-texto com o sujeito-leitor. Pensamos que podemos fazer uma analogia com o transformar acontecimentos em textos e os textos em fala, dirigidas ao telespectador, no telejornalismo. Lembramos que a apresentação dos telejornais é composta por textos. O relato dos acontecimentos são organizados em textos para serem narrados em forma de textos que são lidos, mas construídos para darem a impressão de que são falados, ou seja, é uma comunicação híbrida. E é de telejornais que tratamos nesta tese.

Gerard Dessons, em 21 de abril de 2012³¹, em evento em homenagem a Henry Meschonnic, diz que a teoria do ritmo é abrangente, uma vez que, nela, independentemente do prisma que se escolha olhar, sempre é possível encontrar, juntos, sujeito, sociedade e sentido. Afirma Dessons, ainda, que se trata de uma antropologia histórica da linguagem na qual o elemento base da reflexão de Meschonnic é fornecido por Benveniste, “a língua é a interpretante da sociedade e de todas as atividades humanas”. Para Dessons, antropologicamente vivemos num mundo de sentidos, o que significa que, mesmo quando ele não significa nada, ele significa que não significa nada. O mundo existe porque temos a capacidade de lhe dar sentido, efeitos particulares, unidades abstratas; vivemos num mundo que é o resultado da subjetivação da linguagem. É, portanto, um *mundo sujeito*.

Um ponto importante na teoria do ritmo, relata Dessons, é que Meschonnic levou a noção de ritmo ao centro das ciências humanas e sociais. O ritmo é algo que não se reduz, diz ele, a um formalismo, não é o estudo de acentuações. A noção de ritmo de Meschonnic é uma epistemologia crítica, uma teoria global da linguagem e não a descrição de um dado material; ela é a crítica sobre a realidade, o que faz com que

³¹ Comunicação proferida no evento *Hommage à Henry Meschonnic, dans le Petit Palais*, em 21/04/12 por ocasião do lançamento da revista *Europe* consagrada ao teórico. Disponível em: <http://www.franceculture.fr/hommage-a-henri-meschonnic>

vivamos neste mundo de sentidos e nos tornemos frágeis e provisórios. Provisórios porque o mundo acontece em torno do discurso que se inventa sem cessar pelo falar para lhe nomear, pontua Desson (2012).

Meschonnic distingue três tipos de ritmo: o *ritmo linguístico*, aquele da fala em qualquer língua, ritmo da palavra ou de um grupo de palavras, da frase; o *ritmo retórico*, variável conforme as tradições culturais, estilo e época; o *ritmo poético*, que é a organização de uma escrita. Os dois primeiros se entrelaçam no discurso. O terceiro só existe numa obra na qual ele é o fator principal de significância. Ele pressupõe os outros dois, e, é, principalmente, de sua interação com os ritmos retóricos, que resulta sua historicidade.

Retomamos, ao tratar o ritmo em nossos estudos, o artigo de Benveniste que inspirou Meschonnic a desenvolver a teoria do ritmo. Neste artigo, *A noção de “ritmo” em sua expressão linguística (1951)*³², Émile Benveniste faz, a partir de um estudo filológico, uma reconceitualização da noção de ritmo. Analisa a palavra grega *ῥυθμός*, que designa o fenômeno do ritmo, e *ῥεῖν*, que tem o sentido de “fluir”, e a associação da ideia ao significado da palavra ritmo como tendo sido inspirada no movimento regular das ondas do mar. Para Benveniste morfológicamente é possível fazer derivar *ῥυθμός* (ritmo) de *ῥεῖν* (fluir), no entanto, a relação semântica que se estabelece entre esses termos, por meio do movimento regular das ondas, não se sustenta. Primeiro, porque o mar não flui, fluem os rios. Em segundo, porque na literatura antiga até o período clássico, jamais se encontra a expressão *ῥεῖν* (fluir), ou mesmo *ῥυθμός* (ritmo), sendo usadas a respeito do mar. Até Platão, a palavra ritmo não tinha o sentido atual de movimento regular e cadenciado, sucessão de tempos fortes e tempos fracos, como se conhece atualmente. O vocábulo *ῥυθμός* (ritmo), explica o autor, designa a forma no instante em que é assumida por aquilo que é movediço, fluente. Ritmo designa então, a forma daquilo que não tem uma consistência orgânica, como padrão de um elemento fluido, uma letra arbitrariamente moldada, disposição particular do caráter ou do humor, ou seja: as formas improvisadas, momentâneas, modificáveis, fluentes.

Henri Meschonnic (2008) esclarece que no sentido pré-platônico, retomado pelos estudos de Benveniste, o ritmo não privilegia mais a simetria e a ordem. Ele é definido, agora, como a organização do movimento que integra a periodicidade, a

³² *Journal de psychologie*, 1951.

simetria de infinitas figuras. Aparece como a organização imprescindível do sujeito, e da história. Na linguagem pode-se analisar como a organização do discurso por um sujeito, e de um sujeito por seu discurso, fazendo intervir toda antropologia excluída pelo signo: o corpo, a voz, a prosódia, que remetem à poesia na linguagem ordinária – no lugar da antiga aliança do signo e do ritmo que excluía um do outro. Na “organização do movimento”, o ritmo integra “a periodicidade” (tal como definiu Benveniste), mas como manifestação temporal e temporária. Se pensarmos no ritmo, na voz e na fala, damos conta de que realmente é temporal e temporário; jamais repetimos a mesma frase com a mesma entonação, podemos tentar fazê-lo, mas conseguimos, no máximo, uma aproximação.

O ritmo passa, a partir dessa concepção, a significar organização, disposição, configuração de um conjunto e deixa de ser pura forma. Se o ritmo está na linguagem, no discurso, ele produz uma organização do discurso, uma organização do sentido no discurso. O sentido se faz no e por todos os elementos do discurso. O ritmo num discurso pode produzir inclusive mais sentido que o sentido das palavras, ou até um outro sentido.

No discurso, o sentido não depende apenas dos signos e das relações entre estes, mas também dos elementos extralinguísticos. Podemos dizer, ancorados em Benveniste e Meschonnic, que o sentido não se encontra apenas naquilo que é enunciado, mas também no próprio ato de enunciação. No acontecimento da fala, podemos pensar o ato da enunciação por meio da entonação, ou seja, da voz. Se o ritmo pode enfatizar o sentido ou produzir um outro sentido, diferente do previsto pelas palavras, isto se dá pela voz, que faz parte desse processo. Ou seja, a entonação pertence à enunciação e não ao enunciado.

Para Meschonnic (2006, p.72), o sujeito da enunciação é uma relação. É bom esclarecer mais uma vez que o sujeito de que falamos não é uma pessoa real, em carne e osso, mas a relação do conjunto de indivíduo (em carne e osso), social e o histórico. Assim sendo, o sujeito da enunciação é uma dialética do único (indivíduo) e do social, uma relação do sujeito e do indivíduo. O sujeito é noção linguística universal não-histórica, literária, antropológica e sempre existe sujeito onde existe linguagem, já o indivíduo é cultural, histórico, ele não existe antes de sua história.

Na passagem de uma teoria do signo para uma teoria do discurso, o ritmo deixou de ser um elemento da forma – entendida como combinatória de signos, assimilada, assim, à métrica – e passou a ser entendido como forma do sentido que flui no discurso, do qual os signos são apenas um elemento. A fala deixou de ser o emprego dos elementos da língua, e pelo discurso passou a ser entendida como atividade criadora dos sujeitos.

Conforme Dessons (2006), a teoria do ritmo de Henri Meschonnic prolonga a teoria do discurso de Benveniste. A teoria do ritmo permite sair das categorias da língua, através das quais estava de início constituída a Linguística da Enunciação, pois o ritmo “é o fazer no interior do dizer, organização da enunciação, mais ainda que do enunciado.” (DESSONS, 2006 p.187).

O ritmo como organização subjetiva do discurso, organização da subjetividade no discurso, não permite mais confundir indivíduo e sujeito e opor sujeito e social. A teoria do ritmo não dissocia o sujeito da linguagem. Esclarece Dessons:

“o ritmo não é um suplemento estético, portanto facultativo da linguagem. É necessariamente uma organização ou configuração do sujeito no seu discurso. Como organização do discurso, portanto do sentido, o ritmo remete ao primeiro plano a evidência empírica que só há sentido pelo e para os sujeitos. O sentido está no discurso, não na língua”(ibidem, 2006 p.188).

O ritmo de uma língua, ou mais precisamente, suas condições rítmicas, são ao mesmo tempo sua sintagmação e sua prosódia. É por isso que o ritmo só é ritmo no discurso e se transforma com ele. O ritmo é, portanto, necessariamente, fugaz como uma essência, porque ele só existe no discurso que não tem o caráter das línguas, somente tem o caráter do discurso, que é momentâneo e onde ritmo e língua são inseparáveis de sua história.

O ritmo no sujeito, no sentido, e o sujeito, no sentido no ritmo, fazem do ritmo uma configuração tanto da enunciação quanto do enunciado. Ele engloba, com o enunciado, o infra-nocional, o infra-linguístico. O ritmo não é um signo e ele demonstra que o discurso não é feito só de signos, mostra que a teoria da linguagem ultrapassa a teoria da comunicação, como explica Meschonnic: “*Le langage inclut la communication, les signes, mais aussi les actions, les creations entre le corps, le*

montré-caché de l'inconscient, tout ce qui n'arrive pas au signe et qui fait que nous allons d'ébauche em ébauche”³³ (MESCHONNIC, 1982, p.72).

O ritmo é, dessa forma, elemento antropológico capital na linguagem, mais que o signo, porque ele força a teoria do signo a se abrir para uma teoria do discurso. Ultrapassando o signo, o ritmo compreende a linguagem com tudo o que ela comporta de corporal. E a linguagem, nessa concepção, obriga a passar do sentido totalidade-unidade-verdade para outro sentido, o do ritmo em que não há unidade. A única unidade, esclarece Meschonnic, será um discurso como inscrição de um sujeito, ou o próprio sujeito.

Dessa forma, essa unidade só pode ser fragmentada, aberta e indefinida. Segundo ele, a linguagem faz mais do que diz e a questão da poética é saber como. O trabalho da poética, então, é “traduzir o que as palavras não dizem, mas o que elas fazem”, (MESCHONNIC 2008, p.158), o que “transborda a noção de sentido e nos chega sem descontinuidade, pelo ritmo” (ibidem, p.123).

Meschonnic define “*poème*” como um sistema do discurso que obriga a repensar o que se chama preguiçosamente de a questão “do sujeito” no lugar da questão “dos sujeitos”, pois a visão dos sujeitos, do filosófico ao freudiano, não dizem nada do que permite pensar o poema, critica o autor. Meschonnic postula a necessidade de um sujeito do poema para mostrar que refletir sobre a relação entre voz e poema leva a uma poética de uma antropologia, a fazer antropologia da voz como uma poética.

O elo entre antropologia e poética se faz numa poética de sujeitos, permitindo assim trabalhar uma teoria da linguagem como uma teoria abrangente, e é aqui que se situaria a voz, que se daria a voz. Este elo supõe uma poética da voz, isto é, uma poética do sujeito do poema.

2.4.1 A linguagem e o ritmo

Dessons (2012), afirma que a linguagem não é um instrumento que serviria ao sujeito e à sociedade para veicular saberes. O sujeito, a sociedade, os saberes e os valores são indissociáveis da linguagem. Dessons relembra a importância de alguns

³³ “A linguagem inclui a comunicação, os signos, e também as ações, as criações entre o corpo, o mostra-esconde do inconsciente, tudo o que não chega pelo signo e que faz com que se vá de ensaio em ensaio”.

autores e seus constructos teóricos como: Benveniste no elo entre sujeito e sociedade, Saussure pelo pensamento de sistema e valor que, na verdade, cobre o conjunto da antropologia como epistemologia do pensamento, Humboldt que fundou esse contínuo entre linguagem e cultura e, finaliza com Meschonnic e a teoria do ritmo.

É a teoria do ritmo que funda o ritmo na linguagem como discurso, no sentido e não ao lado do sentido; é uma teoria que trabalha a historicidade do sujeito e da individuação, que é a historicidade dos modos de significar. Para Meschonnic (2012), todo o discurso, toda a expressão é histórica; todo o discurso sobre a linguagem, quer se diga ou não, implica uma teoria do sentido, do sujeito, do social, da história, do estado.

Então, se o sentido é uma atividade do sujeito, se o ritmo é uma organização do sentido no discurso, o ritmo é uma organização do sujeito no seu discurso. Uma teoria do ritmo é, portanto, uma teoria do sujeito na linguagem, diz o autor: “não pode haver teoria do ritmo sem teoria do sujeito, nem teoria do sujeito sem teoria do ritmo. A linguagem é um elemento do sujeito, elemento o mais subjetivo, do qual o mais subjetivo, por sua vez, é o ritmo” (MESCHONNIC 2008 p. 71). Linguisticamente, a subjetividade é a condição do discurso.

O ritmo é o que porta e mostra o sujeito. É importante lembrar mais uma vez que a teoria da linguagem contém uma antropologia, toda a antropologia, uma teoria da linguagem, toda a teoria do ritmo supõe uma teoria da linguagem, portanto, também uma antropologia. Em linhas gerais, Meschonnic, pensa o ritmo na e pela historicidade; a oralidade como discurso e o sujeito como efeito do discurso.

O sujeito-linguagem é duplo para o autor: sujeito linguístico da enunciação, no sentido de Benveniste, sendo ato individual de linguagem, neutralizando, também, toda distinção entre o indivíduo e o sujeito; e o sujeito poético da enunciação, uma vez que o discurso é transformado pelo falante que ganha estatuto de sujeito pelo discurso. Esta passagem, que só acontece pelo primado do ritmo e da prosódia na organização do sentido, torna o sujeito e a oralidade essencialmente solidários, salienta Meschonnic (1982). E quando falamos em prosódia, falamos em voz. Lembramos que para o autor os significantes são tanto sintáticos quanto prosódicos; o sentido não está só nas palavras lexicalmente. Numa acepção restrita, o ritmo é acentual distinto da prosódia-organização vocálica e consonântica. Numa acepção mais abrangente o ritmo engloba a prosódia e, oralmente, a entonação. Para Meschonnic, a prosódia é “a inclusão do

sujeito na sua linguagem, culturalmente e individualmente- a associatividade do significante, subjetividade da memória na materialidade de palavras". Prosódia, segundo o autor, "inseparável das palavras na frase". E se ela é "a subjetividade da memória materializada em palavras", esta subjetividade é inseparavelmente corporal, emocional, cognitiva, cultural e histórica (1982, p.294).

Em relação à linguagem, a noção de ritmo desenvolvida por Meschonnic desestabiliza a noção de signo, pois o sentido, reflete o autor, se daria pelo arranjo particular dos elementos de um todo, não preexistiria a eles contrariando o princípio da teoria do signo. Dessa forma, não há dois níveis distintos, o sentido de um lado e o ritmo de outro. Se a configuração do discurso é o ritmo, o ritmo é o sentido. O ritmo descobre o sentido do enunciado para deixar o sujeito aparecer. Assim, para o teórico, o ritmo é uma organização da fala na linguagem por um sujeito, e de um sujeito por sua linguagem. O ritmo é visto como uma organização da subjetividade e da especificidade de um discurso e, não é visto separadamente do sentido, pois ele o organiza. A organização das marcas pelas quais os significantes linguísticos e extralinguísticos produzem uma semântica específica, distinta do sentido lexical. Marcas que se situam em todos os níveis: nos acentos, na prosódia, no léxico e na sintaxe.

2.4.2 A voz e o ritmo

Em *Critique du Rythme*³⁴, encontramos que o sujeito é ao mesmo tempo social, individual, histórico e biológico. O autor afirma que a voz é a manifestação mais evidente, pela tessitura, timbre, entonação, de um único corpo e, é ao mesmo tempo, manifestação de uma comunidade, de uma época. A voz em falsete, popular na África do Norte, é depreciada na Europa porque não é vista como viril; assim como não se fala mais o francês de hoje como o de 50, 60 anos atrás, exemplifica Meschonnic. Exemplo que podemos deslocar para o contexto de nossa pesquisa: a fala de hoje, na televisão brasileira difere em vários aspectos da de 50, 60 anos atrás quando a televisão brasileira foi fundada.

³⁴ *Critique du Rythme- Anthropologie historique du langage*, foi publicado em 1982. Meschonnic parte do poema como fundamento de sua teoria porque é realização, sem finalidade nem limite do discurso como subjetivação; propõe tornar intercambiáveis, crítica e teoria, isto significa que se a crítica deve ser teórica, a teoria, para ser eficiente, deve atuar ao mesmo tempo como uma atividade crítica.

Encontramos em Meschonnic (2012) que a voz é o íntimo exposto ao mesmo tempo em que é “energia vital”, “função neuromuscular” e “mensagem sonora”. Aquele que fala jamais sabe tudo o que diz sua voz, que o ultrapassa, de um lado pela sua dimensão física e de outro pela sua dimensão emocional e social. Para Meschonnic (1997, p.39), “a voz remete ao imaginário, o que somente se ouve, o que se vê só interiormente, pode ser mais forte que o visível e sobreposto a ele”. A força da voz em *off*, é que não se a vê mas ela ocupa todo o espaço. A linguagem comporta uma teatralização que é da ordem do ritmo, da prosódia, da entonação, da organização do discurso.

O estado metafórico da passagem da voz física à voz simbólica supõe que no acento, no timbre, na pronúncia e na articulação individuais, se veicule, não somente um afeto, mas todo o valor do dito no dizer, como nos esclarece Meschonnic (ibidem, p.37), “*Plus il y a d’affect dans la voix, plus on a du sujet dans la voix,; plus l’écriture est subjectivé, plus elle peut se dire la voix du sujet.*”³⁵

A crítica do ritmo supõe uma antropologia da voz, uma historicidade da voz. A tipografia da voz é histórica, cultural-coletiva, ao mesmo tempo que individual. Neste sentido, a voz que é única, não é somente individual, ela tem, além das características fisiológicas, marcas culturais, pois não se pode excluir os elementos que entram em relação com o que é emitido por essa voz (1982, p. 280).

Dentre os vários exemplos de Meschonnic, em *Critique du Rythme* (1982 p. 281), sobre a oralidade e sua relação necessária entre a dicção, a voz e o dito, trazemos aqui a passagem de *Le Manteau* lida por Gogol. Comenta Meschonnic: a leitura é composta de “declamação melodiosa” e “narrativa gestual” sem ser uma “leitura teatral”; as palavras parecem estar ali num “efeito harmônico”; a base do texto de Gogol é a narrativa, no sentido popular, próxima do conto e do falado, seu texto se compõe de “palavras vivazes” e “emoções faladas”, a leitura do texto, feito pelo próprio autor, apresenta uma continuidade entre escrita e dicção. Há certa dicção porque há certa escrita e Gogol tem a dicção de sua escrita. Meschonnic conclui, que há relação entre a voz e a dicção porque um autor tem a dicção de sua escrita, e a escrita de sua dicção.

Para Meschonnic, a dicção é expressão, é cultural. Quando a dicção é uma arte da voz é que ela não tem mais voz, pois a voz e a dicção, em sua relação

³⁵ “Quanto mais há afeto na voz, mais se há do sujeito na voz; mais a escrita é subjetivada, mais ela pode se dizer a voz do sujeito.”

necessariamente estreita, pontua o teórico, demonstram que a voz, que é o elemento mais pessoal, mais íntimo é, como o sujeito, imediatamente atravessado por tudo o que acontece numa época e num meio. Então não é somente a voz que se emite, mas uma peça do social que é todo sujeito.

Como já relatado anteriormente, Meschonnic, em *Critique du Rythme*, apresenta vários exemplos da voz na poesia e um só exemplo fora da poesia. Os exemplos na poesia se referem à leitura das obras pelos próprios autores. Afirma o teórico que não se trata de uma interpretação, mas do caminho do autor através de sua própria criação. O peso exato das palavras, o lugar exato dos silêncios, a arquitetura interna do poema: “uma voz que traz nela mesma a emoção das palavras resgatadas do obscuro da criação poética” (ibidem, p. 285). O exemplo da voz fora da poesia é da leitura feita por Albert Camus, filósofo e escritor, de algumas de suas próprias obras: de seu editorial de *Combat* (1944), da leitura de *l'Étranger* (1954) e *La Chute* (1954)³⁶.

Sobre a leitura de Camus, Meschonnic analisa, no editorial *Combat*, que a voz tem toda a liberdade para se expressar, ela diz seu texto, e deixa o ouvinte perceber paixão, por meio de emoção grave e, ao mesmo tempo, a esperança. Já na leitura de *L'Étranger*, Camus toma a distância necessária para o iluminar sem o deformar; o tom calculado e os nuances vocais não enfraquecem nem desviam a atenção e sugere aos ouvintes todas as intenções contidas na forma e estilo de sua obra. Em *La Chute*, Camus abandona esse tom e sua voz se flexiona conforme os meandros que seguem o pensamento de seu personagem. A voz e seu discurso, o discurso e sua voz estão juntos como o significante e significado do signo quando eles são vistos como necessário um ao outro, conjunto único como o motivado e o motivante, complementa Meschonnic.

Significante, esclarece o autor, não como na linguística tradicional por oposição a um significado, nem como em psicanálise como um plano simbólico podendo ser extralinguístico, mas como uma organização linguística e translinguística de um sujeito na e pela linguagem, caracterizada pela inseparabilidade de uma mensagem e de sua estrutura, de um valor e de uma significação, onde translinguístico significa aquilo que ultrapassa a linguística da frase e do enunciado para uma prática e teoria da enunciação.

O lugar da voz na poesia é histórico, faz parte da cultura. O lugar da voz não é o mesmo na tradição francesa e na tradição anglo-americana porque a relação do poema

³⁶ *Présence de Albert Camus*- disponível nos arquivos da *Radio Diffusion Television Française*. ADES TS 30 LA 606.

oral ao falado e a linguagem comum, não é a mesma. Provavelmente não se tenha a mesma voz numa outra cultura, ou seja, não se tem a mesma voz numa outra língua. O que é dito nos poemas, o que é dito da voz que lhes diz, é um só e mesmo discurso, afirma Meschonnic (1982).

O autor pontua que antes de se rejeitar a dicção e a voz da realização fônica individual, tem que se empreender uma história comparada das dicções, de sua ligação à voz em relação com o sentido e o ritmo das coisas ditas.

Ele chama atenção, também, para a noção rítmica da respiração que funciona como “um vai e vem entre uma acepção biológica e uma metáfora na qual se passa do metro ao ritmo e do ritmo ao metro por deslize contínuo. A respiração é assim, metonímia e metáfora juntas e é a representante da marca mais pessoal do sujeito, como a voz” (MESCHONNIC, 1982, p.659).

Os ritmos da linguagem são culturais, históricos. A respiração que tem também variantes culturais, conforme os modos de vida, é um universal do corpo. Ela não é histórica, mas biológica, pois se respira da mesma forma como se respirava no século passado, já o ritmo do discurso mudou bastante, porque não se fala hoje em dia como se falava antigamente.

Meschonnic esclarece que é a voz e não a respiração a matéria da oralidade. A voz é o que desaparece no escrito e não a respiração. As modulações, as transformações do oral para o escrito são uma matéria do sentido portadora de um grande número de sinais evidenciados na voz e transformados quando passados para o escrito. A voz não porta, portanto, somente o sentido, ela é matéria e alvo do sentido ela mesma.

2.4.3 A voz, a oralidade e o ritmo

A oralidade não se confunde com o falar que “é essencialmente ligado ao ato da fonação. A oralidade se define como princípio do ritmo e da prosódia; ela se realiza tanto no falar quanto no escrito” (MESCHONNIC, 1982, p. 27). Mesmo lendo em voz baixa (ou até mentalmente), ouvimos o que lemos porque a escrita tem um som, um ritmo, uma oralidade. O autor afirma que a dicotomia “oral” versus “escrito” é falsa, uma vez que o oral seria um “primado do ritmo e da prosódia, com sua semântica

própria, organização subjetiva e cultural de um discurso, que pode se realizar tanto no escrito como no falado.” E que “a entonação é um modo da oralidade do falado”, assim como, no âmbito do escrito, “a historicidade da pontuação dos textos é uma questão da oralidade” (ibidem, p. 240).

A voz unifica, representa o indivíduo e o sujeito: idade, sexo, estatura e seu estado emocional, ou seja, o representa fisiológica e psicologicamente e, culturalmente. É um porta-retrato oral. Tudo o que desorganiza o ser humano, que o dissocia, desestrutura sua voz.

A confusão entre a voz e o fônico é solidária daquela que identifica o ritmo e o fônico. O ritmo propõe uma definição não mais fisiológica nem psicológica, mas cultural, histórica e poética da voz. Passa-se, assim, da dualidade oral/escrito a uma partição tripla: o escrito, o falado e o oral, como explicamos no parágrafo a seguir.

O ritmo como organização do discurso pode renovar a concepção da oralidade, tirando-a deste esquema dualista, “a oposição entre o oral e o escrito confunde o oral com o falado; passar da dualidade oral/escrito para uma partição tripla entre o escrito, o falado e o oral permite reconhecer o oral como um primado do ritmo e da prosódia, com sua semântica própria, organização subjetiva e cultural de um discurso, que pode se realizar tanto no escrito como no falado” (MESCHONNIC, 2006, p.316). Há uma voz da oralidade no falado, mas não temos a mesma voz lendo e falando. Não há oralidade sem sujeito, nem sujeito sem oralidade, há um contínuo do sujeito, desde o sentido do discurso de Benveniste até o do poema. O oral é da ordem do contínuo (ritmo, prosódia e entonação), e o falado e o escrito são da ordem do descontínuo. Há oralidade em Rabelais e em Joyce, exemplifica o teórico. A entonação é um modo da oralidade do falado. A imitação do falado no escrito é distinta do oral. A historicidade da pontuação dos textos é uma questão da oralidade e é preciso não confundir pontuação oral e signos de pontuação, complementa o autor.

A oralidade não está separada do dizer e, de certa forma, do que é dito. Dizer não é intransitivo e o que se diz está também no dizer. Como sublinha Meschonnic,

“Há uma oralidade de massa e uma oralidade privada, uma que se grita, uma que se sussurra, quase pra dentro. A oralidade é a relação necessária, no discurso, do primado do rítmico e prosódico de seu modo de significar ao que é dito nesse discurso. A oralidade é coletividade e historicidade” (ibidem, p.318).

O autor elucida que a importância da oralidade está em se tratar de um elemento que engloba historicidade (a linguagem é imersa na história; passa de boca a boca), subjetividade (cada um tem a sua e lê e ouve a do outro de dada forma) e corporalidade (linguagem associada ao corpo; exemplos: gestos; expressões). Assim, o ritmo ligado à oralidade seria o ritmo real, dinâmico, pertinente à historicidade do sujeito que o sente e vive pelo corpo. Ele explica:

“O oral é, um termo sincrético, que funde ao mesmo tempo um elemento desconhecido, que se pode continuar chamando de oral, e um elemento conhecido, que é o falado. E é na voz o lugar de produção e matéria do oral, inseparável da linguagem, mas numa relação assimétrica, já que a linguagem pode se escrever, mas não a voz, e o oral pode continuar sem a voz. Na fala, há linguagem no silêncio, na voz, pois não há silêncio (da fala) fora da voz, da possibilidade da voz. Calar-se, como assinalava Heidegger, não é estar mudo, muito menos não ter linguagem” (MESCHONNIC, 2008, p. 239-240).

A voz é, portanto, o gesto fônico da linguagem e é ao mesmo tempo, corpo e linguagem. A voz é corpo que sai do corpo que passa de um corpo a outro, a outros corpos com uma carga de afeto (já que é possível produzir um efeito no outro). A voz obriga a repensar a relação entre afeto e conceito, portanto a retrabalhar toda a teoria da linguagem. A análise das diferentes maneiras de falar da oralidade e da voz pode ser conduzida com novas possibilidades, situando-se numa teoria do ritmo como organização do discurso e do sujeito, com aponta Meschonnic (2008).

2.4.4 A voz, a prosódia e o ritmo

Como o ritmo não é redutível ao sonoro, ao fônico, mas engaja um imaginário respiratório que diz respeito ao corpo vivo inteiro, do mesmo modo a voz não é mais redutível ao fônico, pois a energia que a produz engaja também o corpo vivo com sua história. Por isso, o ritmo é ao mesmo tempo um elemento da voz e um elemento da escrita. O ritmo é o movimento da voz na escrita. Com ele, não se ouve o som, mas o sujeito. Dito de outra forma, a única representação e apresentação do corpo na linguagem escrita é o contínuo do ritmo (todos os ritmos), sintaxe, prosódia, escreve Meschonnic (2008). Falamos em ritmo e voz na escrita porque em nossa pesquisa sobre a voz e o sentido nos telejornais trabalhamos com a linguagem escrita, falada e oralidade, simultaneamente.

Meschonnic define a prosódia, para a poética, “como um encadeamento de todas as vogais e consoantes num sistema de discurso, como a construção de uma semântica serial. É esta semântica serial que coloca fim na confusão entre o oral e o falado. Portanto, não há mais 2 coisas: oral e escrito” (ibidem, p. 59). Ou seja, há o falado, o escrito e Meschonnic retoma o termo oral para designar o primado do ritmo no modo de significar.

Considerando o aumento/diminuição da frequência vocal como parte de um todo que é voz, de um ritmo que flui e que é modificável, no sentido de Benveniste e reafirmado por Meschonnic, que diz que o ritmo é um fenômeno de ordem perceptiva expressa em termos de temporalidade ou de espacialidade considerado fundamentalmente como um fenômeno semântico, podemos pensar, então, que a modificação da frequência vocal (entonação) no discurso televisivo pode ser semântica.

O uso da língua implica variação e, conseqüentemente, permite certas escolhas, decorrentes de condicionamentos culturais, dialetais, sociais, psicológicos, políticos, pragmáticos, que influenciam a concepção, a opção estética e a interação humana. A língua permite o discurso e o sentido está no discurso. Fora da enunciação, do discurso, a entonação não existe; é somente no contato entre a língua e a realidade que ela acontece, que existe de fato a emoção, o juízo de valor, a expressividade.

A entonação, ao mesmo tempo em que é fonética, é especificamente o que se ouve do sujeito na linguagem. Sua presença, seu modo de intervenção, que traz, que engloba, que ultrapassa, também pode contradizer o sentido das palavras. A voz, que é o meio pelo qual se realiza a entonação, é mais do que portadora de palavras resultante dos órgãos da fala. As palavras são unidades de voz, elas estão na voz, são o que Aristóteles dizia, cita Meschonnic, em *Peri Hermeneias*: “*ta em tê phonê*,” “as coisas que estão na voz” e conclui “se as palavras estão na voz, pode-se dizer que nelas também há voz” (ibidem, p. 238/239). A partir daí podemos pensar na voz da voz, na voz das palavras, na voz do texto, ou seja, na voz do sujeito através de sua enunciação. Há algo na voz que extrapola a palavra, que transborda a noção de sentido e, no entanto, nos chega sem descontinuidade, pelo ritmo, pondera Meschonnic.

Os traços prosódicos como a entonação, tom, duração, acento e intensidade, são traços que permitem observar componentes que vão além da linguística tradicional fechada em si mesma, e, que se exceda a língua e se chegue ao sentido pela voz.

2.4.5 A voz, o silêncio e o ritmo

Podemos dizer, apoiados em Meschonnic, que, de certa forma, há voz no silêncio e silêncio na voz. Há sentido, ou mais precisamente significação, porque a linguagem não existe fora da linguagem, pontua o autor, e, como os silêncios fazem parte da linguagem, falamos por meio deles. Então, podemos ponderar que se há linguagem no silêncio, que só pode ser percebido na voz, ou mais precisamente, na ausência dela, voz é linguagem. Isto nos leva a refletir que compreender a voz é compreender a significação, antes mesmo do significado das palavras.

Os silêncios fazem parte da fala, eles pertencem ao contínuo do ritmo, dos quais eles são lacunas, mas não ausências. Os silêncios se manifestam pelas pausas que podem ser por hesitação ou para chamar atenção e na fala nos comunicamos, também, pelas pausas. E sabemos que há força em certos silêncios.

Se conhece o poder do corpo quando se fala, e da voz quando se escuta e, “ não se separa linguagem “ extraverbal” de linguagem verbal, já que nos caemos ou não, o silêncio é um produto da fala, é a mesma corporalização” (ibidem, p. 241).

A voz tem caracteres próprios: físicos, psíquicos, fisiológicos. Há, também, uma sintomatologia que emana da voz: ela é vigorosa, frágil, quebrada, rugosa. Enfim, se tem na enunciação o enunciador, na voz carregada, seja de suas emoções, seja de sua relação com outros, seja da sua história, relação tanto dita subjetivamente quanto enunciada tal qual é recebida pelo outro: voz encantadora, afetada, terna, lamuriosa, seca, irônica, delirante, suplicante, polida, grosseira, e como lembra Meschonnic, temos a voz do remorso, da consciência, do ciúmes, entre outras. Cada afeto tem sua voz e que, como modo de sedução, é modificada “ pela saturação sonora do texto que ela diz. Há a voz que relata um conto e a que canta uma canção de ninar. Portanto, a voz é seminal: há emissão na voz” (ibidem, p. 292).

Fala-se, cala-se, grita-se, canta-se. Tudo passa pela voz. Voz que é uma emissão do corpo, corpo-sujeito, corpo histórico e social. A voz é ato físico, emocional e social, mas pode, também, ter um sentido figurado. Por exemplo, a voz do escritor que é a voz de sua obra, a voz do povo, a voz de Deus, e outras tantas vozes em tantas outras analogias figurativas.

A escrita, principalmente, a do poema “... *n’est une pratique spécifique du rythme que quand elle est une pratique spécifique d’un sujet, à travers les codifications sociales*”³⁷, (MESCHONNIC, 1982, p.85); para o autor, a concepção de estilo é devido ao fato de que todo o escritor tem seu próprio ritmo, tão distinto quanto sua escrita, seu imaginário, sua preferência por consoantes, por vogais, por palavras. Cada um tem seu estilo como tem sua voz, suas impressões digitais.

Podemos pensar o telejornalismo dessa forma. O jornalista faz um texto para narrar um fato para o telespectador, ato que não é transparente porque nesse ato de contar se inscrevem, também, um sujeito e uma realidade histórico-sociais. Outras vezes o texto é feito pelo editor e lido/falado pelo apresentador. Um faz o texto, o outro lê e o objetivo é que seja a fala do segundo. Como se dá esse processo enunciativo feito, de certa forma, coletivamente? Retomaremos este aspecto no capítulo 3.

Como vimos no decorrer dos postulados de Benveniste e Meschonnic trazidos até aqui, a linguagem começa no discurso atualizado em frases; é pelo viés da linguística da frase que se reconhece a atitude do locutor. É a partir desse funcionamento, então, que podemos tecer considerações sobre a linguagem. Portanto, é interessante que conheçamos bem as relações entre frase, ritmo e a noção do *le phrasé* (noção proposta por Dessons), tema do próximo item.

2.4.6 A voz, a frase, *le phrasé* e o ritmo

No artigo *La Phrase comme Phrasé* (1997 p.42), Gerard Dessons toma como suporte para sua reflexão o artigo de Benveniste *Os níveis da análise linguística*: “é no discurso, atualizado em frases, que a língua se forma e se configura. Aqui começa a linguagem” (PLG1 p. 139). A origem da linguagem é a frase que “é a própria vida da linguagem em ação” (p. 139) e torna-se a atualização de uma subjetivação e de uma historicidade. Dessons (1997), afirma que esse é o ponto fundamental da teoria do discurso de Benveniste.

Dessons parte deste artigo de Benveniste, enfatizando algumas passagens, que reproduzimos aqui, para iniciar a reflexão sobre a frase e *le phrasé*. A criação

³⁷ “...só é uma prática específica do ritmo quando é uma prática específica de um sujeito, através das codificações sociais”.

indefinida, que é a frase, é precisamente o que faz dela a manifestação da historicidade do discurso: “uma frase participa sempre do “aqui-agora”, certas unidades do discurso são agregadas para traduzir uma certa ideia interessante no presente de um certo locutor [...] um conjunto cada vez único de circunstâncias, que a língua enuncia numa morfologia específica” (ibidem, 1997, p. 42). A frase, “ao mesmo tempo em que constrói sentido, porta referência”, no que é indissociável “da situação do discurso ou do fato ao qual ela se reporta e que nós não podemos jamais nem prever nem adivinhar” (ibidem, p.42). O tempo da linguagem é o tempo do sujeito, e que faz da frase “ um acontecimento efêmero” porque “ela só existe no instante onde é proferida e se apaga logo” (ibidem, p.42).

Relembrados esses tópicos do artigo de Benveniste, elencados por Dessons, partimos para suas reflexões sobre a frase e *le phrasé*.

Para Dessons, historicamente, há um avesso da frase, que é seu lado lógico, proposicional, seu lado unidade do pensamento, seu lado signo, e que é sua imagem tradicional. E há também um outro lado da frase que é lado historicizado, seu lado sujeito, rebelde a toda a cientificidade, e para o qual se direciona a noção de *phrasé*.

A frase e *le phrasé* são filologicamente próximos, mas epistemologicamente diferentes. Pertencem a domínios diferentes, respectivamente, à linguagem e à música. *Phrasé* é a maneira de dispor, de cortar as frases musicais. Conforme Dessons, o que a teoria musical pode mostrar à linguística é que não se pode dissociar o pensamento da linguagem, da referência à subjetivação. Ele explica:

“A música não permite construir uma dualidade entre uma “música ordinária” e “música artística”. A música é diretamente arte, o que não significa que todas as produções musicais sejam obras de arte. Neste caso, a impossibilidade de pensar uma música “ informativa” coloca diretamente em jogo a questão da arte que é primeiro a questão da subjetivação. Fazendo uma analogia com a linguagem, isso quer dizer que se pode postular um uso informativo da linguagem, mas esse uso, empírico, não impede que no emprego o mais “instrumental” da linguagem, quer seja, uma “informação”, se perceba, ao mesmo tempo, o sujeito e toda a sociedade, mesmo que se pense que não se ouça, ou que se faça de conta que não se o ouve, ou se o designe como “ruído” nas teorias da informação” (ibidem, p. 45).

Benveniste, reforça Dessons (1997), construiu sua teoria da semântica – na qual a frase é o conceito-mestre –, a partir da reflexão sobre as práticas não linguísticas da música e da pintura. Benveniste faz da frase, não uma estruturação, nem mesmo um funcionamento, mas um fato original, ligando assim sua definição àquela da especificidade de um domínio, quer ele seja a linguagem ou a música.

Dessons propõe repensar a frase a partir do *le phrasé* e olhando em direção às categorias da língua que são o contínuo do discurso, e que se reagrupa habitualmente sob a noção de prosódia. Designando essas categorias pelo nome de suprasegmental, a linguística estrutural não só descreve um funcionamento subordinando esses fenômenos ao fonema como unidade de segmentação da linguagem, mas lhe confere, sobretudo, um lugar anexo, numa teorização da linguagem dominada pela noção de dupla articulação, fundada sobre as categorias descontínuas do fonema e do monema. O autor propõe, então, reagrupar os fenômenos prosódicos da frase, sob as duas categorias: de ritmo, ligado ao acento; e da entonação, ligada à melodia. Isto significa que constitutivamente, a entonação “não é um fenômeno da ordem acentual (o acento implicado numa energia articulatória pelo colocar em relevo uma sílaba de um grupo), o fenômeno entonativo é da ordem da linha, da curva, implica um desenho, uma configuração”(ibidem, p. 47). Isso não quer dizer que acento e entonação não estejam ligados: uma pausa (registro entonativo) pode muito bem implicar numa acentuação consonantal ou pré-vocálica em ataque vocal.

Os traços acentuais e entonativos tem função, ao mesmo tempo, demarcativa e sintática, sem as quais nenhum discurso é possível. Num enunciado escrito do tipo assertivo, mas demarcado por um ponto de interrogação, este é o marcador de uma modalidade enunciativa que é uma posição da palavra antes de ser uma operação lógica. Seu traço determinante é a curva entonativa, que constitui, dessa forma, um verdadeiro morfema. Quando nos colocamos de um ponto de vista lógico, que é interpretar o signo gráfico [?], como o marcador de uma operação do pensamento, não vemos que uma interrogação é, “antes de tudo, um ato de linguagem indissociável da curva entonativa, que faz de tal sequência de palavras uma questão, e não uma injunção” (ibidem, p.48). Isto nos mostra que quanto mais o olhar sobre a linguagem se aproxima da lógica na frase, mais se distancia do *phrasé* do discurso.

Dessons (1997) lembra que Rousseau (1781), em *Essais sur l'origine des langues*, já falava da pobreza das marcas de pontuação frente à riqueza das nuances do discurso; refletia sobre a prosódia das línguas dizendo que a transcrição de um discurso oral altera “o gênio” da língua perdendo “os sons, os acentos, as inflexões, que fazem a linguagem mais forte, e tornam uma frase, além de comum, própria somente ao lugar onde ela está” (ibidem, p.51). O autor, salienta que é remarcável que a dimensão prosódica da linguagem seja associada, já aqui, a historicidade do discurso. A ideia de que a prosódia

é precisamente o que torna uma frase “própria somente ao lugar onde está” é, deste ponto de vista, muito próxima da definição da frase por Benveniste, como “acontecimento evanescente” (ibidem, p.52).

O autor reflete também sobre a pontuação que é a demarcação lógica, rítmica e intonativa de unidades do discurso. Dessons (1997) considera a pontuação como sinais do silêncio, sinais que apontam para esta dimensão da linguagem, para o que é dito no silêncio da linguagem, que é o que não se ouve que se ouve. A fonologia já tinha se dado conta desta dimensão criando o conceito de implicação, que designa as nuances semânticas implicadas- e não verdadeiramente ditas- pela curva melódica das enunciações, nuances estas perfeitamente percebíveis.

O *phrasé* é, portanto, feito da melodia e do ritmo, os quais são o corpo do discurso, um corpo significante; faz com que, na fala, o corpo esteja presente. O *phrasé* é a subjetivação do discurso, na medida em que porta efeito na significação, e em que rende indissociáveis, efeito e semântica. E isto “não acontece só na oralidade do discurso, ele existe também no escrito, como um fenômeno entonativo-acental complexo, feito de demarcações, flexões, relances enunciativos, pelos quais a linguagem é indissociavelmente sentido e corpo” (ibidem, p. 49). Assim, mesmo que não se perceba auditivamente o *phrasé* de um discurso escrito, não é certo que não se o escute: sabemos sempre o que ouvimos e o que não ouvimos? O autor enfatiza que o que importa, do ponto de vista da poética de um texto, é esse colocar em evidência corpo-linguagem como especificidade, historicidade e subjetividade do discurso.

Dessons (1997) enfatiza que é preciso se escutar o *phrasé* de um discurso, constituído ao mesmo tempo pelo físico e o semântico, e que ouvir, numa situação de diálogo, essas entonações que fazem de um só *phrasé*, ouvido nas dimensões de uma frase coletiva, ultrapassar a distribuição da palavra em diferentes interlocutores, faz um verdadeiro “falar visível”. O *phrasé* faz da conversação uma pluralidade discursiva onde acontecem mais coisas do que o que é dito, e onde isso que acontece é precisamente o que é dito. Isto fica evidente no jogo das perguntas e respostas, pois o modo interrogativo suscita entonativamente a articulação de comportamentos de linguagem - um jogo visível tanto no teatro como no romance, nas não-respostas, nas respostas atravessadas, nas respostas parciais à interrogações totais-; um jogo onde a resposta dá a ouvir simultaneamente com sua própria melodia, a melodia da questão, uma melodia percebida, que se superpõe, às vezes, em discordância à melodia da questão.

O *phrasé* é o corpo-linguagem, na medida em que ele é, no discurso, a dicção do discurso, reencontrando, assim, o valor da palavra-frase na língua clássica, que classificamos como: jeito da frase, modo de falar, maneira de dizer, valor que implica a subjetividade. O *phrasé* do discurso não faz referência aos traços entonativos regionais de um locutor, também não está ligado à emotividade e nem ao físico de sua dicção. Podemos entender melhor visualizando diretamente no texto do autor:

“ Dans le phrasé du discours, les accents ne sont pas affectés par le débit ou le temps, qui sont des caractéristiques psycho-physiques de la parole. La notion d'« élasticité accentuelle », qui désigne, en phonologie, la variabilité des accents de groupe en fonction de la vitesse d'élocution, n'apparaît pas, de ce point de vue, pertinente : ou bien cette variabilité est mise en évidence par la comparaison de réalisations orales d'un même texte écrit, et dans ce cas, ces réalisations impliquent des interprétations rythmiques différentes, dont il reste à apprécier la pertinence par rapport au phrasé du texte lu ; ou bien elle est déterminée d'après des discours différents, qui montrent des façons particulières d'articuler groupes syntaxiques et groupes rythmiques, et dans ce cas, l'élasticité en question est un truisme, puisqu'il s'agit chaque fois d'une rythmique de discours singulière, qui rend indissociables la réalisation physique du discours et son organisation sémantique-rythmique”³⁸ (ibidem, p. 13).

A noção do *phrasé* elucida também a relação do teatro com a dicção. É esta noção (*le phrasé*) que distingue o dizer no teatro e o dizer fora do teatro, o que não significa que há um dizer “de teatro”; há o dizer “no teatro”, que faz com que o dizer em cena, não seja o dizer fora de cena, qualquer que seja o lugar da encenação, sala ou rua. O teatro faz com que a dicção esteja ligada à expressão, que a dicção seja o corpo pronunciado, e que neste sentido, ela se torne política do dizer - o que só pode ser feito considerando o corpo na poética do texto-, explica o autor.

O *phrasé* não é aquele da “arte do dizer”. Há uma impossibilidade teórica para elaborar tratados de dicção, na medida em que a dicção (ou a prática do dizer) não pode ser dissociada da poética do texto. Dizer um texto é não lhe aplicar, do exterior, esquemas retóricos, acentuais ou prosódicos, mas identificar o feitiço deste texto, e lhes produzir a dicção *in corpore* (corpo). Aprender a dizer um texto não é, portanto, isolado de aprender a ler um texto, nos explica o autor.

³⁸ “No *le phrasé* do discurso, os acentos não são afetados pelo fluxo ou tempo, que são características psicofísicas da fala. A noção de “elasticidade acentual” que designa, em fonologia, a variabilidade dos acentos de grupo em função da velocidade de elocução, não parece, deste ponto de vista, pertinente ou então esta variabilidade é colocada em evidência pela comparação de realizações orais de um mesmo texto escrito e neste caso estas realizações implicam em interpretações rítmicas diferentes, a qual avalia a relevância pela relação do *phrasé* do texto lido; ou então ela é determinada após discursos diferentes que mostram modos particulares de articular grupos sintáticos, e grupos rítmicos e, neste caso, a elasticidade em questão é um truísmo, pois se trata sempre de um ritmo de discurso singular, que torna indissociáveis a realização física do discurso e sua organização semântica –rítmica”.

A dicção, tomada pela noção do *phrasé*, é o modo de se fazer ouvir o que não está dito no texto, mas que faz a especificidade do texto e, o fazendo ouvir, lhe mostrar. É por isso que a dicção não é a arte do dizer palavras, nem frases, mas de fazer viver seres do discurso. Na dicção vista pelo viés do *phrasé*, é o corpo inteiro que é afetado, é o colocar em jogo uma semântica que implica a ação do corpo, sem distinção entre corpo e linguagem.

A noção do *phrasé* está, portanto, no vai-e-vem epistemológico entre o domínio da linguagem e da música. A origem musical do *phrasé*, mesmo que seja significativa para certo olhar sobre a linguagem, não tem valor conceitual; é uma noção a qual é necessário examinar a eficiência para uma teoria específica de linguagem. Dessons (1997) salienta que passando de um campo a outro, as noções – que não têm essência, mas somente empregos –, se colocam em situação de conceituação, que é a historicidade do pensamento.

Assim, os deslocamentos das noções de um campo para outro produzem uma reavaliação conceitual na qual o benefício teórico não vai somente ao campo do mutuário, ele também projeta efeitos sobre a noção emprestada e uma nova iluminação ao seu campo de origem, pondera Dessons.

CAPÍTULO 3

A ENUNCIÇÃO NA TELEVISÃO

“Uma vez que a linguagem não é a tradução de um texto já formulado, mas se inventa a partir da experiência indistinta, toda palavra é sempre apenas uma ‘maneira de falar’: poderia haver uma outra. É por isso que o escritor detesta ser ‘tomado ao pé da letra’, ou seja, preso, imobilizado, amordaçado pelas palavras escritas. Elas paralisam meu pensamento, quando na verdade ele nunca para”.

Simone de Beauvoir. Balanço Final. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990 [1972], p. 131.

Neste capítulo, buscamos propor uma forma metodológica de visualizar o que temos construído, do ponto de vista teórico, com relação ao aspecto vocal da enunciação no contexto do telejornal, em especial, do *Jornal Nacional*, da Rede Globo.

Este capítulo, portanto, cumpre uma dupla tarefa: a) mostrar como podem ser operacionalizadas as noções teóricas mobilizadas anteriormente, considerado o fenômeno linguístico que o aspecto vocal da enunciação constitui; b) apresentar um roteiro metodológico que permite olhar para a realidade do telejornal a partir do referencial teórico aqui mobilizado.

Em função disso, este capítulo está dividido em três grandes partes: na primeira (cf. 3.1), discutimos questões metodológicas gerais que norteiam discussão feita adiante; na segunda (cf. 3.2), apresentamos os aspectos enunciativos gerais do telejornal; na terceira (cf. 3.3), precisamos o *Jornal Nacional*, *locus* de nossa reflexão.

3.1 Aspectos metodológicos gerais

Nosso objetivo neste tópico é abordar didaticamente, algumas noções, estimulados pelo pensamento benvenistiano e posteriormente alguns aspectos da teoria

do ritmo de Meschonnic, pertinentes numa análise enunciativa da voz. Como sabemos, a linguística enunciativa privilegia, na análise, os aspectos semânticos. Ou seja, a teoria enunciativa benvenistiana trabalha com o sentido. E nosso estudo aborda o sentido da voz nos telejornais.

Como já referido na introdução, o interesse por esse tema- voz nos telejornais veio em decorrência da prestação de assessoria vocal a emissoras de televisão. Observações pessoais/profissionais diretamente resultantes da convivência e da atuação de 30 anos em assessoria vocal para a mídia televisiva, sobretudo nos telejornais, nos trouxeram questionamentos, direcionamento e referência, desta atuação, que abordamos nesta tese. Um dos pontos foi a observação que a assessoria fonoaudiológica numa rede de televisão é muito mais abrangente do que a manipulação e relação simplificada de parâmetros acústicos a parâmetros perceptivos e da atribuição de uma só função a cada parâmetro. Primeiro, porque, fisicamente, duração, intensidade (*loudness*) e frequência (*pitch*) estão sempre presentes nos sons complexos (voz); segundo, porque mais de um parâmetro contribui, via de regra, para a composição daquilo que percebemos interpretamos foneticamente e fonologicamente (fala); terceiro, esses parâmetros e, seja qual for a natureza da assessoria, deve considerar todos os correlatos físicos (variação do *pitch*, duração e *loudness*), que, por meio de infinitas combinações, definem os padrões rítmicos e entonacionais possíveis derivados de diversos contextos. Esses questionamentos, como já dito na introdução, nos levaram à Linguística da Enunciação.

Dessa forma, há uma impossibilidade em seguir regras de técnica vocal, ou manuais técnicos, na medida em que o dizer não pode ser dissociado do contexto. Dizer um texto é não lhe aplicar, de fora, regras e/ou técnicas retóricas, ou prosódicas, mas identificar o texto deste texto, como nos diz Dessons (1997), e produzir a voz deste texto.

Nunes (2012), em sua tese de doutorado, *A prática tradutória em contexto de ensino (re)vista pela ótica enunciativa*, pontua que Benveniste em PLGI, (1966, p.127/119) observava que “ a realidade do objeto não é separável do método próprio para defini-lo”, dito de outra forma, se o ponto de vista cria o objeto, este mesmo ponto de vista é também criador do método para a abordagem desse objeto. Nunes (2012) comenta que na obra de Benveniste diferentes objetos estão sob análise, em diferentes textos, com diferentes métodos. Dessa forma, o que há são metodologias condizentes com cada um dos objetos analisados pelo autor. Assim, cada vez que se realiza um

estudo enunciativo, ele traz junto também a necessidade de uma explicitação do objeto e do método pelo qual será analisado.

A análise de um *corpus*, em enunciação, não pode ser feita por meio de quantificações, mas, sim, pela observação do processo de passagem do ato enunciativo (tomado como dado) para fato enunciativo transformado em interpretação/análise e posteriormente transcrito.

Conforme Flores (2012), o dado na linguística enunciativa é construído a partir de um ponto de vista. A seleção do dado já é o início da análise, que passa de dado a fato, ou seja, a ter o *status* de fato³⁹; fato de língua (no estudo linguístico *stricto sensu*) ou fato de linguagem (*lato sensu* como em trabalhos de interface com outras áreas).

Assim sendo, o dado, que é o observável, são as marcas que o locutor deixa quando passa à condição de sujeito, advindas do uso da língua, durante o ato enunciativo. Essas marcas observadas pela enunciação se constituem em fatos linguísticos, explica o autor. O *corpus* na análise enunciativa é feito de fatos que são o produto de um ponto de vista; fatos selecionados conforme a intenção do estudo e abertos a interpretações.

Flores (2012) propõe a noção de *transversalidade enunciativa* para o mecanismo de engendramento entre os níveis, transversalmente atravessados pelas marcas da enunciação, implicados numa relação de forma e sentido. Diz ele: “a análise enunciativa é transversal, ela pode afetar um nível da língua ou vários níveis numa inter-relação e os fatos da língua são, exatamente, os mecanismos colocados sob exame na análise transversal” (FLORES, 2012, p. 228). Então, o linguista enunciativo não analisa dados, mas fatos linguísticos, e isso já a partir do momento em que realiza um recorte específico do *corpus* para servir de centro de sua análise.

Outra noção importante para a análise enunciativa é a transcrição. Há na transcrição duas operações: ciframento e deciframento. Dito de uma forma simples, o ciframento é uma escrita com base em algo que não é ela, por exemplo, uma fala, e o deciframento seria a leitura do transcrito. Para Flores (2012), a transcrição deve ser tomada como uma escrita feita por um locutor, em uma dada instância do discurso (espaço-tempo) e que comporta uma instância de escuta do locutor. Assim sendo, o enunciado transcrito acumula as instâncias de ciframento, de deciframento e de escuta.

³⁹ Para um melhor esclarecimento sugerimos a leitura do artigo na íntegra- *Fato, nível da análise linguística e transcrição: três operadores da análise enunciativa*, em *Linguagens- Metodologias de Ensino e Pesquisa*. Leffa, W. e Erst, A. (orgs). Pelotas, Educat, 2012

O *corpus* deste trabalho trata de dados que permitem considerar a Enunciação em relação com o objeto de estudo (telejornais) através de fenômenos enunciativos selecionados. Do conjunto de mecanismos linguísticos presentes nos dados, alguns foram elencados para servirem de ilustração a este estudo. Ou seja, passaram por um *recorte* que os transformou em elementos analisáveis, em *fatos de língua*.

A linguística enunciativa é fortemente qualitativa. Uma abordagem enunciativa é limitada pela própria concepção de linguagem; na medida em que o que se analisa é a subjetividade na linguagem, o próprio analista não escapa de sua análise ser atravessada pela subjetividade, já que ele a realiza, também, por meio da linguagem. É importante lembrar que quem determina o objeto a ser investigado é o próprio pesquisador que, de uma só vez, elege os *fatos de linguagem* a serem observados e elege uma metodologia para o tratamento e análise desses *fatos*.

Relembramos que mesmo a mais fidedigna das transcrições não transcreve tudo; há sempre uma perda. E há sempre um aspecto singular sobre a transcrição porque ela é feita por um sujeito que faz uso da própria linguagem para falar sobre a linguagem, deixando nela rastros. No caso deste estudo temos a especificidade da mudança dos meios, do oral para o escrito e do escrito para o oral num meio virtual.

No percurso que tomamos agora, são apresentados dois recortes diferentes, oriundos do *corpus* que compõe esta tese, de acordo com o que já foi explicitado. Cada recorte tem por objetivo servir de subsídio para que pensemos aspectos relacionados aos telejornais, que foram, até o momento, apenas teorizados de forma abstrata e sua relação com a teoria elencada. A divisão em dois momentos se dá, também, com vistas a abordar os dois aspectos centrais dos telejornais – a montagem de todo e qualquer telejornal e a apresentação de um telejornal o JN – por meio de exemplos concretos. Um primeiro recorte, mais geral, diz respeito à produção dos telejornais, que de certa forma se repete no JN, nosso segundo recorte, que será focado na figura do principal (s) apresentador (s). É preciso ter em mente, contudo, que essa divisão é apenas didática, uma vez que ambos os recortes estão imbricados.

Antes de passarmos propriamente ao estudo dos recortes do JN, é importante deixar claro que nosso estudo, em função do quadro teórico mobilizado, tem um viés qualitativo de tratamento dos dados.

Um estudo qualitativo de base enunciativa, em primeiro lugar, aborda a linguagem do ponto de vista semântico. Logo não se trata de abordar a língua independentemente do sentido. Todos os níveis de análise linguística estão submetidos ao

sentido, inclusive a voz. O núcleo de qualquer teoria enunciativa é o sentido. Em segundo lugar, o que um teórico define como método da análise linguístico-enunciativa não tem validade para além dos limites do objeto em questão. Com isso, queremos dizer que não há, na abordagem enunciativa um método, um objeto, ou mesmo um conceito qualquer que seja universalmente válido para todos os estudos enunciativos. Cada objeto exige um instrumental metodológico⁴⁰. A enunciação é sempre única e irrepetível, porque a cada vez que a língua é enunciada têm-se condições de tempo (agora), espaço (aqui) e pessoa (eu/tu) singulares. Assim, cada análise da linguagem é única também. É da ordem do repetível apenas a organização do sistema.

Na medida em que não se generaliza os resultados da análise – uma vez que eles têm validade para a situação em que são proferidos, incluídos aí sujeito, espaço e tempo – essa abordagem qualitativa permite estudar o que há de específico da linguagem para um sujeito em questão. Enfim, estudar a voz nos telejornais sob o prisma da enunciação exige de quem o faz a atenção para a singularidade de cada situação.

3.2 Aspectos enunciativos gerais nos telejornais e a enunciação

Como já falamos na introdução, do nosso ponto de vista, o estudo do sentido na linguagem exige que se leve em conta o componente enunciativo. A análise do enunciado, tomado como produto da enunciação, torna-se impossível metodologicamente se se desconsidera o contexto, o evento enunciativo que o torna possível, a cena da qual participam interlocutores, tempo e espaço. Pensamos que a teoria da enunciação de Benveniste e a teoria do ritmo de Meschonnic nos permitem esse olhar.

A finalidade global dos telejornais é a informação por meio de uma mediação-transmissão para um público amplo. O telejornal busca narrar os acontecimentos com autenticidade e objetividade (mesmo que ilusoriamente), mas, num veículo que tem concorrência mercadológica, há uma dupla tensão nessa ação: comunicar o acontecimento com credibilidade mantendo a audiência, manter o público e patrocinadores.

⁴⁰ Para maiores informações acerca da heterogeneidade do campo, remetemos a Flores;Teixeira (2005), cf. bibliografia.

Retomando Meschonic, teórico que juntamente com Benveniste nos dá suporte neste estudo, temos que as condições de análise e observação são sempre “inseparavelmente subjetivas-objetivas”. Diz ainda ele, “a escrita impessoal, não é, pois, a escrita de um sujeito zero, nem, ingenuamente, o emprego da “terceira pessoa”” (MESCHONNIC, 1982, p.89). Como já mencionado no capítulo 1, a composição da apresentação do telejornal inicia pelo texto que é escrito, passado para o *teleprompter* e lido pelo apresentador. Texto e leitura elaborados para darem efeito de fala e sempre na terceira pessoa porque veiculam “informações objetivas”.

No artigo *Vista d'olhos sobre o desenvolvimento da linguística* (1963) Benveniste diz que a linguagem reproduz o acontecimento. Aquele que fala traz no seu discurso o acontecimento e a sua experiência com o acontecimento. Aquele que ouve e, neste caso também vê por meio de imagens captadas e editadas pela emissora, apreende primeiro o discurso e através dele o acontecimento reproduzido. Dessa forma, no exercício da linguagem temos o discurso com dupla função: para o locutor, representa a realidade; para o ouvinte a recriação da realidade.

No discurso televisivo, num primeiro momento, encontramos o jornalista que organiza um dizer consciente para determinado público, mas esse dizer ainda está por ser dito. Na medida em que é dito é que se constitui o “sujeito” da enunciação. Portanto, é no processo enunciativo que o jornalista se constitui como “sujeito”. Relembramos, aqui, trecho do capítulo 2 onde trazemos Benveniste que pontua: “o que caracteriza a enunciação é a *acentuação da relação discursiva* com o parceiro, seja este real ou imaginado, individual ou coletivo” (PGL1 p. 87). Evidencia-se, assim que a enunciação é sempre uma relação entre parceiros, uma relação, portanto, de intersubjetividade. Pensamos a relação do apresentador televisivo com o telespectador como uma situação discursiva de intersubjetividade com parceiros simultâneos (real/imaginado/coletivo).

Como tratado no capítulo 2, toda a enunciação é instanciada em um tempo e espaço, singular e irrepetível, precisamente pelo o fato de se tratar de uma relação entre *eu-tu*, estabelecida no *aqui-agora*. Pensamos o telejornal como uma relação entre um *eu/tu/ele* configurada por *apresentador/telespectador/notícia*. Então, cabe a pergunta, como se dá essa cena enunciativa no telejornal? Pois é o repórter que faz a matéria, que o apresentador conta ou introduz para o telespectador.

Podemos pensar que coexistem na transcrição do telejornal, duas cenas enunciativas: a primeira, do repórter que faz a reportagem (conta o acontecimento), já constituída por uma perda, pois nem tudo se transcreve; a segunda é a do apresentador

para o telespectador (que conta o que o repórter viu), também com perdas já que a narração é sempre um ato interpretativo. Ou seja, trata-se de uma dupla cena enunciativa, em que o apresentador recupera a cena enunciativa primeira (do repórter), mas, ao fazê-lo, torna-a outra, a *sua* cena enunciativa, num outro tempo e espaço. Há, portanto, o locutor que se enuncia na fala da reportagem, e o locutor que se enuncia na apresentação dessa mesma reportagem no telejornal, por meio de um ato que é sempre interpretação da palavra do outro.

3.2.1 O mito da objetividade no telejornalismo e a enunciação

O jornalista usa constantemente diversos procedimentos na tentativa de mostrar objetividade na ilusão de que ele não é o responsável, ou o único responsável pelos enunciados do telejornal, que ele só os relata e de forma objetiva. Ao narrar um fato ou uma entrevista, ele o faz com enunciados na terceira pessoa como se fosse somente um observador/narrador do acontecimento. No entanto, ele é o responsável pela enunciação 2 (discurso que está fazendo) usando uma enunciação 1 (discurso citado). Esse recurso é usado pelo jornalista na tentativa de se excluir da enunciação reproduzindo fielmente o discurso citado, sem se dar conta que esse tempo é outro *aqui e agora*, singular e subjetivo. Na verdade tem que se considerar a diferença entre o proferimento, com entonação, gesto, expressão fisionômica, de um enunciado citado entre aspas e, portanto, uma nova enunciação e em um outro contexto. Se considerarmos que é o jornalista e/ou editor que organizam a forma do enunciado citado e que essa formatação reorganizada é a que é veiculada para o telespectador, esse discurso não tem como ser objetivo. Esse recurso, ilusório, manifesta o desejo do jornalista de se mostrar objetivo e sério, citando o enunciado ou fragmentos do enunciado do entrevistado, ou da testemunha do acontecimento, para ilustrar sua informação. Mas essa enunciação final e, o conseqüente o impacto desta fala é do jornalista e/ou editor e não do entrevistado. É ele, jornalista, aqui representado pelo apresentador do telejornal, o real locutor, no sentido enunciativo, do que está veiculando, colocando a voz com entonação e todos os parâmetros vocais necessários para credibilizar a informação. Pois como nos ensina Meschonnic, a entonação é mais do que portadora de palavras; ela pode ultrapassar e também contradizer o sentido das palavras. Ora, essa tentativa de objetividade é ilusória, pois no recorte e na enunciação, do referido enunciado, se inscreve um sujeito. Daí a validade das queixas de alguns entrevistados que alegam que não se

“reconhecem” nas suas falas, que estão fora do contexto real ou que suas frases foram editadas, citando somente algumas partes e escondendo o mais importante, que o sentido é outro, embora o enunciado original tenha sido construído por ele (entrevistado). Não se trata mais da enunciação do entrevistado, mas do enunciado do entrevistado compondo a enunciação do apresentador.

Como podemos ver, a linguagem não está reduzida a um instrumento “neutro” destinado somente a transmitir informações: ela é uma atividade entre dois protagonistas, locutor e interlocutor, atividade esta, através da qual o locutor se situa em relação a este interlocutor, a sua própria enunciação, ao seu enunciado, ao mundo. No telejornal o locutor é o apresentador e o interlocutor é o telespectador.

Em Costa (2002), constatamos que, mesmo os telejornais clássicos, como o Jornal Nacional, não são neutros, apesar de seu padrão estereotipado e da pretensão dos efeitos de objetividade. Mesmo que o apresentador busque dissimular sua presença nos enunciados dos telejornais através de uma postura de neutralidade, ela está lá sendo filtrada mostrando a subjetividade do sujeito da enunciação nas marcas deixadas na condução da interpretação das notícias. Assim, a neutralidade não existe nos telejornais, mesmo os que representam o estereótipo da objetividade, estão plenos de subjetividade. A busca de neutralidade na apresentação dos fatos através do uso da terceira pessoa e de outros procedimentos na ilusão de objetividade e afastamento da notícia, na realidade são anulados em vista dos efeitos de sentido pretendidos. Estes mecanismos foram descritos e analisados e demonstraram a ação da voz como guia para o entendimento da notícia (COSTA, 2002).

Assim como o telejornal não é neutro, os efeitos sobre o telespectador não estão assegurados, pois um telejornal não é “lido” da mesma maneira pelas diversas comunidades de telespectadores. Essa “leitura” é feita em função de seus valores, ideologias e estratégias perceptivas ou cognitivas que faz com que o telespectador faça uma triagem (in)consciente do que a TV lhe traz. Por mais engessado que seja um telejornal, há sempre ambiguidade suficiente em sua forma significativa, a ponto de não acontecer qualquer “leitura” simples e unívoca.

Dessa forma, é evidente que a televisão não produz os mesmos efeitos em todos os telespectadores; seus efeitos são condicionados pelas experiências prévias, sensibilidade, cultura, capacidade crítica, enfim, identidade e atitude do alocutário-telespectador, mesmo que ele não tenha consciência disso.

3.3 A enunciação no Jornal Nacional – Seleção dos fatos ilustrativos

É importante esclarecer que nosso estudo se dá pela observação daquilo que é singular no uso que cada locutor faz da língua, ou seja, a observação dos traços enunciativos na apresentação do JN, como já mencionado anteriormente. Na linguística enunciativa de Benveniste e em Meschonnic não se encontra uma metodologia precisa para a abordagem da subjetividade. Ao contrário, como trabalhamos com a singularidade, é o pesquisador que estabelece os elementos a serem analisados.

Com o objetivo de ilustrar o nosso estudo – a participação da voz no processo enunciativo dos telejornais e o(s) sentido(s) – trazemos alguns momentos sínteses da apresentação do JN que permitem mostrar as condições espaço-temporais e as modificações no processo enunciativo do qual, pensamos, a voz faz parte, e sua relação com o sentido.

Embora nos interesse somente a apresentação, retomamos aqui, a composição de um telejornal para se entender melhor a dinâmica do todo. Lembramos que nos telejornais inicialmente os apresentadores e repórteres eram advindos do rádio e dessa forma trouxeram para a televisão um modelo de fala radialista, sem naturalidade, com foco nos tons graves (*pitch*), sobrearticulação e intensidade forte (*loudness*). A linguagem era formal, distante do coloquial, com pouca expressão fisionômica e ausência de gestos, pois o enquadramento da imagem se dava mais por *close*, impossibilitando ao telespectador a visão de braços e mãos do apresentador.

No final da década de 80, houve grande mudança no formato dos telejornais, e o padrão mais estereotipado do apresentador, com voz impostada e certo distanciamento, foi substituído por uma apresentação mais natural, aproximando-se do público e com estilo próprio de comunicação. Passou-se a valorizar mais a característica pessoal do profissional, e com isso houve a exigência de que, além de tudo, o apresentador e o repórter fossem bons comunicadores. Assim tornou-se imperativo desenvolver as habilidades expressivas e atenuar as dificuldades motivando a procura, cada vez mais pelo profissional fonoaudiólogo, neste contexto. É importante salientar que não existe uma única linguagem coloquial, pois o público televisivo é volátil. O que se busca é um jornalista que saiba se apropriar da história (acontecimento) que narra e o faça de uma forma verdadeira com competência comunicativa.

O papel do repórter, acompanhado do repórter cinematográfico (cinegrafista), é o de buscar as notícias, realizar a reportagem, seguindo a pauta do produtor do

programa, pesquisando e analisando as informações colhidas em determinado ambiente ou acontecimento, sintetizando e editando texto e imagens que comporão a reportagem. A reportagem é comumente constituída de *passagem* (contexto presencial), momento em que o repórter aparece no vídeo do local da notícia, do *off* (contexto não-presencial), onde o texto que vai ao ar é gravado em cabine na emissora, e da *sonora* (contexto presencial) que são as entrevistas com pessoas que participam da notícia. No *off*, não há imagens do repórter e a fala é combinada às imagens feitas do local do evento e editadas posteriormente. Na *passagem*, antigamente o texto era escrito e ensaiado, ou decorado antes de ser gravado e o repórter se apresentava em pé, imóvel, segurando o microfone. Atualmente a orientação é para que se narre o acontecimento de forma mais espontânea, sem decorar, anotando somente tópicos para consulta, se for preciso. O microfone sugerido é o de lapela que deixa livre os braços e mãos para que dessa forma se possa gesticular. As entrevistas, chamadas de *sonoras*, funcionam como uma espécie de confirmação e fechamento, por testemunhas locais, do que foi dito pelo repórter.

Como falamos no capítulo 1, o apresentador de telejornal, normalmente, atua em estúdio, exceto em situações especiais, participa da edição do telejornal, discute e recebe a sequência dos textos que serão falados na introdução da cada reportagem. Ele é o responsável por organizar e concatenar as notícias, sendo o ponto de referência de toda estruturação temporal do telejornal. Ele tem um ponto (fone em uma orelha) no qual o diretor, se necessário, lhe dá orientações. Quando há *links* (entradas ao vivo), há também comunicação entre o repórter e o apresentador. Embora nos interesse somente a apresentação, como já dito, é importante entender toda a cena do telejornal.

Isto posto, vamos ao JN. Atualmente o JN é apresentado num estúdio montado no mezanino da redação de jornalismo da Rede Globo do Rio. Os apresentadores são William Bonner e Patrícia Poeta e nos sábados são substituídos, mas sem apresentadores fixos.

Bonner (2009), em *Jornal Nacional modo de fazer*, afirma que os apresentadores do JN não emitem opinião, mas informação: “acreditamos que o nosso papel é oferecer informação objetiva para que, de posse dela, o cidadão construa sua opinião sobre a realidade que o cerca” (2009 p. 243). Já refletimos sobre a questão da objetividade, no capítulo 2 e início deste capítulo, mais precisamente, sobre a impossibilidade objetividade. E ao contrário de Bonner, pressupomos o telejornal como pleno de subjetividade; lugar onde se realizam processos enunciativos constituindo sujeito(s).

Para exemplificar nosso estudo selecionamos algumas apresentações do JN de 1976 a 2011. É importante esclarecer que não se tratam das escaladas, anúncio das principais notícias que comporão o telejornal, mas das notícias lidas pelos apresentadores e das chamadas que introduzem a reportagem desenvolvida pelo repórter. Procuramos coletar esses exemplos percorrendo algumas décadas do JN. Os telejornais mais antigos foram coletados no Youtube. Os mais recentes nos sites Globo1: www.globo.com/jornalnacional e www.globo.com/MemoriaGlobo , mas também encontrados no Youtube. O mais antigo que tivemos acesso foi o JN de 1976 com apresentação de Cid Moreira. Ao todo selecionamos três telejornais e, de cada um desses, pinçamos, em média, três apresentações que comentamos do ponto de vista enunciativo e vocal.

As análises são apresentados transcritas em um quadro identificado – em que aparecem informações importantes sobre a fonte das análises – e dividido da seguinte maneira:

Identificação do exemplo: data, apresentador, duração e endereço virtual.
Cena:
Transcrição da notícia:
Descrição do conjunto da notícia:

Quadro 1- identificação do modo de transcrição dos exemplos.

No interior do quadro, em “Cena”, é descrita, em linhas gerais, os elementos fundamentais que constituem a cena enunciativa; em “transcrição da notícia”, apresentamos uma versão escrita para o áudio; na descrição do conjunto da notícia descrevemos os aspectos gerais na interação, ou não, da voz, corpo, texto e contexto. Nas transcrições das apresentações das notícias não utilizamos transcrição fonética e nem fonológica, visto que este não é o objetivo deste trabalho. É importante esclarecer, também, que a análise vocal que fazemos aqui, em nossos exemplos ilustrativos, é perceptivo- auditiva demonstrando elementos prosódicos ocorridos na apresentação da notícia analisada. Este tipo de análise, ainda é soberana e envolve desde aspectos socioeconômicos e culturais até preferências do avaliador (Behlau, 2001). São muitos os

adjetivos usados para qualificar uma voz, e os métodos que podem ser empregados nesta classificação; pela subjetividade envolvida neste processo, podem acabar gerando uma certa confusão, com discordâncias entre os ouvintes e dificuldades de assumir um consenso em torno do uso desta ou daquela terminologia, deste ou daquele método. A elaboração de protocolos para análise perceptivo-auditiva de vozes faladas profissionais ainda é um caminho a ser percorrido.

Apresentamos, nas análises, a representação prosódica da seguinte forma⁴¹:

1. / para pausa sintática ou respiratória.
- 2.// para pausa enfática.
3. Transcrição em negrito para aumento do *pitch*
4. Transcrição em letras maiúsculas para aumento da *loudness*.
5. Quando há alongamento de fonemas eles são transcritos com a repetição do fonema alongado.

Quadro2- representação gráfica da prosódia.

Após essa apresentação, fazemos um comentário – “Abordagem dos Aspectos enunciativos da Notícia” – no qual situamos, propriamente, os aspectos enunciativos da VOZ.

3.3.1 Análise 1: JN de 1976 (s/d) apresentação de Cid Moreira – duração: 02:00 min. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=u0rm9ILVg&feature=related>

Cena:

Imagem do mapa do Brasil atrás do apresentador com a região de Goiás selecionada marcando a cidade de Goiânia (escrito); as demais regiões estão sem identificação. As imagens são coloridas. O apresentador é Cid Moreira que está sozinho na bancada e lê as notícias, em laudas, em folhas semelhantes às de ofício, pois na época não havia ainda o *teleprompter* (TP). O enquadramento é da região do tórax para cima, não se vê os antebraços e nem as mãos do apresentador.

Transcrição da notícia:

⁴¹ Alertamos que há uma inter-relação entre os parâmetros vocais e, assim, mais de um deles pode ser modificado ao mesmo tempo.

1. O taxi aéreo que caiu em Goiás com 3 desembargadores foi localizado hoje de manhã no município de Sítio de Abadia, perto da divisa com Minas e Bahia. No desastre morreram o presidente do tribunal de justiça de Goiás, Emílio Fleury, os desembargadores José Alves e Renato Coelho, o presidente da Comércio de desenvolvimento do planalto, Evandro Macedo, o fiscal de rendas, Matia de Lemos e o industrial Alcides Tavares. Quem achou o avião foi o ex-governador de Goiás Leonino Caiado que ajudava a FAB nas buscas.

2. Em Pernambuco uma tentativa de recuperação através de uma nova terapia:// o casamentooo.

Descrição do conjunto da notícia:

Durante toda a leitura da notícia não houve troca de imagens nem de enquadramento. Ao finalizar a notícia, o apresentador transfere a lauda para o lado e passa para a outra lauda com outra notícia. O cenário muda e fica todo azul com o *logo*, pequeno, da Rede Globo, à direita de Cid Moreira que lê a próxima notícia.

Observamos que na apresentação o movimento corporal é mínimo, somente leve movimento do braço esquerdo ao trocar de lauda. Nas três notícias, com temas diferentes, sobre morte (negativa), a do casamento (positiva) e previsão do tempo (neutra), a voz se mantém, praticamente, no mesmo tom grave. Muda a notícia, mas a entonação não muda; a voz segue grave com entonação monótona devido à falta de modificação de ritmo e altura. O apresentador segue, vocalmente, só a prosódia gramatical do texto, exceto na segunda notícia (2) em que ocorre uma pausa entonativa coincidindo com a pausa sintática (//) antes de “o casamento”. O estilo de leitura é similar aos noticiários radiofônicos com articulação dos “r” bem marcadas e um leve prolongamento da sílaba final da última palavra. A expressão fisionômica permanece inalterável nas duas notícias. Provavelmente, isso aconteça devido, também, à preocupação de não se perder na leitura.

Outra observação é que na primeira notícia o texto é longo, na segunda é só uma chamada, mas a matéria que entra, após a chamada, é longa e em branco e preto e na terceira notícia a ordem da frase é indireta. As orientações de redação para os telejornais atuais são de que se façam textos curtos, diretos, que se escolha a abordagem de compreensão mais imediata e a linguagem mais próxima da que é usada pelo telespectador para conversar (BONNER, 2009). Ora, quanto mais curto o enunciado relatando um fato, tanto mais previsível ele poderá ser, uma vez que é mais

rapidamente visualizado e, conseqüentemente mais prontamente compreendido em toda a sua extensão. O estilo de redação do texto, deste JN de 1976 e a leitura feita em laudas de papel corroboravam para uma a leitura mais dura, menos coloquial e praticamente sem entonação.

3.3.1.1 Abordagem dos aspectos enunciativos da Notícia (1)

Um fator importante a se considerar é que Cid Moreira era apenas locutor, ele chegava na emissora alguns minutos antes, lia a lauda e depois a lia no ar, não participava do processo de feitura do telejornal. Pode-se dizer que este texto (1) já teve outra enunciação, a de quem o escreveu, do editor chefe, ou seja, já teve um outro, eu-tu-aqui-agora e que deixou marcas no texto, pelas escolhas das palavras na passagem de suas ideias. Este texto foi pensado e adaptado a um interlocutor individual/coletivo que é o telespectador. Ao ler o texto o locutor/Cid Moreira cria outra cena enunciativa, outro eu-tu-aqui-agora. Esta situação podemos pensar como uma relação de intersubjetividade; “eu”/apresentador direciona a enunciação visando um “tu”/telespectador. Mecanismo que também foi utilizado na enunciação¹ (do editor chefe) e na enunciação 2 (apresentada por Cid Moreira) com o mesmo texto. Podemos dizer que há uma enunciação sobre outra enunciação.

É importante lembrar que o ato de enunciação, que, em fala natural, costuma preceder ou ser simultâneo ao ato de criação do enunciado, na apresentação televisiva acaba por pospor-se a este, realizado, neste caso pelo editor; o que faz do locutor, Cid Moreira, não o criador do enunciado, mas tão somente o seu intérprete.

Conforme Meschonnic (1997), ao fazer um texto todo o escritor tem seu próprio ritmo, tão distinto quanto sua escrita, seu imaginário, sua preferência por consoantes, por vogais. Cada um tem seu estilo, como tem sua voz, suas impressões digitais. Ora, no nosso exemplo, o texto escrito não é do locutor/apresentador. Ele, locutor, é a voz/aspecto fônico na escrita do outro, no estilo da escrita e preferências de redação do editor, então como se apropriar do texto e atualizar sentidos e falar de forma natural? Por outro lado, se nos tornamos sujeito pela linguagem, pelo discurso, Cid Moreira, indivíduo-social, se faz sujeito na sua fala. Pela falta de entonação, pelo seu distanciamento com o texto falado ele mostra no discurso que não está, de fato, no que

está narrando. Conduta esta que nos remete a Dessons, na noção de *le phrasé* que abordamos no capítulo 2; a melodia faz da conversação uma pluralidade discursiva onde acontecem mais coisas do que o que é dito, e onde isso que acontece é precisamente o que é dito. E complementa o autor: “...une mélodie « perçue », qui se superpose, parfois avec discordance, à la mélodie de la question « lue »⁴²(1997, p.51). Ou seja, a permanência da mesma melodia entonativa em notícias de conteúdos e contextos diferentes, apresentadas por Cid Moreira, diz mais do que enunciado, justamente porque não diz.

O suporte teórico de Benveniste e Meschonnic nos ajuda a entender que as marcas enunciativas deixadas na locução dos telejornais, não pertencem somente ao locutor, mas, também, à época em que foram feitas e ao conjunto de concepções, políticas e econômicas, então vigentes, que se materializam na apresentação dos telejornais. Nessa época (1976) vivíamos em plena ditadura militar com forte censura nos meios de telecomunicações, o que de certa forma transparece nos telejornais engessados como já demonstrado no capítulo 1. Relembramos, também, (cf. Meschonnic 1982), que o sujeito, é atravessado por tudo o que acontece numa época e num meio. Então não é somente a voz que se emite, mas uma peça do social que é todo sujeito.

3.3.2 Análise 2: JN de 02/04/2005- Funeral do papa. Apresentadores: Willian Bonner e Fátima Bernardes. Duração- 06:00. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=sgLKD_DVWXs

Cena:

O telejornal abre com a imagem de Fátima Bernardes, só, na bancada e a imagem do papa João Paulo II, na tela, atrás. A apresentadora lê a cabeça da notícia e chama Willian Bonner que está em frente à Basílica de São Pedro em Roma. A cobertura é sobre o funeral do papa João Paulo II. A participação de Willian Bonner é um misto de apresentação e reportagem. Assim, na primeira parte Fátima Bernardes lê uma chamada (título da reportagem) e chama Willian Bonner ao vivo de Roma. O apresentador fala de Roma sem TP da frente da Basílica de São Pedro.

Transcrição da notícia:

Fátima Bernardes:

1) *Boa noite./ O mundo se despede do papa João Paulo II. O corpo do papa foi levado*

⁴² “...uma melodia “percebida”, que se superpõe, às vezes com discordância, à melodia da frase “lida””.

*para a Basílica São Pedro./ Nós vamos **DIRETO** ao Vaticano com William Bonner.
//Boa noite//, William.*

William Bonner:

*2) Boa noite Fátima./ Boa noite Brasil./ Nesta segunda-feira o corpo de João Paulo II foi exibido à **MILHARES** de pessoas que **SE ESPREMIAM** na Praça de São Pedro,/ aqui atrás,/ e a visita pública foi aberta aos féis// mas isso obrigou o Vaticano a **TEENTAR ORGANIZAR** a multidão para evitar tumultos.*

William Bonner:

*3) Falta 1 minuto// paaara às 2 horas da manhã. Voltamos ao vivo do vaticano com a última notícia: o homem que **HÁ 14 ANOS** atirou no papa,/ disse hoje,/ que **COMPARTILHA** da tristeza// **DOS CATÓLICOS**//com a morte de João Paulo II./ Mehet Ali Agca cumpre pena numa prisão na Turquia./ O advogado dele, /disse que// Agca // **PEDIU À JUSTIÇA**// autorização para comparecer ao funeral do papa. //E nós nos despedimos hoje,/ daqui do Vaticano, com as imagens do velório// de João Paulo II. //A todos uma boa noite.*

Fátima Bernardes:

4)Boa noite William./ O jornal nacional termina aqui,/ outras notícias no jornal da globo depois de tela quente. /Uma booa noite para você e até amanhã.

Descrição do conjunto da notícia:

Depois da introdução de Fátima Bernardes, entra Willian Bonner ao vivo do Vaticano. O apresentador apresenta a notícia 2 (abertura do vivo) tratando do funeral do papa e entra a reportagem do próprio William Bonner sem chamada e sem anunciar ao telespectador que se trata de uma reportagem; é veiculada como se fosse continuação do “vivo”. Bonner usa como recurso expressivo o aumento da *loudness* e *pitch* e o prolongamento das vogais, como já demonstrado na representação gráfica da prosódia da notícia. Não esclarece ao telespectador que foi uma reportagem feita um dia antes, entra como se fosse direto, com a voz de Willian Bonner em *off*, com 2 passagens e algumas sonoras. Nas sonoras há entrevista com uma brasileira, um africano, um europeu de país não identificado, uma italiana, um idoso italiano e uma criança italiana. Ou seja, a diversidade de tipos de entrevistados visa passar ao telespectador que o mundo está representado ali e o JN está lá trazendo esse mundo para o telespectador que está confortavelmente em casa. E volta ao vivo para William Bonner com a notícia

3 e fechamento do vivo do Vaticano. Ele se despede e passa para Fátima Bernardes no Brasil que faz o encerramento do JN.

3.3.2.1 Abordagem dos aspectos enunciativos da notícia (2)

Observamos nesta transmissão, nas duas apresentações feitas por Bonner (não analisamos a matéria porque não é a nossa proposta), aumento da *loudness*, e pausa de ênfase prosódica, recursos que funcionam como produtores de sentido; palavras e expressões destacadas prosodicamente contêm carga semântica significativa.

Na notícia (2), Bonner usa pausas enfáticas na narração. A pausa que, neste caso é um recurso entonativo, pode implicar em ataque vocal ao retomar a frase. Fisiologicamente as pregas vocais se afastam no momento da pausa (não há fonação); após a pausa as pregas vocais se reaproximam e produzem o som. Ora, se a pausa é enfática, essa retomada se dá com um ataque vocal mais acentuado, justamente para salientar o que se está falando.

O sentido, tal como considerado na enunciação, só emerge da linguagem em funcionamento quando, ambos, *sujeito* e *enunciado*, estabelecem uma relação entre si na qual o primeiro exerce uma ação sobre o segundo. Ao se colocar como sujeito Bonner exerce uma ação sobre o enunciado por meio da entonação. Ou seja, o locutor Bonner promove seu enunciado a um modo singular de existência, como nos ensina Benveniste. Disso podemos deduzir que a entonação, que é dada pela modificação de parâmetros da voz, faz parte da enunciação.

Retomamos Derrida ao lembrar que mesmo que se postule um uso informativo da linguagem, isto não impede que se perceba ao mesmo tempo, o sujeito e toda a sociedade. Podemos fazer uma analogia com a apresentação da notícia realizada por Bonner no JN; mesmo que o objetivo seja a informação, o sujeito e a sociedade estão presentes no processo da enunciação dessa informação e, a entonação, a curva melódica veiculam o sentido mesmo que não a percebamos claramente.

3.3.3 Análise 3: JN de 10/05/2011- Crise econômica em Portugal. Apresentadores: Willian Bonner e Fátima Bernardes duração: 03:16. Disponível em:

<http://www.youtube.com/watch?v=F1LYII9FI4o>

Cena: O telejornal abre com imagem de ambos os apresentadores na bancada, levemente inclinados, um em direção ao outro com laptops e laudas sobre a bancada.

Transcrição da notícia

William Bonner:

1) **PORTUGAL** // *vive crise financeira gravíssima./ Ela já se refletiu em índices ALTOS de desemprego e devem aumentar AINDA MAIS.*

Fátima Bernardes:

2) *Os portugueses aguardam um pacote de ajuda econômica que **PRECISA SER** aprovada pelos 27 países da União Européia./ O problema é que // alguns **JÁ** demonstraram **MÁ VONTADE**, como conta o correspondente Pedro Bassan.*

Descrição do conjunto da notícia

Observamos que nesta cena televisiva os apresentadores interagem. Em primeiro lugar os dois falam da mesma notícia como num diálogo. Segundo, eles se olham em alguns trechos da apresentação. No trecho “vive uma crise”, Bonner olha para Fátima; ao falar “ajuda econômica” Fátima o faz olhando para Bonner; nos demais trechos da frase ambos olham para a câmera que seria o telespectador. Ou seja, é a simulação de uma conversa a três, Bonner-Fátima e telespectador.

Notamos que há ênfase, com aumento da intensidade da voz (*loudness*) em três trechos em cada notícia. Na primeira locução, pertencente à Fátima Bernardes, temos ênfase com aumento da *loudness* e *pitch* na palavra **PORTUGAL**, no início da notícia, que serve para situar ao telespectador o lugar do qual se fala; depois também temos aumento da *loudness* nas palavras **ALTOS** (altos índices) e **AINDA MAIS** (no final da frase). A ênfase na palavra **ALTOS** funciona para marcar o tipo de índices e de certa forma alertar para o desemprego decorrente da crise financeira e em **AINDA MAIS** soa como um alerta de que o problema tende a piorar. Na locução de Bonner temos ênfase em **PRECISA SER**, **JÁ** e **MÁ VONTADE**.

3.3.3.1 Abordagem dos aspectos enunciativos da notícia (3).

O simulacro de uma conversa a três, como podemos observar nesta cena jornalística, faz parte de uma estratégia em busca de naturalidade na apresentação da notícia e adesão do telespectador. Assim temos, Bonner-Fátima e telespectador; um eu-tu-aqui-agora cada um no seu turno. Eu (Bonner), tu (Fátima),/ele (notícia); eu

(Fátima),tu(Bonner)/ele (notícia); eu (Bonner), tu(telespectador)/ele (notícia), e eu (Fátima), tu(telespectador),/ele (notícia).

As variações prosódicas na fala servem para atrair e manter a atenção do interlocutor, guiando e facilitando a compreensão da frase pela entonação; marcas como *loudness* mais forte, *pitch* mais grave e diminuição da velocidade são largamente utilizadas na apresentação dos telejornais com objetivo de facilitar a compreensão da notícia.

O aumento da intensidade (*loudness*) e da frequência (*pitch*), nas expressões marcadas nesta apresentação, chamam a atenção para a necessidade de aprovação do pacote econômico português pela União Européia (UE) e ao mesmo tempo a resistência dos países que fazem parte da UE a tal aprovação. A entonação, por meio da modificação da intensidade (*loudness*) e da frequência vocal (*pitch*) é o “como se diz” dentro do “dizer”, é uma espécie de guia ao que é importante neste contexto e funciona como um arauto anunciando a reportagem de Pedro Bassan.

Encontramos descrito em Benveniste, que “(...) o enunciador se serve da língua para influenciar de algum modo o comportamento do interlocutor, ele dispõe para este fim de um aparelho de funções” (PLGII, p. 86). O autor traz três formas de enunciação: a interrogação, a intimidação e a asserção. Ora, o apresentador do telejornal, aqui exemplificado na locução de Willian Bonner, trabalha com a asserção na busca de veicular objetividade e certeza no que está narrando para o telespectador e, de certa forma, fazendo uma ponte com Benveniste que nos diz que a asserção visa “a comunicar uma certeza; ela é a manifestação mais comum da presença do locutor na enunciação...” (PLGII, p.87). E fora da enunciação, não existe a entonação. É somente no ato do discurso que ela acontece.

Atualmente há um empenho em transmitir da forma mais convincente e natural possível um sentimento ou uma ideia por meio da voz, expressão e gestos, nos telejornais. Procedimento este demandado pelas chefias das empresas de televisão e solicitado nas assessorias fonoaudiológicas televisivas.

Podemos observar nestes três exemplos que houve mudanças na apresentação da notícia no decorrer do tempo. Observando nossas análises, vemos que o ritmo mudou; não se fala em 2012 como se falava em 1976. Aspectos históricos, sociais e culturais sofreram transformações no decorrer do tempo e, como esclarece Meschonnic, os ritmos

da linguagem são culturais, históricos e sociais: “E é na voz o lugar de produção e matéria do oral, inseparável da linguagem, mas numa relação assimétrica, já que a linguagem pode se escrever, mas não a voz...” (MESCHONNIC, 2006, p. 239).

A seguir, apresentamos uma proposta mais objetiva – que poderia subsidiar um protocolo de análise da voz nesse contexto – as considerações feitas qualitativamente a respeito dos exemplos acima.

CAPÍTULO 4

SUBSÍDIOS À PROPOSTA DE UM PROTOCOLO SOBRE VOZ E ENUNCIÇÃO NA TELEVISÃO

La volubilité de la voix lui permet d'être très près de l'essentiel, d'être miroir et écho de notre identité, la voix est l'ange tutélaire, le compagnon inévitable. Toujours très près de l'essentiel: cri du nouveau-né, murmure de l'amoureux, hurlement de celui qui souffre sous la torture, gémissement dans l'extase, soupir du mourant, toujours près de l'essentiel. C'est que la voix s'installe là où le sens est en train de naître, dans l'évidence d'une aube, l'imminence d'une fin, l'urgence d'une passion. Mobile, volubile, et invisible quand même. La voix n'offre rien de visible.

Herman Parret,

La voix et son temps, Bruxelles, De Boeck, 2002

Este capítulo tem dupla função no conjunto desta tese: de um lado, ele deve sistematizar – com certa objetividade e de uma forma relativamente didática – o conjunto das informações qualitativas elaboradas nos capítulos anteriores; de outro lado, ele deve estabelecer parâmetros de transposição da teoria à prática. Expliquemo-nos.

Nos três capítulos precedentes, buscamos, através de uma reflexão iminente de cunho teórico e qualitativo, justificar a tese segundo a qual a voz, se vista como um acontecimento enunciativo da linguagem, implica sentido. Nosso estudo deteve-se, muito especialmente, na abordagem da voz em telejornais. O contexto do telejornal foi visto pelo viés da voz enquanto fenômeno enunciativo.

No entanto, temos consciência de que a reflexão precedente ganharia muito mais força argumentativa se pudéssemos transformá-la em algo que estabelecesse um diálogo mais direto com os profissionais da área de voz na televisão, ou seja, com fonoaudiólogos que atuam em assessoria vocal no campo da televisão.

Assim, este capítulo é um esforço para apresentar subsídios para a elaboração de um protocolo de cunho enunciativo que, acreditamos, pode servir de facilitador na

análise de expressão vocal televisiva principalmente, quando se atua em equipe multidisciplinar na assessoria vocal à mídia televisiva.

Ora, conscientemente utilizamos a palavra *protocolo* atrelada à outra, *subsídios*, porque sabemos que não foram cumpridas todas as etapas para a proposição de um protocolo tal como a área da fonoaudiologia o entende. Ou seja, caberia, ainda, a execução de etapas como a consulta a especialistas da área, a validação das diretrizes, a aplicação de pilotos com vistas a adequações parciais e, finalmente, a proposição definitiva. No entanto, pensamos que nossa experiência de mais de trinta anos de trabalho em assessoria de voz, em diferentes níveis de resolução de problemas, e nossa experiência acadêmica e de diálogo com especialistas nossos colegas permitem que, ao menos em linhas gerais, um roteiro possa ser proposto.

Não objetivamos elaborar um protocolo acabado, neste momento, motivo pelo qual não chegamos a cumprir todas as etapas referentes à elaboração de um. Deve-se a isso o título dado a este capítulo, qual seja, *subsídios*. Na verdade, a seguir, propomos apenas o esquema geral do que poderia ser considerado – após a devida validação – um protocolo de cunho enunciativo de avaliação da voz no âmbito televisivo.

Nosso ponto de partida é o *Protocolo de avaliação da competência comunicativa* (Franco; Panico; Rolim, 2011)⁴³. Sobre esse ponto de partida cabem, também, alguns esclarecimentos.

Em primeiro lugar, vale enfatizar que o trabalho de Franco; Panico; Rolim, (2011) tem, aqui, valor heurístico, isto é, trata-se de uma espécie de hipótese de trabalho que é adotada a título provisório como ideia diretriz na investigação que fazemos.

Em segundo lugar, é importante observar que o protocolo proposto por Franco; Panico; Rolim (2011) decorre de metodologia específica para fins de análise da competência comunicativa na televisão. No entanto, o conceito de “competência comunicativa” é estranho ao referencial teórico enunciativo motivo pelo qual não poderíamos assumi-lo integralmente no contexto desta tese.

Finalmente, cabe lembrar que Franco; Panico; Rolim (2011), ao desenvolverem seu trabalho, cumprem etapas fundamentais para a elaboração de um protocolo (a validação, por exemplo), o que não chega a ser uma preocupação nossa, neste momento.

⁴³ O protocolo de Franco; Panico; Rolim (2011) encontra-se anexo a esta tese (cf. Anexo 1).

4.1 Os principais elementos

O referencial enunciativo de base benvenistiana leva em consideração, no mínimo, os seguintes parâmetros:

- a) O quadro figurativo da enunciação no qual estão presentes locutor e interlocutor, o *eu* e o *tu*;
- b) A instância de discurso da qual fazem parte o tempo, o *agora*, e o espaço, o *aqui*, da enunciação;
- c) O acontecimento em si. O fato de algo ter sido dito.
- d) Os recursos linguísticos específicos.

Do ponto de vista da teoria de Henri Meschonnic, recorreremos à noção de ritmo como organização do sentido no discurso.

4.2 Análise enunciativo-perceptiva em linguagem televisiva

Também para nós, a exemplo de Franco; Panico; Rolim (2011), um instrumento que busque avaliar a enunciação no âmbito da televisão - especialmente quanto ao aspecto vocal – deve ser dividido em três partes. Pensamos que nosso instrumento pode estar assim configurado:

- a) Uma parte – a primeira – relativa ao valor da enunciação vocalizada⁴⁴ na instância de discurso do telejornal. Nesta parte, são colocados em relevo os elementos espaciais e temporais da instância de discurso (o *aqui* e o *agora*) do telejornal.
- b) Uma parte – a segunda – relativa ao quadro figurativo da enunciação vocalizada no qual estão presentes locutor e interlocutor.
- c) Uma parte – a terceira – relativa ao aspecto vocal por meio da análise de parâmetros específicos da voz.

⁴⁴ Utilizamos aqui a expressão enunciação vocalizada nas situações de discurso ligadas à oralidade, cunhada pela linguista italiana Patrizia Violi (2010).

Passemos, a seguir, à proposição dos subsídios a um protocolo de análise enunciativo-perceptiva em linguagem no âmbito do telejornal.

**PROPOSTA DE PROTOCOLO DE ANÁLISE ENUNCIATIVO-
PERCEPTIVA EM LINGUAGEM TELEVISIVA**

Nome: _____
 DN: ___/___/___ Idade: _____
 Atuação: _____ data: _____

1. SITUAÇÃO DE AVALIAÇÃO:

Data da reportagem/apresentação/entrevista e/ ou *link*:.....

- links*
 reportagem
 passagem
 off
 apresentação
 entrevista

**PRIMEIRA PARTE: ANÁLISE CONTEXTUAL DA ENUNCIÇÃO
VOCALIZADA**

1. Quando o locutor fala há equilíbrio entre os elementos do conjunto que integram a sua enunciação ?

- sim não

Obs: as questões 2 e 3 devem ser respondidas apenas se marcou “NÃO” na questão 1.

2. Que elemento impede o equilíbrio da enunciação vocalizada?

- visual
 voz
 fala
 muletas vocais
 a expressão corporal
 a expressão fisionômica
 outro. Qual? _____

3. Qual (is) aspecto(s) do elemento(s) assinalado(s) é (são) mais evidentes no impedimento do equilíbrio?

- figurino
 cenário
 aspectos estéticos (maquiagem, cabelo, barba)
 outros. Qual (is)? _____
- amplitude de gestos
 ausência de gestos
 balanço corporal
 gestos inadequados
 outro. Qual? _____
- desvio labial. Qual (is)? _____
 desvio ocular. Qual (is)? _____
- repetição de palavras. Qual (is)? _____
 interjeições sem conteúdo linguísticos. Qual (is)? _____
 disfluência.

SEGUNDA PARTE: ANÁLISE DO QUADRO FIGURATIVO DA ENUNCIÇÃO VOCALIZADA

1. Que característica melhor descreve o conjunto da enunciação vocalizada do locutor?
- fala planejada
 uma fala não planejada com espontaneidade.
 uma fala desorganizada.
 Outra. Qual? _____
2. Há assertividade?
- sim não
3. Há consonância entre os elementos da forma e do sentido?
- sim não
4. A sequência discursiva é adequada?
- sim não

TERCEIRA PARTE: ANÁLISE PONTUAL DA ENUNCIÇÃO VOCALIZADA

Loudness:

- forte adequado ao contexto fraco

Pitch:

- grave adequado ao contexto agudo

Finais de frase:

- pitch* descendente *pitch* ascendente *pitch* contínuo *pitch* adequado

Ressonância:

- Equilibrada laringofaríngea faríngea hiponasal hipernasal

Respiração - CFR:

- sim não ruídos ao microfone

Pausas:

excessivas sem pausas adequadas ao contexto

Velocidade:

adequada aumentada diminuída

Ênfases:

naturais excessivas pouca deslocadas

Articulação:

precisa imprecisa travada frouxa exagerada

4.3 Considerações finais a respeito da proposta dos subsídios apresentados à elaboração de um protocolo de análise perceptivo–auditiva em linguagem televisiva.

A proposta da criação de um protocolo coloca em evidência as possibilidades de uma avaliação da enunciação vocalizada do profissional da voz falada em televisão na construção do(s) sentidos(s). Conforme demonstrado, por meio das análises dos exemplos elencados nesta tese, no capítulo 3, noções teóricas considerando o fenômeno linguístico que o aspecto vocal da enunciação constitui podem ser operacionalizadas e mobilizadas na elaboração de um roteiro metodológico que permita facilitar e esclarecer o trabalho fonoaudiológico na televisão. A utilização do protocolo permitiria o acompanhamento pelo fonoaudiólogo, direção e próprio jornalista sua trajetória televisiva do ponto de vista da enunciação vocalizada.

Apesar do protocolo estar dividido em 3 partes, aspectos da teoria do ritmo permeiam todas as partes porque o sujeito do telejornal é ao mesmo tempo social, individual, histórico e biológico, ou seja, pleno de historicidade como postula a teoria. Assim, a voz que é única, que é individual, tem, além das características fisiológicas, marcas culturais, e não se pode separar e nem excluir essas informações, do que é emitido por essa voz. Na primeira e segunda parte nos apoiamos mais na teoria benvenistiana da enunciação; abordamos o quadro figurativo da enunciação no qual estão presentes locutor e interlocutor, o *eu* e o *tu*, e a instância de discurso da qual fazem parte o tempo, o *aqui*, e o espaço, o *agora*, da enunciação. E como nos ensina Benveniste, lembramos que uma frase sempre toma parte do “aqui e agora” do locutor e que determinadas unidades do discurso são aí atreladas para exprimir uma ideia interessante, num determinado presente de um certo locutor. Então, a enunciação sempre derivará de um locutor e, por meio de frases, e será endereçada sempre a um interlocutor, neste caso o

telespectador do telejornal. Tentamos, nessas duas partes, elencar e pontuar elementos importantes que ocorrem em processos enunciativos televisivos.

Na terceira parte abordamos a avaliação específica de parâmetros da voz na enunciação vocalizada. Embora estes parâmetros estejam elencados separadamente, eles fazem parte e só são considerados no todo do processo enunciativo; os elencamos isoladamente para melhor observa-los e retoma-los no conjunto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tudo tem um fim e este é o final desta tese. Ao chegar ao fim revemos o trajeto como em qualquer percurso na vida, como se ao final ensaiássemos um retorno. Não retornaremos, mas faremos algumas considerações com relação ao nosso percurso.

Este trabalho buscou observar a voz como parte integrante e fundamental da linguagem e, portanto, portadora de sentido. Nosso estudo ocorre especificamente na esfera televisiva, tendo como matéria prima, para nossa reflexão, os telejornais e como exemplo pontual o Jornal Nacional da Rede Globo.

Elegemos como base referencial a Linguística da Enunciação de Benveniste e a teoria do ritmo de Henri Meschonnic e, quando necessário, trouxemos outros autores que nos permitiram clarear determinadas noções.

Ao estudar os telejornais na sua concepção vocal, observamos que os ritmos da linguagem televisiva, aqui numa acepção geral, são como os ritmos da linguagem, culturais, históricos e sociais e, concluimos, como nos ensina Meschonnic (2006), que “é na voz o lugar de produção e matéria do oral, inseparável da linguagem, mas numa relação assimétrica, já que a linguagem pode se escrever, mas não a voz...”(op.cit.)

Consideramos que é imprescindível respeitar o sujeito enunciativo, reconhecer que este sujeito é múltiplo e atentar que quando este sujeito “fala”, algumas alterações da voz, situacionais, podem ser sinais de perturbações emotivas, como se fosse uma espécie de chamado que não pode ser expresso pelas palavras, mas é expresso pela voz, como postula Meschonnic (2006). E isso deve ser levado em conta quando se analisa a voz de um sujeito/jornalista; ela faz parte da linguagem e, como tal integra o sujeito da enunciação. Então, não é só uma voz que se escuta, uma fala que se entende (ou não), mas um sujeito que se constitui por meio dessa voz e dessa fala.

Dessa forma, pensamos que a voz, portadora de sentido, portanto linguagem, deveria fazer parte dos estudos linguísticos, e que a Fonoaudiologia passasse a considerar mais os aspectos da enunciação nos estudos da voz, considerar que há um

sujeito que se mostra na voz, querendo ou não. Assim, mais do que catalogar tipos de vozes, quantificar parâmetros vocais, é ouvir o que a voz traz do sujeito na enunciação. Enfim, relacionar a voz-sentido-linguagem no processo enunciativo.

Propomos nesta reflexão pensar a voz como enunciação do sujeito na linguagem. Há um sujeito que se coloca na sua fala por intermédio da voz, que deixa marcas. Respeitar esse sujeito é reconhecer que estamos diante de um ser multifacetado, mas único, e que se manifesta, também pela voz, no processo da enunciação. E por fim, a voz não porta somente o sentido, ela é matéria e alvo do sentido ela mesma. A voz tem apelo. E podemos concluir que é pela voz que o locutor assina sua fala compondo assim a linguagem.

Ao trazermos a prosódia nesta tese, a pensamos como um recurso enunciativo de que o indivíduo enunciante dispõe, junto com a língua, ao tornar sujeito. E dentre os parâmetros prosódicos sublinhamos a entonação que é produzida por meio da voz, decorrente de ajustes motores realizados no trato vocal (laringe, boca, cavidades de ressonância) do locutor durante o processo enunciativo, dessa forma, é impossível separar o corpo da enunciação; ele funciona como um sustentáculo corporal da enunciação.

Finalmente, pensamos que todo o trabalho, de 30 anos numa rede de televisão, com assessoria vocal, enriquecidos e fortalecidos pelos estudos enunciativos terá sido em vão senão sugerirmos algo concreto ao trabalho fonoaudiológico realizado neste contexto. Na mídia televisiva temos a fala espontânea e o texto escrito que é memorizado ou lido, em ambas as situações há uma criação enunciativa que acontece no instante da enunciação; primeiro na enunciação escrita e, segundo, por meio da voz no que chamamos de enunciação vocalizada no instante da fala, e é esse aspecto que nos interessa. Assim, propomos o protocolo de *Análise enunciativo-perceptiva em linguagem televisiva*, decorrente de nossa prática em televisão e do estudo teórico propiciado pela Linguística enunciativa de Benveniste e a teoria do ritmo de Henri Meschonnic. Este protocolo nos permite, num primeiro momento, analisar as partes para, num segundo momento, retomá-las no processo enunciativo.

Esperamos que o prazer que em nós despertou e os desafios ocorridos em realizar este estudo também possam envolver aqueles que o lerem e ajude a iluminar os caminhos dos que decidirem utilizar o protocolo.

BIBLIOGRAFIA

- ABERCROMBIE, D. *Elements of general phonetics*. Edinburgh:University Edinburgh,1967.
- BEHLAU, M; Feijó D; MADAZIO G; REHDER MI, AZEVEDO R, FERREIRA AE. *Voz profissional: aspectos gerais e atuação fonoaudiológica*. In: Behlau M (Org.). *Voz: O livro do especialista*. Rio de Janeiro: Revinter; 2005. vol 2.
- BEHLAU, M; PONTES P. *Avaliação e tratamento das disfonias*. São Paulo: Lovise; 1995.
- BEHLAU, M; SANTOS, LMA; OLIVEIRA,G. Cross-cultural adaptation and validation of de voice handicap index into brazilian portuguese. *J.Voice*.2009;253): 354-9
- BENVENISTE, E. *Problemas de Linguística Geral I-* Companhia Editora Nacional- Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo,1976.
- _____*Problemas de Linguística Geral II*. 2. Ed. Campinas, SP. Pontes, 1989.
- _____*Problèmes de Linguistique Générale II*. Paris. Gallimard. 1974.
- BLISS, E. *Now the News- The Story of Broadcasting Journalism*. New York: Columbia University Press, 1991.
- BOLINGER, D. *Intonation and its parts: melody inspoken English*. London: Edward Arnold, 1995.
- BONNER, W. *JN – Jornal Nacional Modo de Fazer*. Rio. Editora Globo, 2009.
- BOURASSA, L. *Henri Meschonnic- pour une poétique du rythme*. Montreal. Éditions Rhuthmus, 2013
- CARVALHO, F.F. *Reflexões sobre o gênero discursivo tele jornalístico Jornal Nacional no contexto da pós-modernidade* . In: GOMES, M. C. A; MELO, M. S. de S.; CATALDI, C. (ed.). *Gênero, discurso, mídia e identidade*. Viçosa, MG: Ed. UFV, 2007. p.33 – 59.
- CHARAUDEAU, P. *Discurso das mídias*. Editora Contexto. São Paulo, 2012.
- COSTA, E. *As Modificações da Voz e os Efeitos de Sentido nos telejornais*. Dissertação de mestrado. Instituto de Letras. UFRGS, Porto Alegre, 2002.
- DESSONS, Gerard. *Émile Benveniste: l'invention du discours*. Paris. Editions In Press. Paris,2006.
- _____*Note sur la Critique. In Europe – revue littéraire mensuelle* n. 995. Centre National du livre. Paris. 2012, v. 995, p. 67-70.
- _____*La phase comme phasé* in *La licorne* n. 42. Poitiers. 1997. UFR Langues Littératures Poitiers. Poitiers, 1997.
- FLORES, Valdir. “*Notas para uma (re)leitura da teoria enunciativa de Émile Benveniste*”. In: Marlene Teixeira; Valdir do Nascimento Flores. (Org.). *O sentido na*

linguagem: uma homenagem à Professora Leci Barbisan. 1ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012, v. 1, p. 153-170.

____ *Fato, nível da análise linguística e transcrição: três operadores da análise enunciativa*, in Linguagens- Metodologias de Ensino e Pesquisa. Leffa,W. e Erst,A. (orgs). Pelotas, Educat, 2012.

____Surreaux, L. *A voz e a Enunciação*. In Estudos da Linguagem sob a Perspectiva Enunciativa. Neumann,D. e Dietrich,M (orgs).Passo Fundo, Méritos, 2012.

FLORES, Valdir e al. *Dicionário de Linguística da Enunciação*. São Paulo: Contexto, 2009.

FONAGY, I. *La vive voix*. Paris: Editions Payot, 1991.

FRANCO, E; PANICO, A; ROLIM, P. *Protocolo em Comunicação Televisiva*.In: Anais do 19º Congresso Brasileiro de Fonoaudiologia, São Paulo, 2011; 671.Disponível em: www.sbfa.org.br

GASPARINI,G; BEHLAU,M. *Quality of life; validation of the brazilian version of the voice related quality of life (V-RQOL) measure*. J.Voice 2009; 23(1): 76-81

GOLDENBERG,R ; GOLDENBERG,G. *Anchors-brokaw, jennings,rather*. New York: Birch Lane Press, 1990.

JACOBSON, HB; JOHNSON, A; GRYWALSKI, C; SILLBERGLEIT, AK; JACOBSON, GP; BENNINGER, M; NEWMAN CW. *The voice Handicap Index (VHI): development and validation*. Amer J Speech Lang Pathol. 1997;6:66-70.

LAVER, J. *The analysis of vocal quality:from the classic Period to the Twentieth Century*.In: Towards a History of Phonetics. Edinburgh University Press, 1981.

LEON, P.R. *Essais de Phonostylistique*.Ottawa, Marcel Didier, 1971.

LOCHARD, Guy. *L'information télévisée. Mutations professionnelles et enjeux citoyens*, Paris, Clemi/Ina/Vuibert, 2005.

MADUREIRA, Sandra. *Expressividade da fala*. In: KYRILLOS, Leny (org.). Expressividade– da teoria à prática. Rio de Janeiro: Revinter, 2005. p. 15-25.

MEMÓRIA GLOBO. *Jornal Nacional: a notícia faz história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Ed., 2004. 410 p.

MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme, Anthropologie historique du langage*. Paris:Verdier-poche, 1982

____ *Langage, histoire une même théorie*.Paris: Verdier, 2012.

____*La rime et la vie*. Paris: Gallimard, 2006.

____*Dans le bois de la langue*.Paris, Éditions LaurenceTeper, 2008.

____ *Le théâtre dans la voix* in Dessons (org).Penser la voix. La Licorne- UFR Langues Littératures Poitiers. Poitiers, 1997. p.27-42.

NUNES, Paula Ávila. *A Prática tradutória (re)vista pela ótica enunciativa*. Porto Alegre : UFRGS, 2012. (tese de doutorado).

PARRET, Herman. *La voix et son temps*. Bruxelles :Éditions De Boeck Université, 2002.

PATERNOSTRO,V. *O texto na TV-manual de telejornalismo*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PITTAM, J. *Voice in Social Interaction: an interdisciplinary approach*. Language behaviors. California: Sage publications Inc.,1994.

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

SCARPA, E. M. (Org.). *Estudos de prosódia*. Campinas: Unicamp, 1999.

SQUIRRA, S. *Aprender Telejornalismo- produção e técnica*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

VIOLI, P. *Énonciation textualisée, énonciation vocalisée: arts du dire et sémiotique de l'oralité*. Nouveaux Actes Sémiotiques [**en ligne**]. Actes de colloques, 2006, Arts du faire: production et expertise.Disponible sur<<http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3119>> (consulté le 21/07/2012)

ANEXO 1

AVALIAÇÃO DA COMPETÊNCIA COMUNICATIVA

(Franco; Panico; Rolim, 2011)

Nome: _____

DN: ___/___/___ Idade: _____

Atuação: _____

data: _____

1 – GERAL: () fraca () regular () competente

1.1 – IMPACTO INICIAL:

Alguma característica se sobrepõe durante a comunicação oral? () Sim () Não
Se sim, qual? () voz () fala () postura/gestos, mímica facial () vestuário

1.2 – PLANEJAMENTO: () fala planejada () fala natural () fala desorganizada

1.3 – FLUÊNCIA:

Pausas: () excessivas () sem pausas () adequadas ao contexto

Ritmo: () regular () irregular () repetitivo

Velocidade: () adequada () aumentada () diminuída

Ênfases: () naturais () excessivas () pouca () deslocadas

Articulação: () precisa () imprecisa () travada () frouxa () exagerada

obs: _____

1.4 – ASSERTIVIDADE: () assertivo () não assertivo

1.5 – CONCORDÂNCIA COMUNICATIVA: () sim () não

1.6 – RUÍDOS: () visual () auditivo () muletas vocais () sem ruídos

2 - AVALIAÇÃO ESPECÍFICA DE VOZ E FALA

Loudness: () forte () adequado ao contexto () fraco

Pitch: () grave () adequado ao contexto () agudo

Ressonância: () Equilibrada () laringofaríngea () faríngea () hiponasal
() hipernasal

Respiração - CFR: () sim () não () ruídos ao microfone