

RETROSPECTIVA 2007, VIOLÊNCIA E FINAL FELIZ: UMA ANÁLISE DAS ESTRATÉGIAS DISCURSIVAS DAS TELENÓVELAS APLICADAS AO JORNALISMO TELEVISIVO

Marcelo FREIRE^º

RESUMO

O presente artigo faz uma análise das estratégias de construção do leitor, a partir do conceito de leitor-modelo de Umberto Eco, no bloco respectivo as notícias de violência da Edição Especial do programa Globo Repórter – Retrospectiva 2007. A partir de autores que estudam a influencia entre o folhetim e o telejornalismo, com maior foco na comparação entre o Jornal Nacional e a novela das oito, pudemos rastrear os maiores intercâmbios entre os gêneros midiáticos. Encontramos em nosso objeto estratégias discursivas similares as utilizadas na produção de telenovelas, principalmente, com o uso da serialização, dramatização e do final feliz.

Palavras-chave: Leitor Modelo; telejornalismo; telenovela.

Editor do site da Associação Latino-Americana de Epidemiologia. Doutorando e Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas (Facom-UFBA) e graduado em Jornalismo (Centro Universitário da Bahia - FIB). e-mail: marcelofreire@gmail.com

ABSTRACT

This article makes an analysis of the reader's building strategies from Umberto Eco's concept of model-reader, related to the news of violence in the special edition of Globo Reporter – Retrospective 2007. From authors who study the influence of the “folhetim” and television, with more focus on the comparison between soap opera and Jornal Nacional, we have been able to trace the major media exchanges between the genders. We have found in our study discursive strategies like those used in the production of soap operas, especially with the use of serialization, drama and the happy ending.

Key words: Model-reader; journalism; soap opera.

Este artigo tem como objetivo discutir a influência da linguagem das telenovelas no telejornalismo da TV Globo. Para tanto, faremos uma breve revisão de algumas pesquisas que apontam essa influência a partir da presença de características como a dramatização das notícias, serialização, construção elaborada de personagens e a utilização do *happy end*. Focaremos nossa observação nos finais felizes, por essa característica ser pouco pesquisada neste tipo análise. Como objeto de estudos, selecionamos um bloco do Globo Repórter – Retrospectiva 2007, uma edição especial exibida no último programa do ano.

O bloco escolhido relembra os temas mais importantes do período, de acordo com a emissora, em três áreas: política nacional, política internacional e polícia. Nossa análise está centrada no trecho que trata das questões relativas à segurança pública e terá como referencial teórico principal o conceito de leitor-modelo de Umberto Eco. A partir da hipótese do semioticista italiano tentaremos apontar pontos comuns entre as telenovelas e telejornais que nos permitam, mesmo que de forma preliminar, confirmar a hipótese de que as duas produções compartilham o mesmo leitor-modelo e por isso, utilizam estratégias discursivas correlatas.

LEITOR MODELO

Para Eco (1993, p.79), um texto é produzido para uma comunidade de leitores e a sua interpretação não será definida pelas intenções do autor, mas de acordo com uma complexa estratégia de interações que também envolve os leitores, ao lado de sua competência na linguagem enquanto tesouro social. A partir da participação do leitor, podemos fazer a aproximação entre os dois tipos de texto que estamos estudando. A intenção dos autores é diferente entre jornalistas e escritores de teledramaturgia, mas o tipo de interação com o texto e o tipo de repertório, ou nos termos do próprio Eco, enciclopédia, exigido para a interpretação pode ser o mesmo. Para entender melhor como se dá essa relação entre autor, texto e leitor, podemos destacar quatro entidades: o leitor empírico, o auto-empírico, o leitor-modelo e o autor-modelo. Sendo que os dois últimos são entendidos apenas como estratégias textuais inscritas na mensagem. “O leitor-modelo constitui um conjunto de condições de êxito, textualmente estabelecidas, que devem ser satisfeitas para que um texto seja plenamente atualizado no seu conteúdo potencial” (ECO, 2005, p.45). A atualização referida por Eco faz parte do processo de leitura quando o leitor-empírico completa lacunas deixadas pelo autor-empírico no texto com sua compreensão de mundo, suas experiências pessoais. Para o autor italiano,

(...)um texto é um artifício que tende a produzir seu próprio leitor-modelo. O leitor-empírico é aquele que faz uma conjectura sobre o tipo de leitor-modelo postulado pelo texto. O que significa que o leitor empírico é aquele que tenta conjecturas não sobre as intenções do autor-empírico, mas sobre as do autor-modelo. O autor-modelo é aquele que, como estratégia textual, tende a produzir um certo leitor-modelo (ECO, 2004, p.15).

Algumas dessas lacunas podem ser entendidas como estratégias presentes no texto que vão construir um tipo de leitor apto a preenchê-las. Para Eco, “prever o próprio leitor-modelo não significa somente “esperar” que ele exista, mas significa também mover o texto de modo a construí-lo” (2005, p. 40).

É importante deixar claro que não estamos aqui propondo que haja

uma planificação entre os diferentes tipos de telejornais e de produtos de teledramaturgia. Compreendemos que cada produto constrói seu próprio leitor, a partir do reconhecimento entre o leitor-modelo proposto e o leitor-empírico, e isso se deve ao estabelecimento de uma série de fatores contextuais que não pretendemos aprofundar neste artigo. Entre eles, podemos destacar a colocação do produto em uma grade de programação, horário de exibição e as marcas de autoria dos seus realizadores. Por isso, o estabelecimento destas relações dependerá da natureza de cada programa. Além disso, podemos também identificar diferentes leitores-modelo inseridos em um único produto, seja jornalístico ou ficcional. Portanto, nosso objetivo é identificar apenas alguns traços comuns na construção destes diferentes leitores-modelo e mostrar que há uma aproximação entre a *narrativa natural* e *narrativa artificial* (cf. Van Dijk, 1990), respectivamente, do jornalismo e da ficção.

FICÇÃO E REALIDADE

A telenovela é um gênero ficcional, que aproxima realidade e ficção, serializada e de longa duração (BALOGH, 2002, p.3). Sua origem está calcada em dois elementos: as narrativas orais e massivas. Borelli (2001, p.4) destaca como suas principais influências o romance-folhetim ou as novelas semanais, as radionovelas, o cinema de lágrimas e a *soap opera* norte-americana. Contudo, ela distingue a telenovela brasileira destes produtos, por estar calcada na atualidade e por ser um produto cultural diferenciado, fruto de especificidades das histórias da televisão e da cultura no Brasil.

Já para Simões (2005, p.1) este tipo de produção é marcado pelo tom melodramático, pelo *happy end* e pelo gancho. A autora destaca também como especificidade da telenovela brasileira, o diálogo entre a ficção e a realidade. Esse diálogo se inicia quando as narrativas ficcionais utilizam a realidade como ponto de partida para a construção dos seus mundos possíveis, centrados em características específicas de um local e de um tempo. Simões defende que “a ficção toma a realidade como pano de fundo; a realidade, por sua vez, incorpora elementos ficcionais em sua construção” (2005, p.3). Para ela, narrativas ficcionais constroem representações recortando certos aspectos do real, e, com isso, estabelecem

uma ponte com a vida social e são responsáveis pelo diálogo entre esses dois mundos.

A utilização da realidade na construção da narrativa da telenovela brasileira pode ser identificada através da escolha do eixo temático e do desenvolvimento de enredo que permitam a veiculação de imagens e representações da realidade brasileira:

[...] incorpora-se à trama um tom de debate crítico sobre as condições históricas e sociais vividas pelos personagens; articulam-se, no contexto narrativo, os tradicionais dramas familiares e universais da condição humana, os fatos políticos, culturais e sociais, significativos da conjuntura no período; esta nova forma inscreve-se na história das telenovelas como uma característica particular da produção brasileira; e estas narrativas passam a ser denominadas “novelas verdade”, que veiculam um cotidiano que se propõe crítico, por estar mais próximo da vida “real” e por pretender desvendar o que estaria ideologicamente camuflado na percepção dos receptores (BORELLI, 2001, p.4).

Através da utilização da realidade como pano de fundo para a construção das narrativas, sua inserção na temática dos enredos e das representações sociais estabelecidas por recortes do real, podemos começar a traçar pontos comuns com o telejornalismo. Rezende (2005) acredita que a união entre esses gêneros está apoiada em suas origens comuns:

A parceria do fait divers com o folhetim, pilares da grande imprensa de massa, convoca a audiência para uma permanente intervenção na própria elaboração da narrativa noticiosa ou ficcional, estimulando a ilusória sensação de participação na história narrada. Seja como a vida romanceada, essência do fait divers, ou romance da vida — típico da narrativa folhетinesca hoje travestida como telenovela, o sincretismo da realidade e da ficção preserva toda a sua vitalidade na televisão brasileira [...] (REZENDE, 2005, p.2).

No Brasil podemos considerar o estabelecimento deste sincretismo a partir do crescimento da Rede Globo. Para o autor, essa fusão na Rede Globo se intensificou em setembro de 1969 com a inserção do Jornal Nacional entre duas telenovelas, como estratégia para atrair a audiência. A fórmula, segundo ele:

[...]se inspira em fundamentos do discurso televisivo, particularmente nesse processo de fusão de fantasia e realidade, mediado pelo rigoroso apuro técnico na produção e difusão do espetáculo televisual (IDEM).

Além dos aspectos em comum na elaboração da narrativa podemos citar características da estrutura formal que são comuns aos dois gêneros televisivos como tomadas, cenas e seqüências curtas, uma edição extremamente ágil, uso preferencial de planos fechados, diálogos e narrações em uma linguagem coloquial. Rezende acredita que o uso comum destas técnicas “conferem tanto ao telejornal quanto à telenovela o tom de espetáculo que padroniza a programação televisiva” (IBIDEM, p.3).

Essa característica foi identificada tanto por estudiosos da área quanto por profissionais. Medeiros (2005, p.4), ao entrevistar Paulo Henrique Amorim, apurou que o jornalista acredita que o Jornal Nacional foi contaminado pela novela e isso aparece na narração teatralizada dos repórteres.

Assim como acontece nas novelas, o espectador passa a acompanhar as histórias narradas nos telejornais e torce por um determinado desenrolar dos fatos (AMORIM in MEDEIROS, 2005, p.4).

Essa teatralização pode ser vista também na composição dos personagens e não apenas na narração dos repórteres como afirma Marfuz. Para o pesquisador, “o telejornalismo brasileiro não foge à regra ao tratar a notícia, em muitos casos, como se fosse uma história extraída de uma peça de teatro” (MARFUZ, 2003, p.99). Ele aponta essa personalização como uma estratégia de dramatizar dando mais destaque aos personagens do que aos eventos noticiados.

Outro ponto em comum que podemos ressaltar é a estrutura seriada típica do folhetim e da novela e presente muitas vezes nas coberturas contínuas e de temas recorrentes. Marfuz (2003, p.101) aponta que com o uso constante desta estratégia faz com que telespectador tenha suas expectativas satisfeitas porque permite o reconhecimento de estrutura em que ele pode, utilizando seu repertório, prever alguns desenlaces e ser surpreendido por outros, mas sem que isso destrua esse esquema completamente. Outro autor que reconhece essa estratégia da

teledramaturgia incorporada ao jornalismo é Felipe Pena. Ele compara as informações de background, para contextualizar a notícia, que aparecem em pequenos *flashes* às cenas dos capítulos anteriores (PENA, 2002, p.52). Sua principal função seria a de situar o espectador que perdeu as informações do telejornal do dia anterior como acontece na telenovela. Diniz (2004) vai além: reconhece essa continuidade como típica do jornalismo e considera que ela é desejada pelo espectador para lhe dar um conforto com a idéia que a vida continua, mesmo depois das mais incríveis tragédias. Para a autora isso acontece “quer pela seqüencialização, quer pelo formato canônico do macro-texto em happy-end” (DINIZ, 2004, p.12). A importância do final feliz é ressaltada por Rezende (2005), que se apoia na opinião do crítico de TV, Eugênio Bucci:

Segundo ele, o telejornalismo no Brasil “se organiza como melodrama” para, através da oferta do espetáculo “como se fossem produtos de puro entretenimento” criar “um vínculo afetivo” (1996, p. 26) com o telespectador. Bucci complementa o seu comentário, afirmando que nessa condição de melodrama, “o telejornalismo, de modo destacado o Jornal Nacional, passou a seguir algumas regras próprias do melodrama, em suas edições diárias. A regra central é o permanente conflito entre o bem e o mal, que culmina no “boa-noite, com um happy end de preferência”. Em cada bloco, ou a cada dois blocos, o bem vence o mal (ou no mínimo tenta vencê-lo). (BUCCI, 1996, p. 31 apud REZENDE, 2005, p.6)

Podemos identificar muitos pontos em comum entre o telejornalismo e a telenovela desde as suas origens próximas no folhetim e no *fait divers* até o uso de estratégias discursivas similares como a personalização, melodrama, a seqüencialização e o final feliz. Além disso, a presença de atualidade e realidade, na criação dos mundos possíveis, escolha dos temas e desenvolvimento dos enredos nas novelas mostra que a influência é mútua entre os dois gêneros. Essas estratégias em comum podem ser relacionadas com a formação de um público que precisa de um mesmo repertório para interpretar os dois gêneros. Acreditamos que as diferenças entre telejornal e telenovela sejam identificadas pelos espectadores, mas destacamos que talvez não seja possível diferenciar com clareza as estratégias utilizadas na construção do discurso de ambos. E essa seria a principal evidência da proximidade entre os seus leitores-modelo.

RETROSPECTIVA

Como nosso objeto de análise, a Retrospectiva 2007 do Globo Repórter, exibida no dia 28/12/07, está no campo do jornalismo. Buscamos aqui mostrar a presença de algumas estratégias típicas da telenovela utilizadas na construção do texto. O programa, de acordo com o site da emissora, estreou em abril de 1973, tem cerca de 30 milhões de telespectadores toda semana e visa se aprofundar no conhecimento de assuntos polêmicos ou de interesse geral. A edição em questão faz uma síntese dos principais acontecimentos do ano e é exibido no último programa antes do réveillon. Com duração maior do que as edições regulares, a retrospectiva não tem o caráter tradicional da síntese noticiosa, ou seja, de informar sobre as principais notícias ocorridas em um dado intervalo de tempo (FERRARETTO, 2001). Ela resgata esses acontecimentos.

Observamos um trecho de 5'52" que trata de Segurança Pública que fecha o segundo bloco da programa que aborda também política nacional e internacional e dura 17'41". Podemos com a base na estrutura do programa dividida por assuntos e cada um deles costurando aspectos de diferentes notícias identificar a serialização. Temos micro episódios correlacionados por temática ou similaridade. Ou ainda podemos considerar pequenos capítulos de uma mesma história como no caso do assassinato do menino João Hélio ou das acusações de corrupção envolvendo o senador Renan Calheiros.

O trecho começa com a apresentação de Sérgio Chapelin em tom dramático, no Cristo Redentor, alertando que a violência este ano foi flagrada no medo visto nos olhos das mães. Para então chamar o VT de abertura do segmento que trata do assassinato de João Hélio. A abordagem do caso, assim como os três seguintes, coloca a personalização com mais ênfase do que o acontecimento. Antes de dar as informações sobre o assassinato em si a matéria começa com a descrição que quem era o menino a partir de declarações emocionadas dos pais dele: "Ele era uma criança muito especial; Ele era uma criança linda, nosso anjinho". O referencial mais enfatizado é que o menino "estava aprendendo os primeiros traços, as primeiras letras, quando um assalto pôs um ponto final em uma vida feliz", como diz o texto em *off* do apresentador. O

desdobramento do caso segue a mesma lógica. Ao invés de apontar as conseqüências do crime na vida dos pais ou até mesmo a punição dos assaltantes, opta por mostrar apenas o drama refletido nas manifestações populares que colocam o menino como um mártir da violência no Rio de Janeiro, como sentencia Chapelin “foi aqui nesta esquina que o menino João Hélio se tornou um símbolo da luta pela paz”.

Na seqüência, o cunho informativo é deixado inteiramente de lado para que se dê destaque ao enfoque emotivo. O caso da jovem Priscila Aprígio, de 13 anos, que no dia 28/02/07 foi atingida no bairro de Moema, em São Paulo, por uma bala perdida e ficou paraplégica foi resumido a “Balas perdidas nos tomaram de assalto. Em São Paulo, Priscila Aprígio estava só de passagem. Ficou sob fogo cruzado no meio da rua”. A imagem que ilustrava o texto em *off* era captada por uma câmera de segurança e mostrava a jovem caída de bruços na calçada com um ferimento nas costas. A história seguinte mostra a mãe de uma jovem assassinada no Rio de Janeiro. O principal destaque se dá às imagens da expressão de desespero da mãe ao saber da notícia da morte da filha e da sonora dela gritando que ela não iria voltar.

Depois da construção do drama, criado com o enfoque centrado nos personagens que foram vítimas da violência, constrói-se, então, a representação da cidade que vive sitiada. Uma série de cenas de conflitos entre traficantes e policiais é mostrada, entremeada por sons de tiros e uma trilha sonora que remete à dos filmes de ação. Esse recurso é utilizado a fim de amplificar a sensação de insegurança e aumentar a dramaticidade da cobertura sobre a violência. A polícia é representada em dois momentos, em um pequeno VT que trata da tristeza das mães dos policiais mortos e outro que mostra um caso de corrupção em que os agentes foram absolvidos. Essa seqüência se encerra com a prisão de um dos traficantes de drogas mais procurados do mundo, Juan Carlos Abadia, que afirma “Eu estou preso e sempre vai haver outro... não vai acabar o negócio jamais”.

Fecha-se então a construção do drama das vítimas, do conflito entre traficantes e policiais onipresente no Rio de Janeiro e da impossibilidade de mudança dada à morte dos agentes, corrupção e poderio do tráfico. Apresentado este quadro, Chapelin pergunta, referindo-se à ousadia dos criminosos: “eles não têm medo”? E responde, “nós temos”. O fechamento

do trecho contraria toda a representação feita sobre o tema e vai apresentar um final feliz. A história do menino Udson de sete anos que foi entrevistado depois de ter suas aulas suspensas devido ao fechamento da escola onde estudava por ordem de traficantes de drogas. “Tô triste. Ah, porque eu quero estudar, quero ser da Marinha. Tenho um grande sonho para ser realizado” disse o menino. Depois da sonora do menino entre a música *Somewhere Over the Rainbow*, trilha do filme *O Mágico de Oz*, em uma versão executada por guitarras havaianas. O apresentador informa sobre a final feliz: Udson comoveu a todos. O menino de sete anos conseguiu uma bolsa de estudos e até visitou um navio. E o trecho termina com um fade depois de uma declaração: “Foi bom. Relaxante. Eu posso até sonhar, aqui.”

A presença da personalização e da dramatização é visível em diversos pontos do trecho analisado. Seu uso é potencializado pelas sonoras dos parentes das vítimas que não têm conteúdo informativo prioritário e sim emotivo. Além disso, a maioria das histórias é focada nas vítimas e não no fato ocorrido. O final feliz contraria toda a construção realizada desde o início do trecho e vai redimir a situação representada da violência, principalmente no Rio de Janeiro. Esse tipo de final em que todos os conflitos são resolvidos no último capítulo é típico das telenovelas e é aplicado aqui também. Portanto, mesmo tratando de fatos, dada a ênfase nos aspectos emotivos ao invés do informativo e o uso das estratégias citadas anteriormente podemos dizer que o trecho analisado está mais próximo da narrativa das telenovelas do que do telejornalismo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dada a proeminência das estratégias do discurso da telenovela no texto encontrado em parte da Retrospectiva é difícil separar os tipos de repertório que os leitores-modelo das telenovelas e da retrospectiva têm que usar para terem a plena compreensão do texto. O compartilhamento de estratégias traz indícios que ambos os textos foram escritos para o mesmo público e construirão o mesmo tipo de audiência. •

Claro que as relações que estabelecemos estão diretamente centradas

em dois programas: a novela das oito e o Jornal Nacional, mas acreditamos que elas possam representar a mútua influência entre ficção e jornalismo. O Globo Repórter pode ser inserido neste contexto, até mesmo devido a sua posição na grade de programação da emissora, além dos traços que identificamos na constituição de um leitor-modelo único ou leitores-modelos parecidos para os três programas. É possível que essa relação não configure com outros telejornais e outras telenovelas, mas isso só pode ser comprovado com o aprofundamento de pesquisas empíricas sobre estes objetos.

REFERÊNCIAS

- BALOGH, A. M. “Sobre o conceito de ficção na tv”. In: *XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 2002, Salvador. (Anais). São Paulo: Intercom, 2002. CD-ROM
- BORELLI, S.H.S. “Telenovelas brasileiras, balanços e perspectivas”. In: *XXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 2001. Campo Grande/MS. (Anais). São Paulo: Intercom, 2001. CD-ROM
- DINIZ, M.L.V.P. “Acontecimento e Memória no Telejornal: Comunicação efetiva e afetiva”. In: *XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 2004. Porto Alegre. (Anais) São Paulo: Intercom, 2004. CD-ROM.
- ECO, Umberto. *Interpretação e Superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- _____. *Lector in Fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- _____. *Os Limites da Interpretação*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- FERRARETTO, Luiz Artur. *Rádio: o veículo, a história e a técnica*. 2ª ed. Porto Alegre: Ed. Sagra Luzzatto, 2001.
- MARFUZ, Luiz. “A Dramatização da notícia (A construção do personagem de Leonardo Pareja nos telejornais)”. In: VALVERDE, Monclar (org). *As formas do sentido: estudos em estética da comunicação*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

MEDEIROS, A.L. *A telenovela, o telejornal e o interesse humano*. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecul2005/AnaLuciaMedeiros.pdf>> [Acesso em: 14 dez. 2005].

PENA, Felipe. *Televisão e Sociedade* (do Big Brother à TV Universitária): ensaios críticos sobre televisão, jornalismo e mitologia; e alguns artigos sobre educação e literatura. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.

REZENDE, G.J. “O Discurso Jornalístico e o Discurso Ficcional na Televisão Brasileira”. In: *XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 2005. Rio de Janeiro. (Anais). São Paulo: Intercom, 2005. CD-ROM.

SIMÕES, P.G.. “Representações do amor no diálogo entre ficção e realidade: telenovela e sociedade brasileira”. In: *XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 2005. Rio de Janeiro. (Anais). São Paulo: Intercom, 2005. CD-ROM.

Van DIJK, Teun A. *La noticia como discurso: Comprensión, estructura y producción de la información*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1990.