

TELEJORNAL: ENCENAÇÃO AUDIOVISUAL DA INFORMAÇÃO

Gildésio Bomfim de Oliveira Alves
Sociedade de Educação e Cultura de Goiás
Faculdade Araguaia
Comunicação livre
Cultura e processos educacionais

Suscetível de ser realizada por todos, a informação que é entendida como a transmissão de um saber por alguém que o possui a alguém que se presume não possuí-lo, parece transformar-se no domínio reservado de um setor em particular – as mídias – cuja vocação essencial seria informar o cidadão. Este estudo tem o objetivo de apontar as estratégias discursivas e os dispositivos enunciativos por meio dos quais o discurso da informação midiática se estrutura, tendo como *corpus* para análise reportagens sobre ciência e tecnologia exibidas pelo Jornal Nacional (Rede Globo), entre agosto e dezembro, de 2006. O foco da análise é o discurso midiático, construído a partir da relação entre imagem e texto. O estudo revelou que o telejornal recorre a vários tipos de roteirizações, que são recursos designativos, figurativos e visualizantes da imagem, para satisfazer as condições de credibilidade e de sedução da finalidade de informar.

Palavras-chave: Informação, telejornal, encenação.

Introdução

Este trabalho tem o objetivo de apontar as estratégias discursivas e os dispositivos enunciativos por meio dos quais o discurso da informação midiática se estrutura, tendo como *corpus* para análise reportagens sobre ciência e tecnologia exibidas pelo Jornal Nacional (Rede Globo), de agosto a dezembro, de 2006, tomando como referencial teórico a análise do discurso, a partir da proposta de Charaudeau (2006). As idéias deste autor a respeito dos dispositivos cênicos da informação midiática levaram-me a aproximar o telejornal do cinema, mais especificamente do cinema documentário, de onde os noticiários televisivos extraíram modelos de movimentos de câmera, enquadramentos, planos de filmagem. Essas técnicas fazem parte de um ritual que coloca em evidência o ponto de vista a ser retratado na informação. Esses procedimentos também contribuem para a elaboração e significação do discurso informativo midiático.

Esses apontamentos são ao mesmo tempo um recorte e ampliação das discussões empreendidas na pesquisa: A ciência no Jornal Nacional: entre o fato e a ficção desenvolvida no mestrado em Cultura Visual, da Faculdade de Artes Visuais da UFG – Universidade Federal de Goiás, defendida e aprovada em outubro de 2008.

A estrutura do telejornal

O telejornal é uma das formas de relato do cotidiano social na televisão. Relatar é contar, narrar, expor, reportar, explicar e comentar os acontecimentos do mundo. Isso implica em reconhecer que “relatar e comentar acontecimentos é uma atividade impregnada de subjetividade” (CHARAUDEAU, 2006, p.241). Grosso modo, pode-se dizer que o telejornal é uma forma de saber, de conhecimento, de

reconhecimento e de mediação, por meio dos quais a televisão informa seu público sobre o que ocorre de mais relevante nos acontecimentos do mundo social.

O relato de fatos do cotidiano é prerrogativa do gênero telejornal, o que se dá por meio de representações, com o uso de uma linguagem própria que incorpora texto, imagens em movimento, entonação de voz e outros recursos audiovisuais (trilha sonora e desenhos gráficos, por exemplo): “o telejornal é, antes de mais nada, o lugar onde se dão atos de enunciação a respeito dos eventos” (MACHADO, 2005, p.104).

O telejornal se estrutura em torno de três formas de organização do discurso informativo midiático, que são os modos de enunciação pelos quais a notícia é apresentada: nota seca (também chamada de nota simples), nota coberta e reportagem. A **reportagem** é o relato mais completo da notícia, com a presença de um narrador (repórter), no local do acontecimento. Este tipo de enunciado é tratado por Maia (2005) como o subgênero do telejornal. A **nota coberta** é o que caracteriza uma notícia mais curta, sem a presença do repórter, com imagens cedidas comumente por agências de notícias ou produzidas por organizações interessadas na divulgação do fato. A **nota simples ou nota seca** é a notícia curta, sem imagem, lida pelo apresentador em estúdio.

Impregnado de melodrama, o telejornal dá suporte a várias vozes como expressões de narrativas cotidianas, que produzem efeitos de verdade, ou um emaranhado de versões da verdade: “Sujeitos falantes diversos se sucedem, se revezam, se contrapõem uns aos outros, praticando atos de fala que se colocam nitidamente como o seu discurso com relação aos fatos relatados” (MACHADO, 2005, p. 104).

Os sujeitos são personagens do telejornal, a começar pelo (a) âncora, ou apresentador (a), colocado (a) no estúdio, em posição frontal à câmera para anunciar as notícias e, em seguida, chamar o (a) repórter para apresentá-las. A apresentação no espaço do estúdio, segundo Nichols (2005), funciona “para dar a sensação de que o noticiário emana de algum lugar distante dos acontecimentos que relata [...] e, portanto, livre de tomar partido neles”, procurando demonstrar imparcialidade (p.85).

O telejornalismo e o cinema direto

O telejornal surge na década de 50, nos Estados Unidos, poucos anos depois do desenvolvimento da própria televisão. Primeiramente, o cinema de longa-metragem de ficção foi a grande referência e contribuiu, sobremaneira, para a linguagem do telejornal: “Para a captação de imagens em exteriores, a única tecnologia de que a televisão dispunha, nos seus primeiros anos, era a ‘artilharia pesada’ do cinema” (DARIN, 2006, p.102).

A linguagem do telejornal relaciona-se, contudo, ao cinema documentário, na medida em que este tipo de filme representa questões e problemas encontrados no mundo histórico e essa representação significa uma visão particular do mundo. Nichols (2005) esclarece bem a diferença entre o cinema de ficção e o filme documentário: “o estilo da ficção transmite um mundo imaginário e distinto, ao passo que o estilo ou a voz do documentário revelam uma forma distinta de envolvimento no mundo histórico” (p.74).

O documentário, por sua vez, se inscreve em modalidades que são as convenções estilísticas que definem a forma de sua realização. As duas correntes principais de documentários correspondem, segundo Da-Rin (2006), ao cinema direto norte-americano e ao cinema verdade francês, denominando-os, respectivamente, observacional e interativo. O modelo que mais se aproxima do telejornal é o estilo de cinema direto, cujo início está associado à produtora *Drew Associates*, formada em

torno do repórter fotográfico Robert Drew e do cinegrafista Richard Leacock (1954, Estados Unidos), que não consideravam seus trabalhos documentários, mas cine-reportagens ou jornalismo filmado.

Assim como no telejornalismo, o objetivo do cinema direto é trazer o máximo de realidade à tona. Essa técnica combina com a concepção de documentário que tem como regra filmar a cena viva e a história viva, com personagens reais, sem a utilização de atores, com o som e imagens em sincronismo, captados do ambiente natural, originários da própria locação.

Para Da-Rin (2006), o método de filmagem do grupo da *Drew Associates* impossibilitava todas as formas de intervenção ou interpretação e era marcado por um objetivismo que tentava comunicar a “vida como ela é”. O modo observacional implica em transmitir da forma mais fiel possível a sensação experimentada durante a filmagem. Essa tendência que transforma a câmera em um olho, que apenas observa, é a marca essencial do cinema direto, conforme assinala Nichols (2005):

Nos filmes de puro cinema direto, o estilo busca tornar-se transparente, como o estilo clássico de Hollywood – captando as pessoas em ação e deixando que o espectador tire conclusões sobre elas sem a ajuda de nenhum comentário, implícito ou explícito (p.48).

No cinema direto a câmera colocada como uma mosca na parede, apenas observa a cena e é como se captasse a vida como ela é, sem interferência do cineasta. Essa é a técnica, por exemplo, do documentário brasileiro *Justiça*, de 2003, dirigido por Maria Augusta Ramos. O filme expõe parte do cotidiano do Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro. Sem narração, imagens feitas com a câmera fixa num tripé registram flagrantes de julgamentos de pequenos delitos. Não há entrevistas. A câmera registra o que se passa diante dela.

Como se fosse uma grande reportagem, a cineasta acompanha o cotidiano de alguns personagens: uma defensora pública, um juiz/professor de Direito, uma juíza e um réu. Primeiro, a câmera os flagra no “teatro” da justiça; depois, fora dele, na carceragem da Polinter e na intimidade de suas famílias, numa busca incessante da realidade, aquela que permeia a morosidade da justiça e como e para quem ela funciona no Brasil.

O que a cineasta Maria Augusta Ramos propõe é a imagem como representação de uma questão que vai além do imediatamente visível: *Justiça*. Ela lança mão de uma técnica que busca extrair do mundo social sua fiel expressão, sua realidade, facilitada pela disponibilidade de alguns aparatos técnicos, como aparelhos leves, capazes de registrar imagem e som em sincronismo, que produz uma espécie de ilusão realista, que consiste “em reduzir a realidade a suas aparências sem fim” (DA-RIN, 2006, p.145). Pura ambigüidade. Ao mesmo tempo em que se busca captar o real, com nenhuma intervenção, mascara-se os processos que dão sentido ao audiovisual: a edição no telejornal e a montagem no cinema. Como afirma Da-Rin(2006):

A própria estrutura da imagem cinematográfica supõe fatores irreduzíveis, como a escolha entre o que mostrar ou não, a organização daquilo que é mostrado, a sua duração e ordenação dos planos entre si. A transparência da realidade no cinema é uma falácia. A imagem cinematográfica é essencialmente trucada, um artefato por natureza, nunca o reflexo transparente do real (Idem).

O que difere a reportagem televisual do estilo de cinema direto é a presença explícita de um orador – narrador – que conduz o relato. O (a) repórter interfere de forma sutil e subjetiva na descrição do fato, principalmente, porque utiliza a entrevista, um jogo de perguntas e respostas, além do próprio corpo. A voz que relata o acontecimento, embora não seja a única que fala – o sentido do discurso se dá por uma série de elementos possíveis como cenários, enquadramentos, planos de filmagem, entonação da voz – está sempre atada ao corpo do repórter e faz parte da estética de sedução, que busca captar a atenção do espectador, também por meio de uma empatia entre jornalista e público.

Na reportagem sobre uma pesquisa de cientistas canadenses que analisaram a obra Mona Lisa, de Leonardo da Vinci, a voz da jornalista Lília Teles¹ é a que mais se destaca entre os elementos que descrevem o fato, cuja ação se passa no laboratório onde a pesquisa foi realizada. Imagens da Mona Lisa e de cientistas realizando o estudo da obra de arte atestam, legitimam aquilo que se fala. Não por acaso o corpo da repórter é o último elemento deste relato a ser visualizado no vídeo. Em primeiro plano – o que está na frente do quadro – com o Centro de Pesquisas ao fundo (plano de fundo), a repórter aparece como quem organiza uma história atrativa, mas ao mesmo tempo, convincente: “Mas nem a investigação mais completa conseguiu decifrar os segredos da técnica de Leonardo da Vinci... E o motivo do sorriso de Mona Lisa também permanece indecifrável” (JN, 27.09.2006).

A forma de organização do relato televisual funda-se na tradição do discurso retórico, semelhante ao que ocorre no documentário. A tradição retórica, afirma Nichols (2005), “consegue abarcar razão e narrativa, evocação e poesia, mas faz isso com o objetivo de inspirar confiança ou instilar convicção no mérito de determinado ponto de vista sobre uma questão controversa” (p.80).

A retórica dá indícios da história que se narra através de provas não artísticas como testemunhas, tais como documentos, confissões, análise científica de amostras de impressões digitais, ou artificiais, que são produto da criatividade de quem narra ou conta uma história. Apoiando-se em Aristóteles, no que diz respeito ao discurso retórico, Nichols (2005) escreve que as provas artísticas são divididas em três tipos: ético – que dá a impressão de bom caráter moral; emocional – que apela para as emoções do público para produzir o humor desejado; demonstrativo – que usa raciocínio ou demonstração real ou aparente, que comprova ou dá a impressão de comprovar a questão. Essas três estratégias convidam o orador – narrador e o cineasta a honrar os princípios do discurso retórico, que são verossímeis, convincentes e comoventes.

As junções e imbricações entre provas artísticas e não artísticas suscitam questões de compreensão, interpretação, valor e julgamento de determinado aspecto do mundo histórico, o que demonstra que a retórica não depende de uma questão lógica ou matemática: “A mistura de partes de raciocínio real com porções veladas de raciocínio aparente, imperfeito ou enganador caracteriza o discurso retórico” (NICHOLS, 2005, p.81).

O discurso do telejornal

¹ Segundo essa reportagem, cientistas do Centro de Pesquisas Canadenses concluíram a análise mais detalhada feita até então sobre a obra Mona Lisa.

O telejornal é a síntese de uma mídia (no caso, a televisão) que parece, às vezes, querer ocupar o lugar da própria democracia, do próprio espaço público. No entanto, como nos informa Charaudeau (2006),

A visão do mundo social, proposta pelas mídias, é ao mesmo tempo fragmentária e obsessiva, para pretender a tanto. As mídias devem aceitar que não podem pretender à transparência, visto que o acontecimento é o resultado de uma construção (p.276).

E essa construção é composta de recortes do mundo real, de fragmentos dos objetos, dos desejos e das emoções, que eliminam a noção de passado e instauram a simultaneidade, marcada pelo instantâneo e pelo fluxo intenso e contínuo da informação. Como constata Barbero e Rey (2001), “uma tarefa-chave hoje da mídia é fabricar presente: um presente concebido sob a forma de golpes sucessivos sem relação entre si” (p.35).

Mesmo fragmentado, recortado, ou distorcido, o cotidiano se faz presente no telejornal. Trata-se de um arcabouço de contradições, de conflitos e ambigüidades, conforme destaca Machado (2005):

Por mais fechado que seja um telejornal, há sempre ambigüidade suficiente em sua forma significante [...], e há também autonomia suficiente, por parte do telespectador, de modo a permitir que ele faça uma triagem do que lhe é despejado no fluxo televisual (p.100).

No programa noticioso de televisão, as informações são como relatos, como narrativas que se inserem sob um fluxo audiovisual e representam com mais intensidade, nas mídias televisuais, processos como corrupção, guerra, política, ciência. Relatos de subornos, superfaturamentos, conchavos políticos, desvios de verbas públicas, fomento de negócios ilícitos preenchem a cada dia os espaços dos telejornais.

Isso demonstra, conforme pontuam Barbero e Rey (2001), a transformação da identidade das mídias e sua presença como atores e não simplesmente como observadores dos acontecimentos. Nesse sentido, a participação de repórteres na cobertura dos acontecimentos, no local da cena, evidencia a curta distância entre jornalista e fato, convertendo os comunicadores em atores do processo e o fluxo comunicativo em um elemento a mais da tensão. É assim que se dá a cobertura de guerras e conflitos. Em 2006, nos embates entre Israel e Líbano, no Oriente Médio, os repórteres apareceram na cena dos bombardeios. Cresce a intensidade de representação do relato, espetaculariza-se a verdade dos fatos, transformando-a em verdade midiática.

Linguagem e discurso

Discurso é uma estratégia da linguagem por meio da qual os indivíduos se põem em situação de troca social, cujo sentido é efetuado pela atividade languageira do homem, a partir de uma relação recíproca entre sentido e forma. Discursos são formas de construção de uma determinada língua em que os sujeitos se colocam em relação, se fazem entender, se fazem perceber e estabelecem vínculos, comunicação. Segundo esclarece Charaudeau (2006),

Trata-se da linguagem enquanto ato de discurso, que aponta para a maneira pela qual se organiza a circulação da fala numa comunidade social ao produzir

sentido. Assim, pode-se dizer que a informação implica processo de produção de discurso em situação de comunicação (pp.33-34)

O discurso vai além das regras de uso da língua. No caso de uma reportagem televisual, ele corresponde a uma lógica organizadora que, parafraseando Nichols (2005), gera decisões sobre como cortar ou editar; como enquadrar ou compor um plano (primeiro plano ou plano geral, luz artificial ou natural, quando aproximar ou distanciar-se do elemento filmado, usar *travelling*, ou permanecer parado); aderir a uma cronologia rígida ou reorganizar os acontecimentos.

O quadro de referência que permite o reconhecimento recíproco das restrições da situação de comunicação pelos parceiros da troca linguageira está ligado às convenções dos comportamentos da linguagem, sem as quais não haveria a comunicação humana. Trata-se de uma espécie de acordo prévio sobre os dados desse quadro de referência, chamado por Charaudeau (2006) de “contrato de comunicação” (p.68).

O contrato de comunicação possibilita aos parceiros da troca comunicacional organizar o aparente caos do mundo, ou estabelecer co-relações entre o imaginário e a realidade; é o que permite a decodificação de dados e informações e faz com que o imaginário avance da aparência à realidade.

Com efeito, informação e comunicação põem-se em situação de convergência pela simples transmissão de sinais, da qual resulta a atividade discursiva que é composta do contar, do descrever, explicar, ensinar: “Esse conjunto de atividades discursivas configura os sistemas de interpretação do mundo, sem os quais não há significação possível” (MAIA, 2005, p.43). Por depender de uma série de variantes, de condicionantes, entre as quais a situação de troca social da atividade de linguagem entre os sujeitos, é que “nenhuma informação pode pretender por definição à transparência, à neutralidade, ou à factualidade” (CHARAUDEAU, 2006, p.42). Em se tratando de informação midiática, essas características são praticamente inatingíveis.

O discurso da informação midiática

A informação, entendida aqui como a transmissão de um saber por alguém que o possui a alguém que se presume não possuí-lo, depende basicamente da linguagem. Desta maneira, a informação “constrói saber e, como todo saber, depende ao mesmo tempo do campo de conhecimentos que o circunscreve, da situação de enunciação na qual se insere e do dispositivo no qual é posta em funcionamento.” (CHARAUDEAU, 2006, p.36). Suscetível de ser realizada por todos, a informação parece transformar-se no domínio reservado de um setor em particular — as mídias — cuja vocação essencial seria informar o cidadão.

Conforme pontua Charaudeau (2006, p.72), “como todo ato de comunicação, a comunicação midiática põe em relação duas instâncias: uma de produção e outra de recepção”. À instância de produção, também chamada de instância midiática, cabe fornecer informação, pois deve fazer saber e impulsionar o desejo de consumir as informações para captar seu público.

Implicado no processo de comunicação midiática está o destinatário da informação, o público-alvo, os receptores, ou simplesmente, instância de recepção e, no caso da televisão, telespectadores, a quem cabe manifestar interesse ou prazer ou mesmo consumir as informações. Embora exista uma complexidade nesse processo de comunicação, que envolve não apenas produção e consumo de informações, não trato

aqui dos problemas relacionados às condições de receptividade, às restrições situacionais que envolvem o público-alvo.

É a partir da relação entre essas duas instâncias, uma enquanto lugar de produção do discurso e outra de recepção e interpretação, que o sentido do discurso de informação midiática se realiza, por meio de um duplo processo: “processo de transformação e processo de transação” (CHARAUDEAU, 2006, p.114).

O processo de transformação consiste, para a instância midiática, em transformar o acontecimento bruto do mundo a descrever em estado de mundo midiático construído, ou seja, em “notícia”. Os eventos ou acontecimentos do cotidiano, transformados em relatos informativos, ganham um outro significado: “No ritual de passagem do fato à notícia engendra-se uma nova realidade que, correspondendo a novas representações, serve para enfeitiçar a sua realidade original” (SILVA, 1998, p.14). Todo acontecimento que vira fato noticioso se insere numa narrativa midiática, construída através de escolhas efetuadas a partir de uma série de roteiros possíveis. A escolha dos acontecimentos a serem noticiados passa por um filtro que segue os critérios de atualidade, de expectativa e sociabilidade. A atualidade se refere à factualidade, ao aqui-agora, ao imprevisto. Reportagens sobre fenômenos naturais, tempestades, acidentes se enquadram nos critérios de atualidade. A factualidade dá ao discurso de informação midiática duas características fundamentais: sua efemeridade e sua a-historicidade, é o exagero do tempo presente.

No critério de expectativa, a informação midiática deve despertar o interesse e atenção do receptor através de seu sistema de expectativa, de previsão e imprevisão. Esse critério é utilizado de acordo com o que a instância de recepção espera da instância midiática. Já a sociabilidade diz respeito ao compartilhamento dos dados do contrato de informação midiática entre os parceiros da troca comunicativa; é o que coloca as duas instâncias em situação de mediação. É como se uma dissesse o que a outra quer ouvir e vice-versa.

A ficção no discurso da informação televisiva

A construção do espaço social proposto pelas mídias, sobretudo pela televisão, implica na utilização de uma série de estratégias discursivas e num conjunto de dispositivos enunciativos por meio dos quais o discurso da informação midiática se estrutura. Tomando definição de Charaudeau (2006), pode-se dizer que as estratégias e dispositivos são escolhas efetuadas pelos parceiros da troca linguageira e que geram efeitos de sentido para influenciar o outro.

Os dispositivos podem ser entendidos como recursos, como elementos, ou técnicas que dão suporte físico à mensagem e se realizam por meio de certa tecnologia: “O dispositivo é um componente do contrato de comunicação sem o qual não há interpretação possível das mensagens, da mesma forma que uma peça de teatro não faria muito sentido sem o seu dispositivo cênico” (CHARAUDEAU, 2006, p.104). O dispositivo enunciativo midiático é um conjunto empregado na enunciação discursiva, caracterizado por uma configuração da linguagem que se baseia em dois regimes semióticos: o da imagem e o do som (palavra, ruído, trilha sonora, música). Esses dispositivos são utilizados na tentativa de atender aos objetivos da informação, pela busca de efeitos de credibilidade e de captação, o que se realiza por meio da emoção e da sedução geradas pelo discurso.

Os efeitos de credibilidade relacionam-se à finalidade de informação, que consiste em fazer-saber: “ou visada de informação propriamente dita, que tende a

produzir um objeto de saber segundo uma lógica cívica: informar o cidadão” (CHARAUDEAU, 2006, p.86). Essa visada atua numa perspectiva que busca autenticar os fatos, descrevê-los de maneira verossímil, ou seja, por meio de uma verdade ligada à forma de reportar os fatos, sob condições de veracidade, cujo meio mais eficaz, que chamado de “designação”, é a imagem. É ela que “no imaginário social participa da ilusão de *verismo*, fazendo com que se tome aquilo que representa o objeto pelo próprio objeto [...]” (CHARAUDEAU, 2006, p.89). Dessa forma, as mídias dizem o que aconteceu e isso implica em reconstituição do acontecimento, do fato. O objetivo da reconstituição é tornar o fato verossímil. Tornar verossímil é retratar o fato da forma mais fiel possível, assim como no cinema direto. Isso implica na utilização da analogia, alcançada, sobretudo, pela imagem que descreve o mundo segundo roteiros de verossimilhança.

Na reportagem sobre o satélite Corrot, veiculada no dia 27 de dezembro de 2006, pelo Jornal Nacional, por exemplo, imagens descrevem o que seria o lançamento do aparelho ao espaço. No estúdio, enquanto o apresentador chama essa reportagem, ao fundo e ao lado dele no espaço do estúdio, aparecem imagens que representam o universo como desenhos de estrelas, da lua e de planetas. Essa técnica chama-se *chroma key* e consiste em substituir a imagem ao fundo por uma outra, geralmente produzida em computador.

A representação do fato se dá com a utilização de imagens do lançamento do satélite cedidas pela ESA – Agência Espacial Francesa, parceira do projeto juntamente com o INPE – Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais e outros quatro países da Europa.

O que chama a atenção neste relato é que o repórter não está no local do lançamento do satélite, que ocorreu no Cazaquistão, mas na sede do INPE, em São José dos Campos – SP – de onde pesquisadores brasileiros acompanharam o evento via internet. Após essa cena que descreve o lançamento do Corrot, o repórter apresenta as características do equipamento: “é um satélite de 600 quilos que leva um telescópio potente e detectores de luz” (JN, 27.12.2006).

O relato é conduzido com base numa questão: “O satélite vai ajudar num dos grandes mistérios do universo que é o de se perguntar se estamos sozinhos ou não” (Idem). Enquanto isso, imagens espaciais, de estrelas, de planetas, produzidas pela ESA aparecem na tela.

Os efeitos de captação são produzidos a partir de uma visada de fazer-sentir. Relacionada ao sentimento, essa visada procura emocionar a instância de recepção, por meio da afetividade, o que se dá com base na encenação sutil do discurso da informação, estruturado em elementos que exploram imaginários dramatizantes, como por exemplo, a reconstituição do espaço através de desenhos (computação gráfica), no caso da reportagem sobre o satélite Corrot.

A ambigüidade que tanto marca a programação televisiva, que se situa entre os pólos da ficção e da realidade, também caracteriza o contrato de informação midiática. Logo, a informação se configura entre a finalidade de fazer saber, que atende ao princípio de seriedade e produz efeitos de credibilidade e uma finalidade de fazer sentir, que tende a produzir emoções na instância de recepção. Essa estratégia, que corresponde à encenação visual da informação, se interpõe ao discurso midiático e o deixa em uma situação de tensão entre as dualidades que o legitimam: a credibilidade (informação) e a sedução (captação). O discurso da informação televisiva também se fundamenta por restrições de ordem situacional e discursiva: “elas influenciam diretamente o processo de configuração do discurso em questão, determinando quais os acontecimentos serão tratados e como serão tratados” (MAIA, 2005, p.31).

A televisão é o espaço no qual ficção e realidade se alternam, se conjugam e se imbricam permanentemente: “A imagem televisionada tem uma origem enunciativa múltipla com finalidades de construção de um discurso ao mesmo tempo referencial e ficcional” (CHARAUDEAU, 2006, p.110). Nesse aspecto, a linguagem televisiva se diferencia do cinema de ficção e apesar de suas especificidades ainda guarda semelhanças com a chamada sétima arte, segundo evidência Maia (2005):

Os discursos noticiosos da televisão são caracterizados por certas formas de cinema diegético e das atualidades cinematográficas, ou seja, em sua estruturação e configuração discursiva são empregadas características do cinema narrativo de ficção, bem como do cinema documental (p.32).

O relato na televisão sugere a descrição do fato e depende de seu potencial diegético, ou seja, de sua capacidade narrativa de representação e da encenação discursiva operada pela instância de produção, que relata o acontecimento. Neste caso, a autenticidade e verossimilhança dos fatos que descreve são um desafio para as mídias, pois o estudo revelou que a reportagem recorre a vários tipos de roteirizações, utilizando os recursos *designativos*, *figurativos* e *visualizantes* da imagem para satisfazer às condições de credibilidade e de sedução da finalidade da informação. Isso nos leva a concluir que a mediação que se dá no telejornal entre cientista e público, entre academia e comunidade não científica, se caracteriza pela espetacularização da ciência, gerada a partir dos efeitos de dramatização e pelo imediatismo das abordagens. Enquanto os pesquisadores percorrem um longo caminho até chegarem aos resultados, as reportagens exploram tão somente a aplicação prática e objetiva das descobertas científicas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBERO, Martín e REY, Germán. *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. Tradução Jacob Gorender. São Paulo: Editora SENAC, 2001.
- CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso das mídias*. Tradução Ângela S. M. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2006.
- DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido: Tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.
- JUSTIÇA. Direção de Maria Augusta Ramos; Documentário produzido pela Limite Produções, Rio de Janeiro, 2003. Disponível em DVD.
- MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005.
- MAIA, Jader Gontijo. *Estudo sobre gêneros informativos televisuais - Modos de agenciamento do capital visual em reportagens do telejornalismo brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos). Faculdade de Letras - UFMG, Belo Horizonte, 2005.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.
- NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org). *Teoria contemporânea do cinema*, Volume II: Documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005, p.47-67.
- _____. *Introdução ao documentário*. Tradução Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papyrus, 2005.
- SILVA, Marconi Oliveira da. *O mundo dos fatos e a estrutura da linguagem*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1998.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.