

Beatriz de Araujo Cavenaghi

**O CORPO COMO MÍDIA:
CÓDIGOS PARA A GESTÃO DA COMUNICAÇÃO NÃO VERBAL NO
TELEJORNALISMO**

Tese submetida ao Programa de Pós-graduação em
Engenharia e Gestão do Conhecimento da
Universidade Federal de Santa Catarina para a
obtenção do Grau de Doutora em Engenharia e
Gestão do Conhecimento

Orientador: Profa. Dra. Maria José Baldessar

Coorientador: Prof. Dr. Richard Perassi

Florianópolis

2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Cavenaghi, Beatriz

O corpo como mídia : códigos para a gestão da
comunicação não verbal no telejornalismo / Beatriz
Cavenaghi ; orientadora, Maria José Baldessar,
coorientador, Richard Perassi, 2018.

230 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro Tecnológico, Programa de Pós
Graduação em Engenharia e Gestão do Conhecimento,
Florianópolis, 2018.

Inclui referências.

1. Engenharia e Gestão do Conhecimento. 2.
Corpo. 3. Gestão do Conhecimento. 4.
Telejornalismo. 5. Semiótica Discursiva. I.
Baldessar, Maria José . II. Perassi, Richard. III.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de
Pós-Graduação em Engenharia e Gestão do Conhecimento.
IV. Título.

Beatriz de Araujo Cavenaghi

**O CORPO COMO MÍDIA:
CÓDIGOS PARA A GESTÃO DA COMUNICAÇÃO NÃO VERBAL NO
TELEJORNALISMO**

Esta Tese foi julgada adequada para obtenção do Título de “Doutora em Engenharia e Gestão do Conhecimento” e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-graduação em Engenharia e Gestão do Conhecimento.

Florianópolis, 22 de março de 2018.

Profa. Gertrudes Dandolini. Dra.
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:

Prof.^a Maria José Baldessar, Dr.^a
Orientadora
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a Yvana Fechine, Dr.^a (videoconferência)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof.^a Monique Vandresen, Dr.^a
Universidade do Estado de Santa Catarina

Prof.^a Cárilda Emerim, Dr.^a
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a Patrícia de Sá Freire, Dr.^a
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Francisco Fialho, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina

Para Marcelo

*Porque tem o cheiro do teu amor e do teu
companheirismo em cada página deste trabalho.*

AGRADECIMENTOS

Certa vez uma professora antropóloga sugeriu que fosse criado um currículo alternativo ao Lattes que se chamaria "Currículo Leila Diniz". Nele seriam registradas todas as atividades mais prazerosas da vida acadêmica que nos ensinam tanto quanto aquelas previstas nos currículos e nas normas universitárias. Para mim, essas atividades incluem almoços com orientadores, conversas com colegas grupos de pesquisa, passeios em intervalos de eventos e trocas de experiências regadas a muito café ou vinho. Por isso, reservo este espaço agradecer àqueles que, de alguma forma, contribuíram para tornar este caminho mais leve, evitando que eu me tornasse “a triste, deprimente e patética figura acadêmica que só se preocupa com seus próprios interesses”¹.

À minha orientadora, que aqui chamo carinhosamente de Zeca, por cada passo que demos juntas nestes quatro anos. As lições que aprendi contigo não cabem neste trabalho e guardarei comigo para sempre.

Ao coorientador desta tese, professor Richard Perassi, por me mostrar que seria possível navegar prazerosamente pelo campo da Engenharia e Gestão do Conhecimento com as ferramentas da Semiótica.

À professora Monica Rector, por me inspirar como pesquisadora desde o primeiro momento e pelas sugestões para o formato final deste trabalho.

Ao Silvio Melatti pelas contribuições na reta final da tese, mas principalmente por abrir as portas para minhas primeiras experiências na carreira docente.

Aos queridos Cristiane Fontinha e Breno Biagiotti, por compartilharem comigo das dores e delícias da vida na pós-graduação.

Aos meus pais e irmãos, Mario, Sara, Felipe e Mateus, porque a certeza do amor da família me torna mais forte e capaz de realizar qualquer coisa, inclusive uma tese. Obrigada especialmente, mãe, pela revisão carinhosa de cada vírgula fora do lugar.

Agradeço também pela oportunidade de ter sido financiada durante o período de realização deste trabalho, via Capes, por uma política pública de aperfeiçoamento pessoal.

¹ A citação, assim como a ideia do Currículo Leila Diniz, é do livro “Noites de insônia: cartas de uma antropóloga a um jovem pesquisador”, de Miriam Goldenberg (Ed. Record, 2008).

Por fim, agradeço à Universidade Federal de Santa Catarina, esse lugar incrível de onde já sinto falta. Honra-me o privilégio de ter passado os últimos seis anos nesta Instituição. Daqui, levarei como principal lição a certeza de que o ensino público de qualidade transforma vidas.

E a sensação nunca mais me deixou,
de que meu corpo carrega em si
todas as chagas do mundo.

Frida Khalo

RESUMO

Inserida na linha de pesquisa de mídia e disseminação do conhecimento, esta tese considera que o corpo humano é uma mídia e que sua gestão pode potencializar processos de comunicação e de ensino em contextos específicos. Toma-se como objeto de estudo o corpo de apresentadores de telejornais brasileiros para investigar os códigos não verbais que caracterizam sua expressão corporal, considerando que a sistematização desses códigos contribui para melhorar os processos de aprendizagem de novos apresentadores. O objetivo da tese é sistematizar tais códigos para explicar a codificação dos elementos não verbais no telejornal e indicar sua gestão adequada. Para tanto, adota-se uma perspectiva interdisciplinar, com intersecções entre teorias da Gestão do Conhecimento, do Jornalismo e da Semiótica. A pesquisa se insere em um contexto de mudanças significativas na forma de atuação dos apresentadores e nas funções desempenhadas pelo corpo no discurso televisivo. A bancada deixou de ser o elemento principal no ambiente de apresentação e os cenários agora destacam um corpo em movimento e em constante destaque. Como problema de pesquisa, discute-se a lógica de ensino de apresentação em telejornalismo que se fundamenta na premissa da importância da notícia em detrimento das características estéticas da linguagem televisiva e que reforça a possibilidade de camuflar o corpo em favor da valorização do conteúdo da notícia. O trabalho considera, ao contrário, que a qualidade da formação para a prática da apresentação depende de estudos e conhecimentos explícitos, que descrevam e expliquem as funções do corpo no telejornalismo e que reflitam sobre os processos de significação que emergem dele. Para isso, o trabalho analisa os elementos não verbais presentes na atuação de 25 apresentadores, a partir de cinco categorias: ambiente da comunicação, aparência do comunicador, proxêmica, movimentos do corpo e paralinguagem. O corpus de análise é constituído por 15 edições de telejornais exibidos na Rede Globo de televisão em três períodos – março de 2015, maio e outubro de 2017. A análise dos códigos não verbais que interagem nesse contexto permitiu o desenvolvimento de um sistema que distingue três tipos de códigos não verbais fundamentais para a manutenção do contrato comunicativo estabelecido entre os telejornais e sua audiência: códigos da credibilidade, da atualidade e da empatia.

Palavras-chave: Corpo. Gestão do Conhecimento. Telejornalismo. Códigos. Semiótica Discursiva.

ABSTRACT

Integrating the Media and Knowledge Dissemination line of research, this thesis understands the human body as a media, and its management as a way of strengthening communication and education processes in specific contexts. We've chosen the body of Brazilian TV news presenters as our object of study, in order to investigate the non-verbal codes that characterize their corporal expression, considering that the systematization of those codes may contribute to improve the learning processes of new presenters. The objective of the thesis is to systematize such codes, to explain the coding of nonverbal elements in the newscast, indicating its most suitable management. Therefore, we've adopted an interdisciplinary perspective, with intersections between Knowledge Management, Journalism and Semiotics theories. The research is inserted in a context of significant changes in the presenter's actions and in the functions performed by the body in the television discourse. The TV news desk is no longer the main element in the presentation environment and the broadcasting set now highlight a body in movement and in constant focus. As our research problem, we discuss the logic of teaching presentation in television journalism based on the premise of the importance of the news rather than the aesthetic characteristics of the television language, which reinforces the possibility of camouflaging the body in favor of valorizing the content of the news. On the other hand, this work understands that the quality of the university education for the practice of presentation depends on explicit studies and knowledge which describe and explain the functions of the body in telejournalism, reflecting on the processes of signification which emerge from it. The thesis analyzes the non-verbal elements present in the performance of 25 presenters, following five categories: communication environment; communicator appearance, proxemics, body movements and paralanguage. The corpus of analysis consists of 15 editions of television news programs shown on the Rede Globo television in three periods - March 2015, May and October 2017. The analysis of the non-verbal codes interacting in this context allowed the development of a system that distinguishes three types of non-verbal codes vital to the preservation of the communicative contract established between the news programs and their audience: credibility, topicality and empathy codes.

Keywords: Body. Knowledge Management. TV News. Codes. Semiotics.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: ILUSTRAÇÃO DA EVOLUÇÃO DO SORRISO EM FOTOS OFICIAIS.	64
FIGURA 2: POLIANA ABRITTA É INTRODUZIDA COMO APRESENTADORA NO FANTÁSTICO	75
FIGURA 3: CENÁRIOS COM FUNDO LISO NA DÉCADA DE 70.....	94
FIGURA 4: EXEMPLOS DE TELEJORNALIS QUE UTILIZAM O PLANO ABERTO NOS ANOS 80.....	95
FIGURA 5: TEREZINHA MENDES E CID MOREIRA APARECEM SEMPRE EM PLANO FECHADO, NO PROGRAMA PRIMEIRO PLANO, EM 1964. NA SEQUÊNCIA, CID MOREIRA NO JORNAL NACIONAL, COM POSICIONAMENTO DE CÂMERA QUE O FAZ PARECER MAIOR NA IMAGEM.	96
FIGURA 6: ESTILO FUTURISTA NOS CENÁRIOS DOS ANOS 90	97
FIGURA 7: MOVIMENTO DE APROXIMAÇÃO DE CÂMERA NO FANTÁSTICO, EM 1999.	98
FIGURA 8: DE CIMA PARA BAIXO, IMAGENS DE ENQUADRAMENTOS USUAIS NO	102
FIGURA 9: EM SENTIDO HORÁRIO, IMAGENS DE APRESENTADORES DO FANTÁSTICO AINDA NA BANCADA EM 1999, NO CENÁRIO FUTURÍSTICO USADO NO ANO 2000, NO CENÁRIO COM MÚLTIPLOS AMBIENTES EM 2007, APÓS UMA REFORMULAÇÃO DE CENÁRIO, AINDA EM 2007 E FINALMENTE NA CONFIGURAÇÃO ATUAL DO PROGRAMA, EM 2017.....	103
FIGURA 10: ACIMA, PATRÍCIA POETA E SANDRA ANNENBERG NA APRESENTAÇÃO DO GLOBO NOTÍCIAS. ABAIXO, CAUÊ FABIANO E MARI PALMA NO G1 EM 1 MINUTO	105
FIGURA 11: ESTILO E FIGURINO DOS REPÓRTERES DEMONSTRAM MUDANÇAS NO PADRÃO DE TELEJORNALISMO.....	106
FIGURA 12: EM SENTIDO HORÁRIO: FOTOGRAFIA DE UM OLHO VISTO À DISTÂNCIA ÍNTIMA; HOMEM FOTOGRAFADO À DISTÂNCIA PESSOAL; HOMEM FOTOGRAFADO À DISTÂNCIA SOCIAL	129
FIGURA 13: À DIREITA, VEÍCULO DE COMUNICAÇÃO REPERCUTE O FIGURINO DE RENATA VASCONCELOS. À ESQUERDA, EXEMPLO DE PUBLICAÇÃO SOBRE O TEMA NAS REDES SOCIAIS, COMPARTILHADO OITO MIL VEZES NO TWITTER.	133
FIGURA 14: A HIENA HARDY NA POSTURA PROSTRADA QUE A CARACTERIZA	140
FIGURA 15: INTERFACE DO SOFTWARE UTILIZADO PARA A DECUPAGEM DAS IMAGENS	145

FIGURA 16: TELEJORNALS QUE APRESENTAM DOIS AMBIENTES DE ATUAÇÃO: HORA UM (ACIMA) E JORNAL NACIONAL.	149
FIGURA 17: DE CIMA PARA BAIXO, OS CENÁRIOS COM TRÊS AMBIENTES DO JORNAL HOJE, JORNAL DA GLOBO E BOM DIA BRASIL, NO RIO DE JANEIRO E OS CENÁRIOS DO BOM DIA BRASIL EM BRASÍLIA E SÃO PAULO.....	150
FIGURA 18: DETALHES DAS BANCADAS NO BOM DIA BRASIL, JORNAL HOJE E JORNAL NACIONAL.	151
FIGURA 19: APRESENTADORAS INTERAGEM COM AS TELAS NO HORA UM, JORNAL HOJE E BOM DIA BRASIL.....	151
FIGURA 20: EXEMPLOS DOS QUATRO ENQUADRAMENTOS CATEGORIZADOS NA PESQUISA	152
FIGURA 21: ACIMA, DIVISÃO DIGITAL DOS AMBIENTES DE INTERAÇÃO EM 2015. ABAIXO, INTERAÇÃO NO FORMATO ATUAL, COM TELÃO.....	155
FIGURA 22: MOVIMENTO DE APROXIMAÇÃO DE CÂMERA NO JORNAL NACIONAL	156
FIGURA 23: MOVIMENTO DE APROXIMAÇÃO DE CÂMERA NO JORNAL HOJE (EM SENTIDO HORÁRIO)	157
FIGURA 24: CÂMERA ACOMPANHA OS MOVIMENTOS DE RENATA VASCONCELOS (ESQUERDA) E DONY DE NUCCIO (DIREITA) PARA MUDANÇA DE AMBIENTE.	158
FIGURA 25: TODOS OS APRESENTADORES QUE APARECEM NO CORPUS DA ANÁLISE.....	161
FIGURA 26: DESTAQUES DOS FIGURINOS FEMININOS	163
FIGURA 27: APRESENTADORES LEVANTAM E SAEM DA BANCADA NO JORNAL NACIONAL E NO BOM DIA BRASIL.....	164
FIGURA 28: APRESENTADORAS DO JORNAL HOJE E DO HORA UM DESCEM DEGRAUS QUE DIVIDEM AMBIENTES DOS CENÁRIOS.....	165
FIGURA 29: POSTURAS DESCONTRAÍDAS DE THIAGO SCHEUER, CRIS DIAS E RENATA VASCONCELOS.	166
FIGURA 30: ANA PAULA ARAUJO DESTACA DETALHES DOS GRÁFICOS QUE APARECEM NO TELÃO	166
FIGURA 31: EXEMPLOS DE GESTICULAÇÃO NA ALTURA DO ROSTO	167
FIGURA 32: APRESENTADORES DO JORNAL NACIONAL COM MÃOS EM REPOUSO SOBRE A BANCADA.....	167
FIGURA 33: GESTOS INDEPENDENTES DA FALA NO ENCERRAMENTO DO BOM DIA BRASIL.....	168

FIGURA 34: EXEMPLOS DE GESTOS LIGADOS AO REFERENTE: NUMERAIS, DELIMITAÇÃO DE TEMPO, TAMANHOS, HORAS.	170
FIGURA 35: EXEMPLOS DE GESTOS DE PONTUAÇÃO.....	171
FIGURA 36: GESTOS QUE DEMONSTRAM INCERTEZA DO FALANTE.....	171
FIGURA 37: EXEMPLOS DE GESTOS DE INTERAÇÃO COM O TELESPECTADOR.....	172
FIGURA 38: EXEMPLOS DE GESTOS DE INTERAÇÃO ENTRE OS APRESENTADORES	172
FIGURA 39: EXEMPLOS DE POSIÇÕES DE CABEÇA	173
FIGURA 40: POSIÇÃO DE CABEÇA PARA BAIXO	174
FIGURA 41: EXEMPLO DE EXPRESSÃO FACIAL	175
FIGURA 42: EXEMPLOS DE EXPRESSÕES FACIAIS	176
FIGURA 43: SORRISOS CONTIDOS NO JORNAL NACIONAL E JORNAL DA GLOBO	176
FIGURA 44: SORRISOS E GARGALHADAS NO JORNAL HOJE, BOM DIA BRASIL E JORNAL HOJE.....	177
FIGURA 45: MONALISA PERRONI CRUZA AS PERNAS NA BANCADA DO JORNAL HOJE	178
FIGURA 46: POSTURA DOS APRESENTADORES SENTADOS	178
FIGURA 47: ILUSTRAÇÃO DA LÓGICA DO SISTEMA DE CÓDIGOS	188

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1: RESULTADOS RELEVANTES DA BUSCA POR ARTIGOS EM BASES DE DADOS	54
QUADRO 2: TESES RELACIONADAS COM O TEMA DA PESQUISA.....	58
QUADRO 3: DISSERTAÇÕES DE MESTRADO RELACIONADAS COM O TEMA DA PESQUISA	60
QUADRO 4: LISTA DOS VÍDEOS OBSERVADOS PARA DESCRIÇÃO DO PADRÃO TRADICIONAL.....	92
QUADRO 5: VÍDEOS QUE COMPÕEM O CORPUS DA ANÁLISE.....	120
QUADRO 6: USO DO PLANO ABERTO NA ESCALADA DO BOM DIA BRASIL.	153
QUADRO 7: MONALISA PERRONI GESTICULA EM EDIÇÃO DO HORA UM....	169
QUADRO 8: ILUSTRAÇÃO DA LÓGICA DO SISTEMA DE CÓDIGOS	186
QUADRO 9: CÓDIGOS NÃO VERBAIS OBSERVADOS NOS TELEJORNALIS	191

GLOSSÁRIO

Apresento aqui os significados de termos técnicos utilizados na rotina de telejornalismo e que serão frequentes nesta tese. Tais definições partem da minha experiência como profissional e servem para auxiliar a leitura daqueles que não estão familiarizados com esta prática.

Bancada – móvel na forma de um balcão que serve tradicionalmente para posicionamento de apresentadores de telejornal.

Cabeça – Texto lido pelo apresentador do telejornal para introduzir a exibição de uma reportagem.

Cabeça de rede – Centro de controle de uma emissora de televisão, responsável por enviar o sinal de transmissão para emissoras afiliadas.

Chromakey – Técnica de efeito visual que permite modificar o fundo da imagem. No telejornalismo, é o que permite animações da previsão do tempo ou a inserção de imagens animadas ao lado e atrás dos apresentadores.

Escalada – Sequencia de manchetes lida pelos apresentadores no início de um telejornal.

Editor-chefe – Jornalista responsável pela linha editorial de um telejornal. Responsável pela definição dos temas a serem cobertos e pela sequencia das notícias exibidas no programa, por exemplo. Em alguns casos, acumula a função de apresentador.

FQ – Abreviação para “Fora de Quadro”. Indica as notícias que são lidas pelo apresentador enquanto ele não aparece na tela e tem sua voz “coberta” por outras imagens.

Grua – Guindaste operado por cinegrafistas, que prende a câmera em sua extremidade permitindo movimentá-la em diferentes direções e alturas.

Manchete – Frase de impacto que resume a notícia e chama a atenção do telespectador para sua exibição.

Nota pé – Texto lido pelo apresentador após a exibição de uma reportagem com o objetivo de acrescentar ou corrigir uma informação.

OFF – Parte do texto da reportagem em que apenas a voz do repórter aparece enquanto sua imagem é coberta por outras que demonstrem aquilo que ele diz.

Passagem - trecho da reportagem em que o repórter aparece na tela, direto do local do acontecimento, trazendo informações com o olhar diretamente para a lente.

Travelling – equipamento que permite o deslocamento horizontal da câmera, dando a impressão de que ela caminha pelo ambiente.

SUMÁRIO

UM OBJETO INTERDISCIPLINAR	34
1.1 Corpo zodiacal, corpo máquina, corpo sujeito	36
1.2 Aderência ao EGC: corpo mídia do conhecimento	44
1.3 Panorama de pesquisas contemporâneas	51
CORPO NO TELEJORNALISMO	62
2.1 Entre o jornalismo e a linguagem televisiva	65
2.2 O que é um apresentador?	73
2.3 O ensino sobre apresentação	80
2.3.1 Como os alunos aprendem	84
2.3.2 Os manuais e o desafio do ensino	87
2.4 Características do padrão tradicional de apresentação	91
2.5 A queda da bancada	101
PERCURSO METODOLÓGICO	108
3.1 O corpo percebido e a construção de sentidos	109
3.2 O texto televisivo como nível de análise	114
3.3 Seleção do corpus	118
3.4 Recortes e delimitação	122
3.5 Categorias de análise: os elementos da comunicação não verbal	124
3.5.1 Ambiente	125
3.5.2 Proxêmica	126
3.5.3 Aparência física do comunicador	130
3.5.4 Movimentos do corpo	136
3.5.5 Paralinguagem	140
3.6 Procedimentos de descrição	144
PADRÃO CONTEMPORÂNEO DE APRESENTAÇÃO EM TELEJORNALISMO	146

4.1 Ambiente de aconchego e tecnologia	148
4.2 O corpo se afasta da tela	151
4.3 Aparência elegante e moderna	159
4.4 Movimentos soltos e diversificados	163
4.5 Influência da fala coloquial	179

PROPOSTA DE SISTEMA DE CÓDIGOS DA APRESENTAÇÃO TELEJORNALÍSTICA

181

5.1 Pertinência dos códigos não verbais	184
5.2 Códigos não verbais no telejornalismo	189
5.2.1 Códigos da credibilidade	192
5.2.2 Códigos da empatia	194
5.2.3 Códigos da atualidade	196

CONSIDERAÇÕES FINAIS

199

REFERÊNCIAS

206

APÊNDICE A - FORMULÁRIO DE ENTREVISTA COM PROFESSORES

221

APÊNDICE B - RESPOSTAS DOS PROFESSORES À PESQUISA

223

APÊNDICE C - TABELA DE DESCRIÇÃO

225

INTRODUÇÃO

Todos nós temos um corpo. Gostemos ou não de sua forma e aspecto, é ele quem carrega as marcas das nossas escolhas, traduzidas em aparência, postura, ritmo e estilo. Ele é o “sítio arqueológico que promete tudo” (CAMPELO, 1996, p. 30). Desde o nascimento temos que lidar com essa materialidade que nos faz “ser” no mundo. Precisamos aprender a enxergar, a falar e a ter equilíbrio sobre duas pernas. Aprendemos a nutrir o corpo, selecionando para ele os alimentos adequados ao organismo e agradáveis ao paladar. Lidamos com as consequências desta nutrição, com a forma do corpo e a imagem que ela causa para nós mesmos e para os outros. Lidamos com regras sociais que pretendem indicar o que é próprio ou impróprio para cada gênero. Lidamos com o espaço profissional e suas rotinas de posições que modelam e adestram o corpo no cotidiano de trabalho. Lidamos com a força do tempo que, talvez mais do que todas as outras que agem sobre o corpo, é inexorável e deixa marcas explícitas em sua superfície.

Ao apresentar esta tese, me vejo identificada em diversos aspectos com o objeto de pesquisa que será aqui discutido. Enquanto indivíduo, observo em mim essas marcas do tempo, da cultura, da família e da nacionalidade. Tenho um jeito específico de caminhar ou de mexer nos cabelos que me faz ser facilmente identificada como brasileira quando viajo para outros países. Falo como a minha mãe, gesticulo como uma apresentadora de televisão... Enquanto jornalista com experiência em apresentação, posso lembrar de todas as regras que aprendi, pela observação e imitação de outros profissionais, para tornar meu corpo adequado a essa atividade. Aprendi que em frente à câmera eu devia usar até mesmo um tom de voz diferente daquele natural, da vida cotidiana. Enquanto pesquisadora, para além dos constrangimentos físicos causados ao corpo por horas de estudo, conhecidos de todo estudioso, me vejo envolvida nos desafios teóricos e metodológicos que se apresentam para quem o escolhe como objeto de estudo.

A ideia desta tese começou em 2014, quando tive a primeira oportunidade de ministrar a disciplina *Técnicas de Apresentação para TV* para alunos que desejavam treinar a atuação em frente às câmeras. Para realizar essa atividade de ensino, enfrentei desafios que influenciariam diretamente na elaboração do trabalho que apresento aqui.

Inicialmente, percebi que eu precisava delinear as características de um bom apresentador para então saber o que os alunos deveriam aprender. Esse pode parecer até um problema de solução simples, afinal todos sabem o que esperar de um bom apresentador. Como destaca o crítico de televisão Maurício Steicer (2013), “normalmente, estes profissionais são avaliados, e prosperam ou fracassam, em função de qualidades como carisma, simpatia, poder de comunicação, raciocínio rápido, beleza, voz...”. O problema aparece justamente pelo valor estético evidente nos adjetivos elencados. Como descrever “carisma”? Como ensinar um estudante de jornalismo, aspirante a apresentador, a ser carismático diante das câmeras? Essa dificuldade é destacada também por Ivor Yorke:

As qualidades que indicam uma boa “presença” na tela são quase impossíveis de serem definidas. É mais fácil identificar o negativo. A câmera é uma cruel reveladora de peculiaridades e maneirismos físicos e o microfone amplifica os defeitos da fala. Mesmo assim, cada editor tem uma ideia diferente da personalidade adequada para o seu programa (1998, p. 47).

Além disso, era necessário justificar a importância do corpo no processo discursivo dos programas televisivos e, em especial, do telejornal. Os telejornais de emissoras de televisão aberta organizam suas principais estratégias discursivas em torno da figura do apresentador (CAVENAGHI, 2013) e, mesmo assim, a lógica de ensino de telejornalismo se fundamenta na premissa da importância da notícia em detrimento do corpo e de suas características estéticas. O apresentador é este sujeito “noticiador-noticiado” (BATISTA, 2013) que vive no paradoxo entre aparecer e esconder: está cotidianamente em destaque na tela e em espaços midiáticos – muitas vezes até como celebridade – ao mesmo tempo em que procura disfarçar o corpo, conter os gestos, modular sua voz para “não chamar mais atenção do que a notícia”, como ensinam os manuais de telejornalismo.

A possibilidade de “camuflar” o corpo em favor da valorização do conteúdo da notícia parece ter se tornado pouco adequada nos últimos anos, quando começaram a ocorrer mudanças significativas na forma de atuação dos apresentadores e nas funções desempenhadas por eles no discurso telejornalístico. A bancada deixou de ser o elemento principal no espaço de apresentação, os cenários contam agora com diversos ambientes onde os apresentadores se movimentam e, assim, exibem o corpo por inteiro. Essa exibição foi impulsionada principalmente pelo desenvolvimento tecnológico que permitiu inúmeras inovações na produção dos telejornais, como estúdios e cenários mais eficientes, recursos de animação gráfica, além de câmeras e equipamentos com capacidade de captura em alta definição.

O problema que apresento neste contexto é que os manuais de telejornalismo disponíveis – muitos deles utilizados como material de apoio para o ensino na área – não tratam de aspectos não verbais relacionados à prática da apresentação. A maior parte deles ignora a função desempenhada pelo corpo na prática telejornalística, e aqueles que abordam o tema reforçam o que chamarei neste trabalho de “padrão tradicional de apresentação”: um padrão que foi utilizado durante os primeiros 50 anos de telejornalismo no Brasil e que tem como principal signo a bancada que separa o espaço do apresentador, afastando seu corpo da visão do telespectador. Este modelo está cada vez mais em desuso, sendo substituído pelo **padrão contemporâneo de apresentação – o objeto de estudo da tese** – e com isso, mudanças significativas estão ocorrendo no telejornalismo brasileiro no que diz respeito à expressão corporal esperada dos jornalistas. O corpo, mais do que nunca, assume um lugar de destaque

na divulgação de notícias em formatos que exigem cada vez mais sua exposição e movimentação.

É no contexto de desafios para o ensino de telejornalismo, especialmente sobre o uso do corpo na comunicação televisiva, que este trabalho se insere. A qualidade da formação para a prática do telejornalismo depende de novos estudos e conhecimentos explícitos, que descrevam e expliquem as funções do corpo nessa atividade e que reflitam sobre os processos de significação que emergem dele. Assim, destaca-se a seguinte pergunta de pesquisa: **Quais são os códigos não verbais que caracterizam a expressão corporal no telejornalismo e como eles podem ser geridos para a melhor atuação dos apresentadores?**

O conceito de código será discutido no capítulo cinco, mas adianto que, ao contrário da ideia tradicional ancorada na linguística que apresenta os códigos como unidades que remetem a um dicionário de significados, defendo a visão de código como um conjunto de operações de produção de sentido dentro de uma matéria significante (VERÓN, 1972). Tal conjunto inclui certo repertório de unidades e também as regras constitutivas que compõem seus arranjos. Portanto, considero que são códigos os movimentos, as expressões, as posturas e as aparências materializadas no corpo dos apresentadores de telejornal, na medida em que eles se relacionam com regras de arranjo que remetem a um sistema de recorrências.

O objetivo da tese é sistematizar os códigos não verbais aparentes no conjunto da atuação do corpo dos jornalistas televisivos para explicar a codificação dos elementos não verbais no telejornal e indicar sua gestão adequada. A partir daí, elenco como objetivos específicos:

1. Identificar os códigos não verbais presentes no padrão tradicional de apresentação no telejornalismo brasileiro e seu impacto nas regras presentes nos manuais de telejornalismo.
2. Identificar, descrever e analisar os códigos não verbais presentes no padrão contemporâneo de apresentação em telejornalismo.
3. Explicar, à luz da semiótica discursiva, os processos de significação que se estabelecem a partir da codificação dos elementos não verbais no telejornalismo.

Para tanto, reuni um conjunto de textos televisivos² que pudesse exemplificar o processo de produção de sentidos a partir do corpo que aparece no telejornalismo contemporâneo, a partir dos códigos não verbais. **Esse corpus de análise é constituído por 15 edições de telejornais exibidos na Rede Globo de televisão em três períodos** – março de 2015, maio e outubro de 2017. Nestas edições aparecem 25 corpos de jornalistas que são observados e analisados a partir de sua interação não verbal. A seleção dos vídeos analisados não deve sugerir, porém, uma análise sobre os programas da Rede Globo, uma vez que a observação desses programas me permitiu descrever as marcas discursivas que têm sido praticadas como Padrão Contemporâneo de Apresentação em telejornalismo, independente da emissora de veiculação.

A análise manteve o foco nos elementos não verbais que integram o texto televisivo, organizados em **cinco categorias: ambiente da comunicação, aparência do comunicador, proxêmica, movimentos do corpo e paralinguagem**. Como se vê, esses elementos não se relacionam exatamente com a lógica da narrativa, mas têm forte ligação com aspectos estéticos na medida em que causam sensações. De fato, alguns autores utilizam a função emotiva para fazer a distinção entre comunicação verbal e não verbal: o comportamento verbal seria responsável por narrar ideias e conceitos, enquanto que o não verbal comunicaria as emoções (KNAPP & HALL, 1999).

As bases teóricas que sustentam minhas reflexões vêm de áreas diversas, como se espera de um estudo interdisciplinar. Em primeiro lugar, destaco a abordagem da Semiótica Discursiva – especialmente refletida no trabalho de Algirdas Greimas (1917-1992) – para a observação do **corpo no telejornalismo contemporâneo como objeto de estudo**. Se na ciência médica há uma semiologia dos sintomas, onde o médico lê uma manifestação do corpo e faz inferências sobre a possível doença, da mesma forma, podemos ler os sinais não verbais e fazer inferências sobre seus significados.

Semiótica é uma ciência da interpretação que busca as marcas do processo de construção do sentido (GREIMAS & LANDOWSKI, 1986). Ela se apresenta como um arcabouço teórico e metodológico que tem como objetivo explicitar formas discursivas e tipologias num determinado

² O termo “texto”, aqui, se refere ao conceito da Semiótica que será explicado no capítulo três.

conjunto de textos. Utilizo aqui um exemplo trazido pelos autores para destacar o potencial da Semiótica no desenvolvimento de teorias: através da análise dos diversos textos literários ao longo dos anos, foi possível compreender e sistematizar suas recorrências, suas características e seus diversos formatos e chegar ao que conhecemos hoje como Teoria Literária. Assim, somos capazes de indicar gêneros preferidos e podemos facilmente encontrar nossos livros preferidos em uma grande livraria, por exemplo. Isto porque foi explicitada a lógica que reside um texto literário “em termos que não se confundem nem com as formalizações da lógica propriamente dita, nem com os modelos de uma gramática da língua” (GREIMAS & LANDOWSKI, 1986, p. 12). Desta forma, a semiótica se apresenta como uma teoria capaz de dar conta de explicar as formas da produção social do sentido em seus mais diversos formatos de texto, como, por exemplo, textos jurídicos, científicos, mitológicos e, no caso deste trabalho, o texto televisivo. É neste caminho que visualizo o resultado desta tese como **o esboço de uma teoria semiótica do discurso corporal no telejornalismo.**

Percurso também pelo campo de estudos do Jornalismo para discutir a função do corpo dos apresentadores na narrativa telejornalística. O jornalismo (enquanto prática e enquanto teoria) se fundamenta na premissa da objetividade e por isso rejeita tudo aquilo que se relaciona com a emoção – o que seduz, o que deslumbra, o que encanta e emociona fatalmente recebe o rótulo de sensacionalismo ou, de forma mais genérica, entretenimento. Este é, sem dúvida, um dilema para a prática do jornalismo na televisão, um veículo cuja linguagem se configura exatamente a partir dos objetivos de capturar e manter a atenção, seduzir e emocionar. A análise dos códigos não verbais relacionados ao corpo do jornalista, portanto, tem como pano de fundo a discussão sobre o jornalismo na linguagem televisiva e suas relações com a pretensa objetividade da imagem e do discurso. Este é um percurso teórico que vem sendo desenhado por pesquisadores da área preocupados em trazer para os estudos de jornalismo a discussão sobre o papel das emoções na relação entre os produtos e seu público (HAGEN, 2009; GADRED, 2016).

Por fim, as abordagens da Semiótica e do Jornalismo foram articuladas com estudos do campo da Gestão do Conhecimento, especificamente da área de Mídias do Conhecimento cujo objetivo é, em resumo, criar ferramentas para potencializar a habilidade de comunicação em grupos ou organizações. Por este ponto de vista, o conhecimento só pode ser compartilhado e disseminado se os processos de comunicação forem eficazes. Apresento, então, o corpo como uma mídia que pode ser gerida

para potencializar processos de comunicação. Sendo ainda mais específica, defendo que a sistematização dos códigos da comunicação não verbal no telejornalismo contribui para potencializar os processos de aprendizagem de jovens apresentadores.

A necessidade de encarar o corpo como objeto de estudo partindo de uma **perspectiva interdisciplinar**, com intersecções entre estes três diferentes campos – gestão do conhecimento, semiótica e jornalismo – talvez tenha sido o maior desafio deste trabalho. Mas essa abordagem múltipla não chega a ser uma novidade acadêmica. Chritiane Greiner (2005) já propôs, inclusive, uma visão “indisciplinar” sobre o corpo, destacando que:

as pontes construídas em meio à turbulência dos saberes podem e devem representar uma chave que não ameaça mas, ao contrario, é capaz de nos aproximar daquilo que nos vincula a outros sistemas inteligentes da natureza, apostando na negação da hegemonia epistemológica e dos dualismos corpo/mente e natureza/cultura (GREINER, 2005, p. 12).

Devo confessar que a proposta de abordagem “indisciplinar” teve um grande impacto na maneira como trabalhei na pesquisa e no formato final da tese que apresento. Por isso, julgo necessário um aviso aos leitores: no decorrer de toda a tese utilizarei o texto em primeira pessoa, tomando o devido cuidado para evitar exageros estilísticos. Uma vez que o trabalho defende a impossibilidade de apagamento do corpo no discurso telejornalístico, penso que o mesmo pode ser dito sobre qualquer outro campo discursivo, especialmente o campo científico. Assim como os manuais de telejornalismo reforçam a necessidade de esconder o sujeito narrador numa tentativa de parecer imparcial, dando a entender que “os fatos falam por si”, a tradição positivista marcou a ciência moderna com lógicas para a apresentação do discurso acadêmico que se baseiam em estratégias de apagamento do narrador, sugerindo que “os dados falam por si”. A principal marca disso, no discurso científico, é a regra do texto “impessoal”, narrado em terceira pessoa.

Ora, os dados emergem em uma pesquisa apenas porque sobre eles se debruça um sujeito pesquisador, um “eu” que escolhe seguir determinado caminho metodológico para garantir a cientificidade do trabalho, mas que não deixa de ser um sujeito. Ele sente, age e raciocina de forma diferente de todos os outros pesquisadores que vierem, por acaso, a percorrer o mesmo

caminho metodológico. Aliás, a percepção do sujeito ativo na narrativa, “implicado naquilo mesmo que ele quer dar conta” (LANDOWSKY, 2005, p. 238) tem proporcionado novas possibilidades metodológicas para a Teoria Semiótica – e abordarei este assunto no capítulo três – e também despertado a atenção de diversos pesquisadores que se opõem à ideia de apagamento do sujeito pesquisador na narrativa da pesquisa.

Desta forma, destaco meu posicionamento pela liberdade na escrita acadêmica, negando e me opondo às regras textuais que, ao contrário de sustentar qualquer garantia de objetividade, apenas distanciam o discurso científico daquele que deveria ser seu verdadeiro público: a comunidade acadêmica em geral (e principalmente aqueles que não partilham o conhecimento das mesmas teorias) os profissionais do mercado telejornalístico (responsáveis pelas práticas sobre as quais me debruço em análises) e o cidadão em geral, patrocinador desta pesquisa em última instância.

Para encerrar esta introdução, explico a estrutura da tese, que foi organizada para apresentar o objeto de estudo em um caminho que vai do geral para o específico. O **primeiro capítulo** demonstra como o corpo se tornou objeto de estudo em diversas ciências. A primeira parte, volto à Idade Média e ao período moderno para traçar um panorama histórico sobre aspectos da medicina, da filosofia e das ciências humanas que demonstra o processo pelo qual se desenhou a imagem do corpo humano na sociedade ocidental, ora com analogias ao cosmos, ora considerado uma máquina, até a visão do corpo em uma individualidade que o torna sujeito. Na sequência, discuto como o corpo pode ser também considerado uma mídia, reforçando a aderência da pesquisa ao Programa de Pós-graduação em Engenharia e Gestão do Conhecimento. Por fim, apresento um panorama de estudos contemporâneos sobre o corpo no telejornalismo que reforça o ineditismo da pesquisa aqui apresentada.

E se o corpo é uma mídia, o que ocorre quando ele aparece dentro de outra mídia, como é o caso da televisão? Essa é a discussão do **capítulo dois**, que aborda o jornalismo na linguagem televisiva e as funções discursivas desempenhadas pelo apresentador nesse contexto. Apresento também neste capítulo a discussão que fundamenta o problema de pesquisa: a importância do ensino sobre telejornalismo estar alinhado não apenas com as funções do apresentador no telejornal, mas também com os aspectos estéticos que envolvem o corpo que desempenha tais funções. Para isso, demonstro com uma breve descrição, detalhes que marcam o padrão tradicional de apresentação, praticado nos primeiros 50 anos de

telejornalismo brasileiro, com o objetivo de evidenciar como ele se diferencia do padrão praticado atualmente.

O **terceiro capítulo** traz o percurso metodológico do trabalho, detalhando os pressupostos da teoria semiótica que sustentam a pesquisa. Entre eles, destaco o texto televisivo como conceito fundamental para a definição do nível de análise. Apresento também neste capítulo os cinco elementos da comunicação não verbal, conforme a sistematização de Knapp e Hall (1999), que servem de base para a delimitação das categorias da análise.

No **capítulo quatro** apresento o resultado das operações de desconstrução do objeto, ou seja, a descrição sistemática dos elementos não verbais que se apresentam como marcas discursivas observadas na atuação dos apresentadores, destacando suas peculiaridades, estruturas e recorrências. Tal descrição antecede uma segunda etapa analítica, que é apresentada no **capítulo cinco**: a reconstrução, através de modelos interpretativos que permitem chegar à sistematização dos códigos envolvidos na significação do corpo na imagem televisiva. Antes dessa tarefa final, o capítulo cinco discute o conceito de código, demonstrando a pertinência da sistematização de códigos não verbais para fins específicos.

Capítulo Um

UM OBJETO INTERDISCIPLINAR

O corpo de um indivíduo é o depositário da cultura de que participa este indivíduo e, portanto, é depositário de informação.

Cleide Campelo, 1996

A curiosidade sobre os mistérios do funcionamento do corpo acompanha o ser humano desde a Antiguidade. À exceção da influência de agentes externos causadores das doenças para as quais não foi encontrada cura, as ciências da saúde revelaram o corpo humano de tal forma que parece não haver nada desconhecido sobre ele. As dúvidas e estranhezas quanto ao seu funcionamento são resolvidas pelos especialistas da medicina que, em geral, têm respostas sobre o conteúdo das células, a nutrição dos ossos e a manutenção do bom funcionamento de músculos, glândulas e articulações. Porém, tudo aquilo que parece óbvio – especialmente as sensações causadas pelo tato, olfato, paladar, visão e audição – assim como todo conhecimento produzido até hoje não tornaram mais simples a relação do ser humano com a sua materialidade corpórea.

Deixando de ser exclusividade das ciências médicas e biológicas, o corpo reside inevitavelmente em um emaranhado de ciências, abordagens, visadas teóricas e metodológicas que ora se complementam, ora são antagônicas, perpassando desde a psicologia e a antropologia, até a comunicação e a gestão. Por fim, chega a ser tema de interesse das ciências tecnológicas e da cibernética, o que torna complexa a própria delimitação do que é o corpo enquanto conceito e objeto de estudo.

De um ponto de vista filosófico, corpo é tudo o que nos rodeia e que é perceptível aos sentidos (visão, audição, olfato, tato, paladar) (BRUGGER, 1987). Suas características distintivas são a extensão (o fato de que é composto por determinada quantidade de matéria), e a impenetrabilidade (qualidade que sustenta a máxima “dois corpos não ocupam o mesmo lugar no espaço”). Portanto, ao falar de corpo eu poderia estar me referindo a tudo o que ocupa um lugar no mundo, como objetos, animais, corpos celestes etc. Deve estar claro, porém, que neste trabalho me interessa o corpo animado que dá materialidade ao que reconhecemos como humano. Um organismo vivo, complexo, constituído por um esqueleto, articulações, músculos e inúmeros órgãos revestidos por uma membrana que chamamos de pele, além de um sistema nervoso capaz de garantir o funcionamento sincronizado dessas diversas partes.

Sabemos qual é a forma comum ao corpo humano e sabemos qual sua função primordial: ser a aparência sensível de um indivíduo. Mas nesta simples definição há uma série de abordagens, dúvidas e até armadilhas escondidas. Qual a relação entre o corpo e aquilo que costumamos chamar de mente, ou alma, ou com a “essência” que faz de cada um de nós um indivíduo? E o mais importante: no que isto impacta do ponto de vista teórico e analítico para quem o toma como objeto de estudo?

Questionamentos como esses acompanham o ser humano há muito tempo na história e o tópico a seguir tem o objetivo de contextualizar esta discussão. Apresento o corpo em uma perspectiva histórica, tentando relacionar as descobertas científicas e a abordagem filosófica ao longo dos últimos cinco séculos com a visão contemporânea.

1.1 Corpo zodiacal, corpo máquina, corpo sujeito

A ideia de corpo como uma materialidade que tem a função de ser recipiente da alma surgiu na Época Clássica e perdurou durante toda a Idade Média. Especialmente na cultura Ocidental, contribuía para este pensamento a forte influência da cultura cristã sobre o que podia ser conhecido e estudado sobre o corpo humano³. A prática da anatomia, por exemplo, foi proibida e condenada pela Igreja até o início do século XIII e, por isso, os pioneiros nas experiências de dissecação usavam cadáveres de animais para tentar entender o funcionamento dos órgãos. Suas conclusões, a partir dessa analogia, causaram confusões no desenvolvimento da ciência médica. “Sua suposição de que os seres humanos eram anatomicamente idênticos aos animais levou a alguns erros – por exemplo, à ideia de que o fígado tinha cinco lobos e o coração possuía três ventrículos” (PORTER, 2004, P. 74).

Se anatomicamente a imagem do corpo aproximava o homem dos animais, a alma era o que podia garantir sua “pureza”, sua proximidade com mundo celestial. O corpo era, portanto, “templo” da alma, um recipiente de algo mais valioso do que ele próprio.

A dissecação humana passou a ser uma prática permitida e regulamentada pela Igreja em 1482, mas apenas com o uso de cadáveres de criminosos. Foi quando vários anatomistas puderam observar, esmiuçar e lentamente entender a lógica do funcionamento de cada pequena porção da

³ Começo a traçar aqui um breve percurso histórico que pretende trazer pistas sobre a visão que temos sobre o corpo na contemporaneidade. Este percurso tem, evidentemente, um recorte já que a bibliografia consultada toma como base a história do conhecimento na sociedade ocidental. Destaco, porém, que abordagens diversas ocorreram na cultura oriental, como bem demonstram a pesquisa feita por Christine Greiner (2005).

materialidade humana. Tais descobertas inevitavelmente impulsionaram a curiosidade sobre as relações entre o interior e o exterior do corpo. Médicos, anatomistas e até mesmo filósofos começaram a se interessar pelas reações externas às diferentes motivações internas, ciência que ficou conhecida como fisiognomonia (COURTINE, 2013, 2016). Com base nos estudos de Aristóteles e também numa tradição árabe que se desenvolveu desde os séculos antes de Cristo, os estudiosos da fisiognomonia partilhavam o pressuposto de que é a partir do rosto que o indivíduo se exprime e que as marcas desta pequena parte da exterioridade humana trazem pistas sobre todo seu funcionamento. Courtine & Haroche (2016, p. 53) resumem assim a lógica que estava por trás desses estudos:

Pois o rosto, antes de mais nada, é para o corpo o que o corpo é para o mundo: cada parte do rosto está ligada a uma parte do corpo. O rosto resume o corpo e, portanto, condensa o mundo. [...] O rosto é a parte princeps da cabeça e a cabeça é a morada da alma, que nela reside como em uma cidadela, um lugar elevado de onde domina o resto do corpo. A cabeça não é a parte mais “nobre” do corpo, aquela que mais contém marcas de divindade?

A fisiognomonia fez, então, uma ligação entre o aspecto físico do corpo e as qualidades morais da alma e teve como resultado uma vasta produção na forma de tratados que ensinavam à sociedade europeia do período moderno como distinguir entre “bons” e “maus” sujeitos, apenas pela observação de seus traços de fisionomia. A teoria era sustentada pela analogia mística entre o corpo humano e o cosmos.

O pensamento popular e a fisiognomonia sábia partilham então a mesma crença na analogia que as filosofias da natureza medievais e renascentistas teorizam sob o nome de “doutrina das assinaturas”: cada coisa traz na superfície, impressa em seu corpo, a assinatura pela qual se pode apreciar as propriedades e forças que ela encerra. E que determinarão, através da similaridade das formas, o paradigma das correspondências entre todo ser e toda coisa, suas “simpatias” mútuas. O corpo humano é habitado inteiramente pela analogia, pela qual adquire

sentido e se livra da opacidade, liberando seus segredos. É um “pequeno mundo” que em cada uma de suas partes, formas e lugares se assemelha ao grande mundo da natureza e do cosmos (COURTINE, 2016, p. 52).

Apesar do caráter mitológico, os estudos nesta área foram amplamente disseminados na sociedade ocidental, especialmente a partir do século XV, quando a invenção da imprensa permitiu a divulgação e a circulação dos tratados produzidos até então. Seu potencial explicativo sugeria ligações não apenas convincentes, mas, conforme Roy Porter (2004, p. 44), até mesmo plausíveis e indispensáveis “uma vez que a ciência e a medicina tinham um escasso conhecimento direto do que se passava abaixo da pele”.

O estudo sobre a fisiognomonia desapareceu no final do século XVII, desacreditada pelos argumentos em favor da lógica, da observação e da experimentação promovidos pelo movimento conhecido como racionalismo. Procurou-se, a partir de então, o afastamento da mitologia e das crenças populares em benefício de uma nova ciência, que passou a se importar especialmente com o observável e quantificável. A lógica positivista, impulsionada ainda pela invenção do microscópio, possibilitou uma observação profunda e sistemática do corpo, como a anatomia jamais havia experimentado. Por outro lado, essa “jornada para as profundezas da carne humana” acabou estimulando “a tendência para um reducionismo míope, que perde a visão do todo ao se concentrar exclusivamente nas partes” (PORTER, 2004, p. 75).

A descoberta do sistema de circulação sanguínea, em 1628, por exemplo, é considerada um marco para esta visão mecanicista e um dos pontos chave para a visão que nos considera um feixe de mecanismos com um funcionamento lógico e sistemático.

Esses mecanicistas atacaram as antigas teorias escolásticas, com seu discurso sobre virtudes e espíritos, como pura impostura verbal, desprovida de base material sólida revelada pela observação e pelos experimentos, e promoveram, no lugar delas, uma compreensão hidráulica ou hidrostática dos canais, vasos e tubos do corpo, suas alavancas, engrenagens e polias (PORTER, 2004, p. 86).

Aparece então uma nova forma de ver o corpo, que vai representar uma virada na história dos estudos sobre ele. Sob a influência da filosofia natural ou mecanicista, propõe uma ideia de “máquina corporal” independente da alma (PORTER, 2004) e vai encontrar eco no trabalho de Descartes que, por muito tempo, seria considerado uma referência no estudo das relações – ou da total separação – entre o corpo e a alma⁴.

O período da Renascença também influenciou profundamente a relação do sujeito com sua materialidade, na medida em que foi marcada por mudanças que impactaram as artes, a economia e o sistema de organização da sociedade e em diversos aspectos. Nesta época, o homem medieval começou a viver em sociedade e a se envolver com o comércio. Houve a ascensão da burguesia – com a passagem do feudalismo para o capitalismo – e, por isso, foi necessário que os homens aprendessem a viver e a se comportar em sociedade, ocasionando uma verdadeira “domesticação do corpo”. Esse processo é assim descrito por Vigarello (2008, p. 16):

[...] um corpo cujos dispositivos são imaginados independente da influencia dos planetas, das forças ocultas, dos amuletos ou objetos preciosos. Os mecanismos deste corpo se “desencantam”, sujeitos à nova visão da física explicados pela lei de causas e dos efeitos. Não que sejam definitivamente descartadas as crenças, como as da medicina popular, dos curandeiros ou feiticeiros do campo, a dos corpos vergados pelo impensável. Não que desapareçam, longe disso, as referencias sagradas. [...] Mas um conflito de cultura se aviva com a Renascença, onde o corpo se singulariza, especificando funcionamentos explicados por sua “própria força vital” e exclusivamente por ela.

Mesmo assim, persistia a dúvida mais profunda e filosófica: “o organismo vivo é uma máquina pura e simples ou algo mais”? (PORTER,

⁴ Em 1645, Descartes produziu um conjunto de explicações sobre a natureza das percepções, ou sentimentos, ou emoções da alma que, mais tarde, se tornaria seu Tratado das Paixões (DESCARTES, 1998).

2004, p. 89). Todas as descobertas sobre o funcionamento do corpo levaram alguns estudiosos a perceber que esse tema fugia do campo anatômico e biológico. Afinal, a relação de cada indivíduo com o próprio corpo e com outros que o rodeiam vai muito além do bom funcionamento biológico. Em sua perfeita forma e funcionalidade, tronco, cabeça, braços e pernas respondem aos comandos do cérebro e praticam infinitos movimentos, que, por sua vez, possibilitam os mais diversos movimentos e expressões. Existem, além disso, as emoções, a consciência e a capacidade de pensamento. De onde tudo isso viria e de que forma se relacionaria com o corpo era, já nesta época, uma grande questão a ser desvendada. “A presença de algum tipo de alma era inquestionável como fonte de animação, mas como sustentou Boerhaave judiciosamente, inquirir sobre o segredo da vida estava fora do âmbito da medicina” (2004, 88).

A dualidade corpo e alma permaneceria como uma questão filosófica e também científica ainda por muito tempo. Até o final do século XIX é observada a primazia da “matéria” em oposição ao espírito. Essa materialidade lhe destinava uma posição secundária do ponto de vista do pensamento erudito e não o destacava como um objeto interessante para as ciências humanas. “O corpo, de fato, é uma invenção teórica recente: antes da virada do século XX, ele não exercia senão um papel secundário na cena do teatro filosófico onde, desde Descartes, a alma parecia exercer o papel principal” (COURTINE, 2013, p. 12). Nesta época começam a surgir pesquisas interessadas em entender aquilo que parece, à primeira vista, natural: por que franzimos a testa ao estranhar o odor de um alimento? Será que existe uma postura nata para homens e mulheres? Aprendemos a nos expressar corporalmente por imitação, desde os primeiros anos de vida, ou existem reações universais ao ser humano?

O sociólogo e antropólogo francês Marcel Maus foi um dos primeiros estudiosos, no século XX, a observar o corpo com um objetivo mais específico: compreender a expressão corporal com interesses científicos⁵.

⁵ Faz-se necessário apontar o trabalho de Charles Darwin também como pioneiro na área, ainda no século 19. “A expressão das emoções em homens e animais” publicado em 1872, tem repercussão em trabalhos científicos da atualidade voltados principalmente para as expressões faciais, como é o caso das pesquisas de Paul Ekman. Longe da chamada “sociedade civilizada”, o sociólogo Emile Durkheim também fez observações em tribos aborígenes australianas. O estudo, publicado originalmente em 1912, tinha objetivos mais próximos da sociologia, para explicar a religião como um elemento basilar na sociedade (DURKHEIN, 2000). Seu trabalho descritivo dos modos e

Os estudos publicados por ele na década de 30 trazem reflexões e até mesmo uma tentativa de classificação para o que chamou de “técnicas do corpo”. Após uma temporada nos campos de batalha da Primeira Guerra Mundial, Mauss se viu intrigado com as marcas culturais que observou nos soldados. Os passos e o ritmo da marcha eram diferentes entre ingleses e franceses, por exemplo, de modo que não eram capazes de marchar juntos sem causar certa disritmia no conjunto. Já os australianos podiam se agachar e descansar as pernas em uma posição que Mauss nunca conseguiu. Até mesmo a forma de lidar com instrumentos parecia diferente de acordo com a cultura de cada soldado:

Durante a guerra pude fazer numerosas observações sobre essa especificidade de técnicas. Como a de cavar. As tropas inglesas com as quais eu estava não sabiam servir-se de pás francesas, o que obrigava a substituir 8 mil pás por divisão quando rendíamos uma divisão francesa e vice-versa. Eis aí, de forma evidente, como uma habilidade manual só se aprende lentamente. Toda técnica propriamente dita tem sua forma. Mas o mesmo vale para toda atitude do corpo (MAUSS, 2003, p. 403)⁶.

Marcel Mauss propôs que, através da descrição de técnicas como a do andar, do marchar, do nadar, ou até mesmo do nascer, seria possível chegar a uma “teoria da técnica do corpo” que expressasse “as maneiras pelas quais os homens, de sociedade a sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se de seu corpo” (2003, p. 401). Para tanto, observou a educação do andar, o olhar fixamente, as posições de mão – adequadas ou inadequadas, de acordo com o momento, o local, o gênero ou a idade do sujeito – como técnicas aprendidas culturalmente. Colocou em questão o peso da educação e da imitação, porém considerando que em ambos os casos as técnicas não são naturais do ser humano, mas construções. “Há

dos rituais desse povo, porém, é citado como uma contribuição para os estudos da expressão corporal e do impacto da cultura sobre ele.

⁶ Obedecendo as regras de indicação das referências bibliográficas, mantenho aqui o ano da edição do livro ao qual tive acesso. Destaco, porém, que se trata de uma obra publicada originalmente em 1935.

portanto coisas que acreditamos ser da ordem da hereditariedade e que são, na verdade, de ordem fisiológica, de ordem psicológica e de ordem social” (2003, p. 410). O autor conclui que possivelmente não exista uma “maneira natural” no adulto já que todos os seus movimentos são profundamente impactados pelo contexto cultural.

A grande virada teórica em relação aos estudos do corpo toma impulso a partir da “liberação”, nas décadas de 60 e 70, quando ocorre uma onda de movimentos daquilo que hoje chamamos “minorias” de gênero, raça e orientação sexual (COURTINE, 2013). Mas ainda nesta época não havia um escopo teórico capaz de dar conta do corpo como objeto científico entre as três correntes que dominavam as ciências sociais na década de 70: marxismo, psicanálise e linguística. Para Courtine, é Michel Foucault quem inaugura tal discussão teórica, através das reflexões sobre discurso, poder e a doutrinação⁷.

É realmente no pensamento de Foucault que o corpo iria verdadeiramente ascender ao estatuto de objeto de pleno direito, quando ele mostra como, em Vigiar e punir, a generalização dos encarceramentos e a sistematização das disciplinas haviam feito do corpo o alvo potencial de uma tecnologia política, de uma “microfísica” do poder (COURTINE, 2013, p. 16).

De fato, o trabalho de Foucault extrapola a observação das marcas da cultura no corpo e propõe refletir sobre os modos como a estrutura social, suas lógicas e regras agem para tornar o corpo adequado a determinadas funções ou situações através da imposição da disciplina. Se na Idade Média era o medo da violência física permitida pelos soberanos que exercia um poder “domesticador” sobre o corpo, os modos disciplinares impostos em determinados contextos têm hoje, segundo o autor, a mesma função. A disciplina cria corpos dóceis, presos “no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações” (FOUCAULT, 2001, p. 132).

⁷ Além de Foucault, outros autores importantes para o estudo do corpo antes dessa virada teórica nas ciências sociais foram Sigmund Freud, que em seus “Estudos sobre a histeria” (1895) destacou que o inconsciente fala através do corpo; e Maurice Merleau-Ponty que, do ponto de vista da filosofia, discutia a encarnação da consciência.

O principal exemplo de disciplina imposta ao corpo, utilizado pelo autor, é o sistema prisional moderno, cujas regras e restrições relacionadas à divisão de espaços (o quadrado da cela, o quadrado do banho de sol, a fila do refeitório) e ao regramento do tempo (hora de dormir, acordar e comer, hora para o banho, hora para o sol...) cumprem a mesma função que os suplícios violentos da idade média. No lugar da violência física, pratica-se a vigilância, a observação permanente que pretende moldar os hábitos de comportamento do criminoso. Mas o autor aborda ainda outros exemplos para demonstrar que a imposição de uma disciplina sobre o corpo se dá em microesferas sociais, como nas escolas ou no exército, cujas regras têm o objetivo de padronizar o corpo do soldado e torná-lo mais obediente e, ao mesmo tempo, mais eficiente.

Para além do desenvolvimento teórico sobre o corpo e seus modos de agir, o fato é que até hoje não há consenso sobre o que motiva a comunicação não verbal e podemos elencar pelo menos duas correntes de estudos principais sobre o tema (PAULISTA, 2009). A teoria evolucionista, baseada nas pesquisas de Charles Darwin, defende uma origem biológica, inata e universal para os sentimentos e suas formas de expressão. Para os autores que seguem esta corrente, indivíduos de todas as culturas expressam emoções da mesma forma, com movimentos faciais ou corporais muito parecidos (DARWIN, 2000). Já os autores que seguem a linha culturalista acreditam que as expressões são aprendidas conforme a cultura e que os homens criam, inclusive, máscaras sociais para disfarçar as emoções.

Apesar das divergências entre essas abordagens, numerosos estudos foram realizados a partir dos anos 50 com interesse na comunicação não verbal (KNAPP e HALL, 1999). Muitos estudaram fenômenos específicos como o movimento dos olhos, a dilatação das pupilas, as posições corporais em situações de comunicação, as relações do corpo com o espaço e o ambiente. O conjunto da produção científica acumulada no período que compreende os últimos 70 anos permitiu avanços de abordagem e de percepção quanto ao fenômeno da comunicação não verbal, porém muitas questões persistem.

Esse breve panorama histórico sobre aspectos da medicina, da ciência e da filosofia desde a Idade Média até a virada das ciências sociais no século XX, procurou demonstrar o processo pelo qual se desenhou a imagem do corpo humano na sociedade ocidental. Um processo que envolveu analogias baseadas na astrologia, em crenças mitológicas até mesmo na correspondência com outros animais e que foi marcado tanto pelas

permissões quanto pelos impedimentos impostos pela cultura cristã e pela cultura científica de cada época.

Inicialmente, o homem se relacionava com o corpo a partir da analogia com o cosmos, em uma visão do “corpo zodíaco”. Houve ainda a visão do “corpo máquina” até a emergência das ciências sociais que desenvolveram a visão do “corpo sujeito”, entendido como um produto da cultura.

No tópico a seguir, discuto como este corpo sujeito, implicado em subjetividades, pode ser objeto de estudo da Gestão do Conhecimento a partir do conceito de Mídia do Conhecimento, sublinhando a aderência da tese ao programa de Pós-graduação Interdisciplinar onde foi realizada.

1.2 Aderência ao EGC: corpo mídia do conhecimento

O Programa de Pós-graduação em Engenharia e Gestão do Conhecimento tem como objeto de formação e pesquisa o conhecimento, percebido como elemento gerador de valor para a sociedade⁸. Isto significa manter o foco em processos e produtos do conhecimento.

Especificamente na área de concentração “Mídia e Conhecimento” inclui-se como objetivo o “desenho, desenvolvimento e avaliação de mídia voltada a catalisar a habilidade de grupos de pensar, comunicar, apreender, e criar conhecimento”⁹. Nesse caminho, surge a questão: como explicar que um problema de pesquisa tão específico quanto a apresentação em telejornalismo esteja inserido neste campo de estudos?

Começo pela definição daquilo que é considerado, na Gestão do Conhecimento, como um processo de comunicação: ele ocorre quando uma informação é percebida por um receptor. Informação é a expressão de uma ideia, ou seja, uma ideia expressa, “informada”, em uma mídia de modo que possa ser percebida pelo receptor. Essa não é a única forma de compreender o conceito de informação. Uma acepção diferente pode considerar que qualquer sinal é informativo, porque tem em si a capacidade de mudar o estado/a atitude de alguém. Porém, pelo ponto de vista adotado neste

⁸ Conforme a missão do programa, disponível no site www.egc.ufsc.br.

⁹ Conforme descrição da área disponível em: <http://www.egc.ufsc.br/pos-graduacao/programa/areas-de-concentracao/>

trabalho, informação é somente o sinal que efetivamente seja significativo ou importante para alguém (PERASSI & MENEGHEL, 2011).

Até aqui, foi possível perceber que há uma diferença fundamental para a gestão do conhecimento: dados são o conjunto de sensações (isto é, o que há de “bruto” no mundo e que pode ser capturado pelos cinco sentidos), enquanto informação se relaciona com os processos de significação (diz respeito ao nível de percepção em que já somos capazes de dar sentido aos “dados brutos”).

A substância informada, que é informação ou signo, representa uma ideia para uma consciência, reunindo pelo menos um sinal ou substância expressiva e uma ideia ou forma. O conhecimento é estabelecido na relação entre essas duas partes, porque conhecer é, no mínimo, a associação entre uma substância percebida e, pelo menos, uma forma ou ideia¹⁰.

Um exemplo desta diferença está naquilo que chamamos “burburinho”: sinais sonoros capturados pelo tímpano e interpretados pelo cérebro como um conjunto de vozes que falam ao mesmo tempo, mas para o qual não somos capazes de dar significado e, portanto, que não poderia ser classificado como informação. É o que ocorre com um professor quando todos os alunos da sala tentam chamar sua atenção ao mesmo tempo. Ele pede que os alunos falem em sequência, para que os sinais produzidos pelas vozes e capturados por seu sistema auditivo possam ganhar significado. Quando ocorre atenção em um sinal específico – a voz de um indivíduo em especial – essa fala torna-se informativa e cumpre sua função no processo comunicativo.

Quando uma forma de expressão é associada a outra coisa, ela passa desenvolver um processo de significação, percorrendo o caminho entre a mera expressão, cujo significado é ainda muito particular, indeterminado e subjetivo, e a comunicação, onde o

¹⁰ Extraído do texto “Conhecimento, mídia e semiótica na área de mídia do conhecimento”, de autoria do professor Richard Perassi, utilizado como material didático na disciplina Fundamentos de Mídia, do EGC.

significado é pré-determinado, objetivo e geral (PERASSI, 2005, p. 14).

Os agentes que participam de um processo comunicativo utilizam instrumentos ou objetos aqui designados como mídias. Portanto, mídia do conhecimento é todo sistema que faz a interface entre um conteúdo e um receptor, um sistema que “mostra” a informação e a torna disponível (PERASSI & MENEGHEL, 2011). Tal conceito de mídia como suporte da informação tem sido defendido principalmente por Richard Perassi, professor do Programa de Pós-Graduação em Engenharia e Gestão do Conhecimento. Seus estudos defendem uma visão estrutural dos elementos que compõem os processos de comunicação e a gestão de mídia no contexto da gestão do conhecimento, relacionando, para tanto, teoria semiótica com teoria da informação e cibernética¹¹.

Assim, chegamos à relação direta entre a Gestão do Conhecimento e os estudos sobre a comunicação não verbal que se dá através do corpo. Ora, se o “habitat natural” das ideias é a mente, para expressá-las é necessário estabelecer processos de comunicação – seja por meio de gestos, da fala ou da escrita – e toda comunicação necessita de um instrumento, uma mídia. O corpo é este elemento fundamental que permite ao indivíduo expressar suas ideias de forma que elas sejam reconhecidas como informações. Assim, ele pode ser considerado uma mídia do conhecimento, uma vez que serve de interface para a comunicação de ideias.

Não por acaso, chamamos costumeiramente de “expressão corporal” a comunicação de ideias através do emprego de certa quantidade de energia (vital, neste caso), visto que um corpo morto é aquele que não tem a energia necessária para se expressar. É preciso empregar certa energia sobre uma substância para que haja expressão. A materialidade do corpo – como um conjunto de músculos, órgãos e ossos – permite que, sob o emprego de determinada energia, exista todo tipo de expressão: a fala, a dança, o piscar de olhos, o caminhar, o choro ou o grito. A diferença entre o caminhar e o correr, pode ser vista - em uma visão estrutural – como variações dos elementos que compõem a expressão corporal, ou seja, variações na sua substância (um corpo mais ou menos atlético, por exemplo) e na energia

¹¹ O contato com esta abordagem se deu principalmente em textos utilizados em sala de aula, em disciplinas ministradas no PPG EGC. Trabalhos publicados pelo autor constam nas referências deste trabalho.

empregada sobre ele. A ideia é “informada” a partir da materialidade do corpo e, assim, torna-se disponível para o receptor.

O corpo como mídia é tema de reflexões teóricas em diferentes âmbitos e contextos. No trabalho de Baitello Júnior (1996), por exemplo, encontram-se referências aos estudos do pesquisador alemão Harry Pross que já na década de 70 classificava o corpo como a primeira mídia do homem, um “meio de comunicação” que expressa sentimentos, demonstra descontentamentos, sofre regulações e proibições sociais (BAITELLO JUNIOR, 1996). Na mesma época, a conhecida abordagem de McLuhan também apontava para as relações entre o homem, o corpo e suas “extensões” tecnológicas (MCLUHAN, 1979).

Uma abordagem mais recente e aprofundada tem sido desenvolvida pelas pesquisadoras Chritine Greiner e Helena Katz (2005). A *Teoria Corpomídia* destaca a inter-relação entre o corpo e o ambiente e sublinha que ele não pode ser entendido como “o meio por onde a informação simplesmente passa” (GREINER E KATZ, 2005, p. 125), mas que ele é resultado também do relacionamento com as informações.

Sobre isso, considero necessário destacar que a visão do corpo como mídia do conhecimento, tal como defendida aqui, não deve se confundir com a dicotomia corpo/mente ou a oposição entre “dentro” e “fora”. Isso porque o conceito de mídia que assumo neste trabalho considera que ela pode ser um elemento ativo no processo de comunicação, o que significa dizer que ela tem relação direta no resultado do processo comunicativo. Dois corpos que sejam incumbidos de comunicar oralmente uma mensagem a um mesmo destinatário nunca cumprirão a tarefa com resultados idênticos. Os dois podem até mesmo ensaiar para garantir que o conteúdo da mensagem seja o mesmo, mas imaginemos que um deles, no momento da comunicação, pode se emocionar com o olhar do destinatário e chorar. Assim, a vivência do corpo no momento da comunicação, ou suas vivências anteriores, o tornam um elemento complexo, que extrapola em todas as dimensões a ideia de um simples “cabide” da informação. O corpo que considero mídia do conhecimento não se limita à fisicalidade “carne e osso”, mas é reconhecido sempre em processo, em uma complexidade que inclui a imaginação, a consciência, e a relação entre ele e o ambiente (GREINER, 2005, 2008).

Superadas as explicações sobre o corpo como mídia e seu papel na comunicação de informações, o ciclo da gestão se fecha com exatamente com o conceito de conhecimento, que passa a existir a partir da sistematização e da explicitação de informações em documentos, modelos

teóricos ou registros de processos (PACHECO, 2014). Duas categorias são comumente utilizadas para diferenciar os tipos de conhecimento: tácito e explícito. Essa distinção foi observada por Nonaka e Takeuchi (1997) no contexto das organizações japonesas e deste então tem servido de base para os estudos do campo da gestão do conhecimento. Para os autores, a cultura ocidental em geral peca por considerar conhecimento apenas o que está relacionado com o processamento de informações facilmente comunicáveis como palavras, números e fórmulas. “As empresas japonesas, no entanto, [...] admitem que o conhecimento expresso em palavras e números é apenas a ponta do iceberg” (NONAKA, TAKEUCHI, 1997, p. 7). Isto porque, os indivíduos são capazes de, a partir de seus *insights*, desenvolver habilidades que, em certas circunstâncias, serão difíceis de explicar para outro indivíduo, mas que serão indispensáveis para a realização de atividades ou tarefas específicas. Este conhecimento inerente ao sujeito é chamado “tácito”:

O conhecimento tácito pode ser segmentado em duas dimensões. A primeira é a dimensão técnica, que abrange um tipo de capacidade informal e difícil de definir ou habilidades capturadas no termo ‘know-how’. Um artesão, por exemplo, desenvolve uma riqueza de habilidades, suas ‘mãos maravilhosas’ depois de anos de experiência. Mas, frequentemente, é incapaz de articular os princípios técnicos ou científicos subjacentes ao que sabe. Ao mesmo tempo, o conhecimento tácito contém uma importante dimensão cognitiva. Consiste em esquemas, modelos mentais, crenças e percepções tão arraigadas que os tomamos como certos (1997, p. 7).

A principal função dos estudos de engenharia, gestão e mídia do conhecimento é a criação de instrumentos – empíricos ou teóricos – que facilitem a transformação do conhecimento tácito em explícito, ou seja, um conhecimento que pode ser armazenado fora da mente, disseminado e replicado.

Desta forma, a Gestão do Conhecimento têm muito a contribuir para o campo de estudos do telejornalismo, em especial para os processos de

ensino-aprendizagem em apresentação. No meio profissional jornalístico há uma crença de que o conhecimento necessário para ser um bom apresentador é tácito¹², depende de talento, da observação do dia a dia do mercado e do contato com outros profissionais mais experientes, que devem ser seguidos como exemplo. O mesmo já foi observado por Eliseo Veron (1987), sobre a forma como psiquiatras são efetivos em ler sinais corporais dos pacientes e sobre a habilidade dos atores que praticam facilmente mudanças no comportamento corporal: “mesmo para os grandes comediantes, esta mestria é da ordem da experiência e da intuição, mais do que da ordem de um saber explícito” (1987, p. 32).

A sistematização de um conjunto de códigos explícitos que considere o corpo como mídia do conhecimento permite melhor compreender e aperfeiçoar o processo de comunicação estabelecido via telejornalismo. Em outras palavras, é necessário gerir esta interface – o corpo mídia – para obter melhores resultados nos processos de comunicação que são, em essência, parte fundamental da produção de conhecimento.

Podemos utilizar como exemplo a gestão da mídia “voz” especificamente. Se a consideramos como uma interface no processo de comunicação entre duas pessoas, encontramos inúmeras possibilidades de modulação desta mídia. A quantidade de energia para projeção do ar empregada sobre o aparelho vocal permite variar entre suaves sussurros até gritos estridentes. Da mesma forma, as variações na anatomia do aparelho vocal resultam em sons mais graves ou mais agudos. Tudo isso faz parte da compreensão de que é possível gerir a mídia obter determinados resultados. As modulações que obtemos da mídia nos permitem causar diferentes sensações em diferentes momentos e para diferentes receptores.

A aderência desta tese ao campo de estudos da Engenharia e Gestão do Conhecimento se demonstra também pela potencialidade de expandir os estudos sobre a expressão corporal para aplicações práticas em outras situações de comunicação que não a televisiva. A compreensão da comunicação não verbal pode ser determinante para os estudos sobre liderança, um dos pontos chave para a gestão do conhecimento¹³. Vista como um fenômeno que reside no contexto e na interação entre indivíduos

¹² Apesar de o termo “conhecimento tácito” não ser comumente utilizado neste contexto.

¹³ Apresentamos algumas reflexões sobre aspectos da comunicação não verbal em processos de liderança no VII Congresso Internacional de Conhecimento e Inovação (CAVENAGHI & BALDESSAR, 2017).

(NORTHOUSE, 2004), a liderança se dá, em geral, em relações face-a-face, onde são evidenciados aspectos não verbais. Eles incluem aquilo que não é dito em determinada situação comunicacional, mas expressado a partir dos movimentos da face e do corpo, do tom de voz, da postura ou da gesticulação. Antes de ouvir o que um líder tem a dizer em uma reunião, os liderados “sentem” se suas palavras são confiáveis, convincentes e seguras. Tudo isso ocorre em questão de segundos a partir da leitura dos sinais corporais. Por isso, investigações sobre este tema se tornam relevantes a partir da consideração da necessidade de identificação com o líder, por parte dos liderados, para o sucesso na realização de tarefas ou de objetivos organizacionais (YUKL, 1998).

Dentre os trabalhos já desenvolvidos no Programa de Pós-graduação em Engenharia e Gestão do Conhecimento que se relacionam com o tema da pesquisa aqui apresentada, destacam-se três. Wladimir Perez apresentou a tese “Gramática Visual: a linguagem do visível” em 2008, ano da inauguração do EGC como Departamento na Universidade Federal de Santa Catarina, e quando os estudos no âmbito da pós-graduação ainda se davam no programa de Engenharia de Produção. A Tese foi orientada pelo professor Francisco Fialho, hoje docente do PPGEHC e não trata do corpo como objeto de estudo, mas traz uma importante aproximação entre a gestão do conhecimento e os estudos semióticos e das ciências cognitivas sobre estímulos, percepção e atenção.

Já as pesquisadoras Paulista (2009) e Gariba (2010) estudaram mais especificamente as expressões não verbais no contexto da gestão do conhecimento. A primeira procurou identificar as expressões faciais na interação de indivíduos em equipes de trabalho (PAULISTA, 2009). Para tanto, fez uma vasta categorização das expressões faciais humanas a partir do ponto de vista das teorias evolucionistas, que consideram uma origem biológica para as expressões faciais. Elas seriam, portanto, inatas, universais e passíveis de categorização. A tese de Gariba (2010) procurou demonstrar como técnicas da dança podem contribuir para a tomada de decisões de gestores, executivos ou dirigentes corporativos. Apesar de manter o foco da discussão teórica apenas sobre a dança, este trabalho inevitavelmente destacou o corpo como um elemento central na gestão do conhecimento, assim como destacou o conhecimento sensível presente na expressão, intuição, percepção e na imaginação como fundamentais para os processos de tomada de decisão.

Ao articular os estudos do campo da Gestão do Conhecimento com abordagens da Semiótica e do Jornalismo, esta tese demonstra a

potencialidade dos estudos em EGC para criar ferramentas que potencializam processos de comunicação no contexto da prática jornalística. De forma mais específica, a visão processual que caracteriza parte dos estudos em gestão do conhecimento permite observar o ensino de telejornalismo a partir de sua sistematização particular e, assim, oferece contribuições úteis e soluções práticas para os processos de disseminação do conhecimento neste contexto. Por outro lado, esta tese traz como contribuição ao EGC/UFSC a perspectiva de realização de estudos qualitativos de base fenomenológica como altamente profícua para a compreensão dos processos de comunicação e de disseminação de conhecimento.

A seguir, apresento a revisão de literatura, com a compilação das pesquisas realizadas nos últimos 10 anos que tratam desse mesmo objeto de estudo, o corpo, porém no contexto mais específico do telejornalismo.

1.3 Panorama de pesquisas contemporâneas

A revisão da literatura é uma etapa primordial para o desenvolvimento da pesquisa acadêmica, pois revela lacunas no conhecimento científico e ajuda o pesquisador a organizar seus objetivos. Tais revisões constituem-se do uso de “fontes de informações bibliográficas ou eletrônicas para a obtenção de resultados de pesquisas de outros autores, com o objetivo de fundamentar teoricamente um determinado objetivo” (ROTHER, 2007, n.p.). Em outras palavras, a revisão da literatura consiste na apresentação de uma síntese dos estudos já publicados que ajudam a responder a uma determinada pergunta de pesquisa, selecionados a partir de um processo criterioso e reproduzível (GALVÃO, SAWADA, TREVIZAN, 2004).

A modalidade de síntese conhecida como revisão narrativa consiste na descrição e discussão do “estado da arte” de um tema a partir de uma análise da literatura publicada em livros e artigos. Tudo isso é condensado na interpretação e análise crítica pessoal do autor da pesquisa (ROTHER, 2007). As revisões narrativas são por vezes criticadas, em especial no campo de estudos das ciências da saúde, pela falta de critérios metodológicos que permitam a reprodução das etapas da pesquisa (ROTHER, 2007; BOTELHO, CUNHA, MACEDO, 2011). Como alternativa, os autores indicam a realização de uma busca sistemática que

parte de critérios e procedimentos planejados antes de sua elaboração e permitem a reprodução do estudo (BOTELHO, CUNHA, MACEDO, 2011). Porém, como os mesmos autores apontam, a revisão sistemática em geral tem como resultado uma síntese quantitativa, que indica a recorrência de teorias e de metodologias.

Assim, almejando a maior eficiência da realização desta etapa, foi considerada a necessidade de uma análise qualitativa dos trabalhos reunidos na revisão, além da discussão de sua pertinência para os objetivos da pesquisa. Da mesma forma, foi levado em conta que muitos trabalhos relevantes para o campo de estudos em questão, no contexto brasileiro, não constam das bases de dados científicos internacionais que compõem o espaço de busca das revisões sistemáticas. Estes trabalhos ficariam de fora do escopo da análise em uma pesquisa puramente sistemática. Por isso, incluí nesta narrativa os trabalhos que se aproximam dos objetivos da tese, realizados por pesquisadores brasileiros em grupos de pesquisa ou em redes de pesquisadores. Os trabalhos produzidos na forma de teses foram coletados a partir do Banco de Teses da Capes - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, vinculada ao Ministério da Educação do Brasil – que reúne todas as informações sobre a pós-graduação do país.

Já os artigos científicos recentes mais relevantes que constam em bancos de dados internacionais foram coletados a partir dos procedimentos metodológicos sugeridos pela Colaboração Cochrane¹⁴ que, em geral, servem para garantir a cientificidade na coleta de dados para revisões sistemáticas (ROTHER, 2007; BOTELHO, CUNHA, MACEDO, 2011), mas aqui serviram como parâmetros que garantiram a seleção eficaz dos trabalhos mais aproximados com o tema da pesquisa.

O primeiro passo foi (1) a elaboração da pergunta de pesquisa e, a seguir, foi realizada a (2) coleta dos artigos que integram o estudo. Utilizei como estratégia a busca em *abstracts* exclusivamente em textos no formato “artigo” publicados nos últimos dez anos (2006-2016) nas bases de dados

¹⁴ A Colaboração Cochrane é uma organização internacional sem fins lucrativos que tem por objetivo ajudar as pessoas a tomar decisões baseadas em informações de boa qualidade na área da saúde. Tem sede no Reino Unido. Fonte: <http://www.centrocochranedobrasil.org.br/colaboracao.html>

Scopus¹⁵ e SciELO¹⁶. A busca baseou-se em diferentes combinações das palavras-chave: corpo (*body*), linguagem corporal (*body language*), televisão (*television*), telejornalismo (*tv news*) e apresentador (*newscaster*). A combinação de palavras-chave foi fator determinante para os resultados obtidos nesta revisão porque a palavra “corpo” admite diferentes significados tanto na língua portuguesa quanto na língua inglesa e por isso, foi encontrado um grande número de pesquisas que não se relacionavam em nada com o tema da tese aqui proposta. Por exemplo, a busca com a combinação de palavras-chave [body+television] obteve como resultado uma série de trabalhos relacionados ao impacto dos padrões corporais dominantes na televisão em pessoas com distúrbios alimentares ou em pacientes em tratamento contra a obesidade, ou ainda sobre notícias com material violento, relacionando a palavra “corpo” com “cadáver”. Da mesma forma, em grande parte dos resultados a palavra “body” tinha a ver com o “corpo da pesquisa” ou com “corpus de análise”, que são termos comuns em resumos de artigos científicos. Assim, a combinação que trouxe o maior número de resultados relevantes para a pesquisa foi [*body language+television*] além de termos isolados que obtiveram também resultados interessantes (como *newscaster*, por exemplo).

Após a (3) avaliação crítica dos estudos, foram excluídos trabalhos de áreas que não se relacionavam com a pesquisa e mantidos os considerados relevantes, como mostra o *Quadro 1*. Na sequência foi feita a (4) coleta de dados, a partir da leitura dos artigos e da sistematização das principais informações contidas neles em uma matriz de síntese. Por fim, foi feita a (5) análise e apresentação dos dados, cujo resultado apresento no *quadro 1*, a seguir.

¹⁵ Maior base de dados de resumos e citações de literatura científica revisada por pares. Inclui mais de 21.000 títulos, com a produção de pesquisas nas áreas de ciência, tecnologia, medicina, ciências sociais e Artes e Humanidades.

¹⁶ Oferece, gratuitamente, acesso a periódicos acadêmicos, bases de dados bibliográficas e de texto completo disponíveis na Internet, particularmente da América Latina e Caribe.

Quadro 1: Resultados relevantes da busca por artigos em bases de dados

BASE	ANO	TÍTULO/AUTORES
Scopus	2010	Perceived credibility of male versus female television newscasters BRANN, M. HIMES, K.L.
	2009	The subtle transmission of race bias via televised nonverbal behavior WEISBUCH, M. PAUKER, K. AMBADY, N.
	2008	How gender and age affect newscasters' credibility – an investigation in Switzerland WEIBEL D. WISSMATH B. GRONER, R.
	2007	All the news that's fit to see? The sexualization of television news journalists as a promotional strategy NITZ, M.A REICHERT, T.B. AUNE , A.S.C VELDÉ, A.V.A
	2007	A guest in our living room: The television newscaster before the rise of the dominant anchor CONWAY, M.
SciELO	2015	O discurso político e o corpo na televisão: debate/combate MANZANO, L. C. G.
	2014	Caracterização das inovações do telejornalismo e a expressividade dos apresentadores SILVA, E. C. PENTEADO, R. Z.
	2009	Julgamento de telespectadores a partir de uma proposta de intervenção fonoaudiológica com telejornalistas AZEVEDO, J. B. M. FERREIRA, L. P. KYRILLOS, L.R.

Fonte: a autora

Quanto à localização geográfica dos estudos, quatro foram realizados em universidades dos Estados Unidos, três no Brasil e um na Suíça. Quanto à área em que se inserem, três trabalhos foram realizados no contexto de departamentos de comunicação e jornalismo, dois são de pesquisadores da área da psicologia e dois da fonoaudiologia. Apenas um se insere na área da linguística e estudos do discurso. O mais relevante, porém, é a observação dos métodos e abordagens utilizados nestes estudos.

Apenas um trabalho tem caráter histórico (CONWAY, 2007) e destaca os primeiros anos da televisão americana, com foco específico nos apresentadores. Apresenta dados sobre o modelo de apresentação americano, que serviu de exemplo para a implantação da televisão brasileira, especialmente na Rede Globo.

Quatro trabalhos se interessam pela percepção do telespectador sobre aspectos relacionados à apresentação em telejornalismo. O primeiro, realizado em 2008 por pesquisadores do Departamento de Psicologia da Universidade de Bern, na Suíça, procurou observar o impacto do gênero e da idade dos apresentadores na percepção de credibilidade pelos telespectadores. Para tanto, utilizaram o método de pesquisa de recepção e analisaram os dados a partir de cálculos estatísticos. Os resultados sugerem que notícias lidas por mulheres foram percebidas como mais críveis. Em contraste, homens foram considerados “pessoas com mais credibilidade” e os homens mais velhos foram apontados como os mais confiáveis (WEIBEL, WISSMATH, GRONER, 2008).

Estudo parecido foi realizado também com telespectadores americanos, no Departamento de Comunicação da Universidade de West Virginia, em 2010. Os autores investigaram se apresentadores homens e mulheres são “ranqueados” de forma diferente ao transmitir a mesma mensagem. Da mesma forma, tiveram como foco de observação as respostas de telespectadores a uma sequência de vídeos previamente selecionados. O estudo mostrou que apresentadores homens são melhor ranqueados em: competência, compostura e extroversão, enquanto no quesito sociabilidade não foram verificadas diferenças significativas (BRANN, HIMES, 2010).

No Departamento de Psicologia da Universidade de Boston, outro estudo utilizou métodos semelhantes para observar como preconceitos raciais podem ser sutilmente transmitidos via comportamento não verbal na televisão (WEISBUCH, PAUKER, AMBADY, 2009). A pesquisa partiu da seleção de trechos de 11 programas de televisão americanos, onde apareciam personagens negros e brancos conversando. Nestas cenas, um personagem escolhido pelos pesquisadores foi “apagado” através de ferramentas de edição de vídeo. O áudio também foi apagado. Assim, os vídeos foram exibidos para 23 universitários que precisavam indicar – através da visualização da cena sem áudio e com o personagem “apagado” – se os atores na cena estavam demonstrando expressões corporais positivas ou negativas em relação ao ator apagado. Esses telespectadores não sabiam se o ator apagado era branco ou negro. Os resultados demonstraram que em apenas dois programas – dos 11 selecionados – os personagens negros tiveram mais respostas não-verbais positivas do que os brancos. Para efeitos de comparação, o conteúdo dos diálogos das cenas foi transcrito e examinado e não foram notados traços de preconceito racial nesta análise. Assim, os pesquisadores chegaram a conclusões sobre o que chamaram de

“transmissão sutil de preconceito de raça” (WEISBUCH, PAUKER, AMBADY, 2009) a partir da expressão não verbal na televisão.

O trabalho realizado por Azevedo, Ferreira e Kyrillos (2009) também se caracteriza como um estudo de recepção e procurou verificar o julgamento do desempenho de um grupo de telejornalistas (na opinião de telespectadores) antes e depois de uma intervenção fonoaudiológica. Os procedimentos são explicados pelas autoras:

Seis telejornalistas de uma emissora de televisão universitária foram filmados em leitura simulada de apresentação de telejornal, e posteriormente submetidos a uma proposta de intervenção fonoaudiológica. Uma nova filmagem foi realizada após a intervenção sob as mesmas condições anteriores. (...) A edição foi apresentada, individualmente para 50 telespectadores adultos, para julgamento do desempenho dos telejornalistas. (...) No julgamento dos telespectadores observou-se que, dos seis telejornalistas, quatro apresentaram um percentual estatisticamente significativo de preferência na situação pós-intervenção (AZEVEDO, FERREIRA E KYRILLOS, 2009, p. 281).

O campo de estudos da fonoaudiologia é um dos que mais se interessam pela eficácia da comunicação realizada por apresentadores de televisão. Como já destacado, entre os oito artigos selecionados nesta revisão, dois foram realizados por pesquisadores dessa área.

Em especial o estudo apresentado por Silva e Penteado (2014), do curso de Fonoaudiologia da Universidade Metodista de Piracicaba (UNIMEP), tem estreita relação com o tema desta tese, na medida em que se interessa pelas adaptações e acomodações impostas ao corpo graças às mudanças no formato tradicional do telejornalismo. O objetivo do trabalho foi “caracterizar as inovações nos telejornais brasileiros e analisar os impactos na expressividade dos apresentadores, com ênfase nos recursos não verbais” (SILVA, PENTEADO, 2014, p. 61). Por se situar no campo de estudos da fonoaudiologia, porém, a abordagem das autoras não teve interesse na compreensão dos processos de significação estabelecidos a partir do corpo, mas se preocupou com aspectos de ordem mais prática, como a identificação das condições de trabalho, como cenários, mobiliário ou equipamentos, e da expressividade dos apresentadores, incluindo postura,

deslocamentos e comportamento não verbal. Os resultados da análise – feita a partir da observação de cinco telejornais brasileiros – destacam que há uma nova dinâmica imposta ao corpo dos jornalistas. As autoras concluem apontando que o campo de estudos da fonoaudiologia precisa considerar estas mudanças para tratar do tema em sua literatura e em suas práticas clínicas.

Na Universidade do Arizona, os pesquisadores também utilizaram a análise de programas para verificar a incidência de apelo sexual na apresentação feita por mulheres na TV americana. O estudo conclui que a maior parte das jornalistas apresentadoras tem alto nível de “apelo físico”, usam roupas sugestivas e são enquadradas em ângulos que favorecem as curvas do corpo (NITZ et. al. 2007).

Por fim, a pesquisa realizada por Manzano (2015) na Universidade de Franca, São Paulo, não teve como objeto de estudo os jornalistas, mas de políticos candidatos à presidência do Brasil em 2014. O trabalho analisa “o discurso político eleitoral a partir dos sentidos inscritos sobre o corpo dos candidatos” (MANZANO, 2015, p. 75). O trabalho traz contribuições para a discussão proposta na tese porque, apesar de não apresentar procedimentos metodológicos, propõe uma discussão a partir dos estudos do discurso e dos estudos antropológicos sobre a produção imagética na história social das civilizações.

Para além da busca nos bancos internacionais, encontrei no Banco de Teses e Dissertações da Capes um total de 78 teses produzidas no Brasil que incluem “telejornalismo” e/ou “telejornal” como objeto de pesquisa nos últimos 10 anos (2007-2017). Destas 78, identifiquei sete relevantes para o tema da pesquisa (como demonstra a lista do *quadro 2*) que serão aqui brevemente descritas. Suas contribuições para a discussão que proponho neste trabalho serão percebidas ao longo dos próximos capítulos.

Quadro 2: Teses relacionadas com o tema da pesquisa

ANO	TÍTULO/AUTOR/INSTITUIÇÃO
2016	A emoção na reportagem de televisão: as qualidades estéticas e a organização do enquadramento Debora Thayane de Oliveira Lapa Gadret Universidade Federal do Rio Grande do Sul
2013	Análise prosódica de dados fonético-acústicos e perceptivo-auditivos de narrações de telejornalistas brasileiros Gabriela Sostenes Universidade Federal de Alagoas
2013	Noticiador-noticiado: Perfis de jornalistas numa sociedade em midiaticização Ana Lucia de Medeiros Batista Universidade de Brasília
2013	A voz na apresentação do telejornal: um estudo enunciativo do jornal nacional da rede globo Eda Mariza M. Franco Universidade Federal do Rio Grande do Sul
2009	A emoção como estratégia de fidelização ao telejornal: um estudo de recepção sobre os laços entre apresentadores e telespectadores do Jornal Nacional Sean Hagen Universidade Federal do Rio Grande do Sul
2008	O Estudo dos Gestos Vocais e Corporais no Telejornalismo Brasileiro Claudia Simone Godoy Cotes Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
2008	Trajetória da formação de telejornalista brasileiro - as implicações do modelo americano Valquiria Aparecida Passos Kneipp Universidade de São Paulo

Fonte: a autora

O trabalho de Kneipp (2008) apresenta uma reconstituição histórica da construção do modelo de telejornalismo praticado no Brasil, buscando suas origens no modelo americano e apresentando suas consequências para o atual modelo de ensino das universidades brasileiras.

Hagen (2009) estuda o casal de apresentadores do Jornal Nacional – Wilian Bonner e Fátima Bernardes – para defender que a emoção suscitada pela imagem dos apresentadores cria laços de fidelização com o telespectador. Apoiando-se em conceitos da sociologia e filosofia, discute o mito da perfeição e relaciona com a imagem dos apresentadores.

Batista (2013) analisa o paradoxo que se coloca aos jornalistas apresentadores, uma vez que são treinados para não aparecer mais do que a notícia, porém vivem em um ambiente midiático que estimula cada vez mais sua exposição como celebridade. A pesquisa é baseada em entrevistas com seis jornalistas da televisão brasileira que costumam ser tratados como famosos nos ambientes em que circulam.

Em trabalho mais recente, Gadret (2016) demonstra como a emoção se constitui um eixo fundamental para a produção de sentidos no telejornalismo, a partir da análise de reportagens. O trabalho destaca as características estéticas do discurso telejornalístico e observa especificamente como os apresentadores comunicam emoções, pontuando que sua performance pode introduzir e reforçar a emoção (principal ou de fundo) de uma reportagem.

Três teses desta lista têm relações com o campo de estudos da fonoaudiologia¹⁷. Franco (2013) estuda a voz no contexto televisivo, tendo como hipótese a possibilidade de ocorrência, nos telejornais, de certos processos enunciativos que fazem com que a voz do locutor possa contradizer o sentido das palavras do discurso. A metodologia baseia-se na observação das práticas de narração de notícias em três diferentes épocas do telejornalismo brasileiro: década de 70, 2005 e 2011. Em especial, o trabalho oferece um esboço de um protocolo de análise anunciativo-perceptivo em linguagem televisiva, com subsídios para a análise da voz no contexto do telejornalismo. Sostenes (2012) apresenta uma análise técnica para demonstrar as mudanças no estilo de narração de dois apresentadores, numa comparação entre uma gravação de 1989 e uma realizada em 2011. Por fim, a também fonoaudióloga Cláudia Cotes (2008) apresenta uma análise da narração de apresentadores da Rede Globo em diferentes épocas da história do telejornalismo brasileiro. O trabalho da autora avança ao incluir também aspectos não verbais relacionados aos gestos e aos movimentos de cabeça.

Destacam-se, no mesmo período, quatro dissertações de mestrado em programas de pós-graduação da área da comunicação (listadas no quadro 3) que contribuem para este olhar sobre o corpo e suas funções no telejornalismo.

¹⁷ Realizadas, porém, em programas de pós-graduação em Letras ou Linguística.

Quadro 3: Dissertações de mestrado relacionadas com o tema da pesquisa

ANO	TÍTULO/AUTOR/INSTITUIÇÃO
2010	Por uma gramática da reportagem: uma proposta de ensino em telejornalismo. Luisa Carvalho de Abreu e Lima Universidade Federal de Pernambuco
2011	Ensino de telejornalismo em Goiás: formação acadêmica como garantia da qualidade da informação telejornalística comprometida com o exercício da cidadania? Tatiana Carilly Oliveira Andrade Universidade Federal de Goiás
2011	Casal nacional: significações do corpo e do figurino no Telejornalismo Agda Aquino Universidade Federal do Rio Grande do Norte
2016	Quando o repórter aparece na TV: o corpo e a voz no telejornalismo. Filipe Peixoto Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Fonte: a autora

A dissertação de Lima (2010) não tem relação com o corpo, mas aborda essencialmente o ensino de telejornalismo no Brasil e traz contribuições para discutir os desafios nesta área a partir de um levantamento de autores e dados bibliográficos que tratam do tema.

Tatiana Andrade (2011) apresenta um panorama sobre o ensino de telejornalismo no Estado de Goiás, a partir da análise de projetos pedagógicos, planos de curso e ementas de disciplinas específicas da área em cinco instituições de ensino do Estado. Seus resultados apontam para uma valorização da técnica em detrimento da reflexão crítica nas práticas de ensino.

Agda Aquino (2011) é a única neste grupo de trabalhos que estuda o corpo, porém com objetivos mais alinhados ao campo de estudos da moda. A autora faz análises do figurino, observando cores, modelagem e acessórios do “casal Nacional”, como chamou a dupla de apresentadores do Jornal Nacional à época, Willian Bonner e Fátima Bernardes.

A dissertação de Felipe Peixoto (2016) teve o objetivo de mapear um estilo de repórter no telejornalismo brasileiro. Em especial nos interessa, neste trabalho, sua perspectiva analítica histórica que tomou como objeto

72 reportagens das primeiras décadas do jornalismo brasileiro e outras 73 reportagens contemporâneas.

A apresentação dos trabalhos reunidos na revisão de literatura, mesmo que de forma breve e resumida neste tópico, permite observar algumas recorrências assim como lacunas no conhecimento específico sobre o ensino de telejornalismo.

Quanto às pesquisas internacionais, observa-se a recorrência de métodos de análise que tentam “medir” o resultado da comunicação televisiva a partir de pesquisas de recepção. Os resultados obtidos a partir de tais procedimentos metodológicos reforçam que há, sim, relação entre a comunicação não verbal e a percepção dos telespectadores. Porém, não vemos indicações sobre quais são as expressões corporais em questão ou sobre como elas operam na comunicação televisiva, mesmo que a maior parte deles tenha sido realizada no contexto de estudos do campo da Psicologia.

No conjunto geral das pesquisas, cinco são relacionadas com a Fonoaudiologia e trabalham com teorias e metodologias próprias deste campo. Outras oito mantêm o foco exclusivamente nos apresentadores, com abordagens dos campos da Comunicação e da Psicologia que vão desde resgates históricos – como Kneipp (2008) sobre a história da formação dos apresentadores, e Conway (2007), sobre a história dos apresentadores americanos – até análises sobre figurino e discussões relacionadas aos estudos de gênero. Aparece também a preocupação em discutir o paradoxo do apresentador entre a esperada objetividade jornalística e a espetacularização midiática. Porém, nenhum destes trabalhos tem como objetivo oferecer ferramentas para o ensino da função. Uma pesquisa, neste conjunto geral, tem o objetivo de refletir sobre as práticas de ensino em telejornalismo, mas com foco na narrativa da reportagem e também sem destaque para elementos ligados à apresentação ou à formação de jornalistas apresentadores.

Portanto, apesar das diversas contribuições para a compreensão da importância da comunicação não verbal no telejornalismo, o conjunto de pesquisas realizadas nos últimos dez anos não dá conta de ultrapassar o limite da análise e sugerir procedimentos que potencializem o ensino em telejornalismo. Essa observação não se caracteriza como uma crítica aos estudos realizados, mas notadamente aponta para o ineditismo da pesquisa apresentada nesta tese.

Capítulo Dois

CORPO NO TELEJORNALISMO

Uma das mais importantes tarefas da formação do homem integral é a de chegar a uma justa valorização do corpo, sem convertê-lo em ídolo, nem professar por ele um ódio maniqueu.

Walter Brugger, 1987

Em toda a história da humanidade vemos a presença de artefatos que, de alguma forma, promovem experiências entre o corpo e o mundo. Pensemos, por exemplo, nos impactos da indústria da moda sobre a postura e o formato dos corpos, a influência dos calçados sobre a experiência de andar, ou dos talheres sobre a forma de comer. Para evitar uma digressão histórica muito longa, proponho pensar sobre a invenção da fotografia, ainda no século 19, como um exemplo de artefato tecnológico com forte influência nas experiências corpóreas.

Enquanto os pintores retratistas demoravam horas de trabalho com tintas para registrar uma fisionomia na tela, a fotografia permitiu a produção de retratos de forma muito mais rápida. Assim, aqueles que estavam posando para a produção do retrato não precisavam mais passar horas parados na mesma posição e isso permitiu incrementar a encenação e as expressões (MICHAUD, 2006). Surge, assim, o hábito de sorrir em fotografias, já que não era mais necessário passar longos períodos forçando o sorriso estaticamente para servir de modelo ao pintor.

A aceitação do sorriso como pose comum em fotos, porém, não ocorreu rapidamente. Na Europa do século 17, o sorriso largo e espontâneo – habitual nos dias de hoje – não era bem visto na convivência social e atribuído aos pobres, lascivos ou bêbados. Mostrar os dentes era “para as classes mais altas, uma violação mais ou menos formal de etiqueta” (JEEVES, 2013). Por isso, mesmo no início do século 19, posar para uma fotografia – um registro histórico tão importante e raro – era um ato que exigia certa solenidade. Foi necessária a evolução e a popularização dessa tecnologia para que os retratos deixassem de representar um momento solene e se tornassem um registro informal da vida cotidiana onde o sorriso passou a ser aceitável e até desejável¹⁸. É o que se pode observar, por exemplo, nas fotografias de chefes de estado que aparecem na figura 1 que apenas no final do século 20 deixaram de aparecer sérios e sisudos nas poses oficiais (acima, da esquerda para a direita, retratos oficiais de Rodrigues Alves e Affonso Pena, os dois primeiros presidentes do Brasil no século 20, e Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff, os dois primeiros eleitos no século 21. Abaixo, da esquerda para a direita, os dois primeiros presidentes dos Estados Unidos no século 20, Theodore Roosevelt e William Howard Taft, e dos dois primeiros presidentes do século 21,

¹⁸ Outras histórias sobre a construção cultural do sorriso estão em “A Brief History of the Smile”, de Angus Trumble.

George W. Bush e Barack Obama). O sorriso, portanto, é uma expressão não verbal que se adequou ao contexto sociocultural e tecnológico ao longo do tempo.

Figura 1: Ilustração da evolução do sorriso em fotos oficiais.



Fonte: www.biblioteca.presidencia.gov.br | www.whitehouse.gov

Da mesma maneira, podemos pensar como o aparato tecnológico que constitui a televisão e sua linguagem impactam nos elementos da comunicação não verbal, ou seja, como o corpo adequa suas expressões quando está inserido no contexto televisivo. Por isso, o tópico a seguir destaca as características da linguagem televisiva e seus impactos para a prática específica do jornalismo nesta mídia. Na sequência do capítulo, discuto a função do apresentador de telejornal no contexto paradoxal entre o espetáculo midiático que caracteriza a expressão televisiva e a pretensão de objetividade jornalística, e justifico a relevância da pesquisa para o aperfeiçoamento do ensino em telejornalismo.

2.1 Entre o jornalismo e a linguagem televisiva

Apesar das discussões a respeito de um anunciado fim da televisão¹⁹, no Brasil como talvez em nenhum outro lugar do mundo, prevalece o modelo de transmissão aberta e generalista, onde um mesmo programa é assistido por milhões de pessoas ao mesmo tempo, no verdadeiro “elogio do grande público” a que se referiu Dominique Wolton (1996). O sistema de televisão brasileiro incorpora perfeitamente o conceito já muito discutido de mídia de massa. Está presente em 97% dos lares²⁰ e mantém uma programação destinada a atingir milhões de espectadores, sempre pautada pela necessidade de resultados quantitativos estratosféricos.

Mas se é verdade que a televisão precisa atingir milhões de pessoas para tornar-se (ou para permanecer) um produto viável, é também verdade que esse objetivo se cumpre a partir de uma série de operações expressivas que lhe caracterizam, afinal, “se a comunicação se dá em alguma instância, é porque certas estruturas significantes são inteligíveis a todos, sejam eles emissores ou receptores, ou porque todos são sensíveis a elas” (MACHADO, 1997, p. 193). Há uma estabilidade relativa na forma de expressar televisiva que nos permite discutir televisão enquanto uma linguagem e este parece ser um caminho proveitoso para a discussão contemporânea sobre telejornalismo. Linguagem televisiva é um termo muito citado em estudos acadêmicos, mas há, de fato, pouca clareza sobre o que ele realmente significa. Em geral, aparece de forma despreziosa em trabalhos cujos objetivos perpassam o estudo da linguagem, mas o extrapolam, buscando entender suas consequências e efeitos.

Para Machado (1997), os quesitos relativos às linguagens audiovisuais são os recursos de expressão, as regras de utilização e a combinação de elementos imagéticos, que funcionam articulados aos quesitos de intervenção artística, como forma, estilo e background ideológico. Já

¹⁹ Discussão que teve impulso, no Brasil, após a popularização do acesso à Internet. Destacam-se neste contexto as reflexões publicadas por Toby Miller (2009), Arlindo Machado (2011) e Yvana Fechine (2014).

²⁰ O dado exato é 97,1% dos 68 milhões de domicílios brasileiros, conforme dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios, divulgada pelo IBGE em 2016. Disponível em: https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/media/com_media/ibge/arquivos/617a4c9e499e4a828fe781592e62c864.pdf.

Wolton (1996) define televisão a partir de dois elementos: imagem e laço social. O autor destaca que há uma dimensão técnica, ligada ao espetáculo e ao divertimento proporcionados pelas imagens, e uma dimensão social, ligada à experiência de “ver junto” oferecida pela grade de programação aberta e generalista. Então, quando falamos de linguagem televisiva, do que estamos falando, de fato? A primeira dificuldade que se coloca diante dessa definição é a característica duplamente híbrida da televisão.

Por um lado, tal hibridismo ocorre devido à influência de outras mídias com as quais a televisão se relaciona desde seus primórdios. Com base especialmente nas formas expressivas do cinema e do rádio, as primeiras emissoras puderam selecionar seus profissionais pioneiros, criar os primeiros programas e iniciar a elaboração de um jeito próprio de fazer televisivo. Portanto, o mesmo que disse Arlindo Machado sobre o vídeo, podemos dizer sobre a televisão: ela “reprocessa formas de expressão colocadas em circulação por outros meios, atribuindo-lhes novos valores” (1997, p. 190). Apesar de ter alcançado a consolidação de uma linguagem própria, a televisão continua operando sob certa influência das mídias “concorrentes” e a programação televisiva contemporânea é repleta de exemplos desse caráter impuro. Em quase todas as emissoras há espaços reservados para a exibição de filmes e documentários, produtos do cinema por excelência, além de programas que incorporam lógicas de outras mídias. É o caso das produções que se valem da conexão com redes sociais e da participação do telespectador via Internet ou dos programas de debate esportivo cujo destaque repousa na fala de debatedores que poderiam facilmente estar discutindo no rádio sem prejuízo para a compreensão do conteúdo já que não há nenhum destaque para os recursos visuais.

Por outro lado, o hibridismo televisivo se dá pelo duplo caráter se sua forma expressiva que vem expresso no termo “audiovisual”. A tessitura de áudio e imagens estrutura o sentido de modo que não existe, para a significação televisiva, imagem em estado puro – como ocorre por exemplo com fotografias ou artes plásticas (CHARAUDEAU, 2009). A imagem televisiva vem sempre acompanhada de uma fala, um som, uma trilha sonora, que orienta seu sentido. Isso se verifica numa interessante observação destacada por Charaudeau (2009, p. 110): “o telejornal pode ser ouvido sem ser olhado, como se se tratasse de informações no rádio e, se fizermos uma comparação entre os canais, as mesmas imagens tomam um sentido diferente conforme o comentário que as acompanha”.

Outra característica da linguagem televisiva é o formato (en)quadrado de suas imagens. É assim, com limites horizontais e verticais que o mundo

pode ser visto na tela. O mesmo limite, porém, não se aplica ao espaço. A televisão é um “olho de vidro”²¹ que nos permite visualizar paisagens de qualquer continente, o fundo do mar, detalhes do cosmos, um grão de milho no exato momento em que estoura e vira uma pipoca ou a deformação da bola de futebol durante a cabeçada de um jogador. Enquadradas pelos limites da tela e com a ajuda de tecnologias cada vez mais potentes para a captura de imagens, as cenas do cotidiano ganham dimensões expressivas ao mesmo tempo em que se tornam banais e repetitivas.

O vídeo abre um novo domínio à observação, o da filmagem das silhuetas, das fisionomias banais, dos rostos ordinários e dos gestos anódinos, dos deslocamentos das massas, e aquele, também, da auto-observação narcísica ou depressiva. O vídeo banaliza também um tipo de imagem frouxa, esverdeada ou acinzentada, saltitante, que faz parte do nosso universo visual (MICHAUD, 2006, p. 545).

Apesar da diversidade e da repetição contínua, as imagens apresentadas pela televisão se apresentam como uma obra “a-contemplativa” (CHARAUDEAU, 2009), já que o fluxo que caracteriza a grade de programação não oferece tempo para a contemplação de cenas como unidades isoladas, tampouco para o exercício do olhar prolongado, como podemos tão ricamente fazer com um texto impresso ou uma fotografia. Para os telespectadores sobra pouco espaço de reflexão perante a visualização de um evento em curso, uma exibição que não volta mais. Poderíamos fazer uma analogia com a situação clássica de pensar em um ótimo argumento somente depois que uma discussão acaba. No diálogo possível entre a instância de produção televisiva e o telespectador, a transmissão em tempo real é aquela que não permite voltar atrás e ver ou ouvir novamente para ter certeza daquilo que foi dito.

Porém, mesmo com uma fugaz existência de poucos segundos na tela, as imagens produzem sentidos constantemente, inclusive a partir da velocidade de exibição em que são apresentadas. Um gesto, um som ou um movimento qualquer, além de toda sua carga estética, ganha ainda um

²¹ Em referência à analogia feita pela filósofa Márcia Tiburi (2011)

sentido de conjunto, de fluxo e passa a significar apenas a partir de tal conjunto. Cores, formas, ruídos, e melodias são exibidos em fluxo contínuo, porém em narrativas fragmentadas. Ao contrário das obras completas exibidas no cinema, na televisão as histórias se constituem em partes, em séries, episódios, capítulos ou blocos e os créditos finais não nos convidam para deixar a sala, ao contrário, sugerem espiar o que vem logo a seguir. Até mesmo os filmes inseridos na grade televisiva acabam cortados por pequenos fragmentos de intervalo, cujo objetivo principal é comercial, mas não apenas isso. Na sequencia infinita de imagens, o intervalo oferece uma pausa, um descanso para os sentidos (MACHADO, 2003).

A transmissão direta, ou ao vivo, é também uma marca distintiva da linguagem televisiva (MACHADO, 1997, 2003; CHARAUDEAU, 2009; CARLON, 2012; FECHINE, 2008c) e o fatídico atentado de 11 de setembro de 2001 talvez tenha demonstrado seu potencial da forma mais enfática possível. Quem passava perto de uma televisão parou para acompanhar o desenrolar daquele acontecimento. Um avião se chocava com um dos maiores prédios de Nova Iorque no exato momento em que sentávamos perplexos no sofá. O exemplo deste acontecimento demonstra que a televisão tem a capacidade de “reunir indivíduos e públicos que tudo tende a separar e oferecer-lhes a possibilidade de participar individualmente de uma atividade coletiva” (WOLTON, 1996, p. 15). Foi assim, individual e coletivamente, que tivemos acesso às imagens mais marcantes deste século, não importa onde tenham ocorrido. Vimos tudo, ao vivo, por diversos ângulos e tendo a impressão de estar também participando destes eventos, numa ilusão de contato capaz de suplantar a sensação de estar assistindo sozinho no sofá de casa.

Quando a televisão transmite ao vivo, o efeito de presença é tal que toda distância espacial fica abolida, toda frequência temporal desaparece e cria-se a ilusão de uma história se fazendo numa co-temporalidade com o fluxo da consciência do telespectador: o acontecimento mostrado, eu o vi, em meu tempo presente, ao mesmo tempo atual e intemporal, pois passado e futuro se fundem nele (CHARAUDEAU, 2009, p. 111).

A simultaneidade entre o momento da enunciação e o da recepção marca a linguagem televisiva desde o seu surgimento. A tecnologia disponível no

nascimento das primeiras emissoras não permitia a gravação de cenas e por isso tudo era feito ao vivo. Depois de superadas as limitações técnicas, era de se supor que o material gravado fosse suplantar a prática da transmissão direta, mas não foi isso que ocorreu. É interessante notar, aliás, como a prática de exibir eventos ao vivo em meio à grade de programação vem sendo apontada como o diferencial que possivelmente manterá a televisão como uma mídia útil e desejável frente à concorrência imposta pelos serviços *on demand*.

Para produtores televisivos, as transmissões ao vivo são um verdadeiro desafio onde “a tentativa se confunde com o resultado e o ensaio com o produto final” (MACHADO, 2003, p. 131). Quem está “do outro lado da câmera” perde a chance de errar e muitas vezes passa por situações constrangedoras por não conseguir lidar com imprevistos que ocorrem no momento da transmissão porque está também compreendendo fatos e elaborando enunciados ao mesmo tempo em que comunica, com a obrigação de tornar a informação inteligível para o receptor.

[...] por mais que se automatizem os procedimentos e sejam dominadas as intervenções do acaso, o resultado sempre denuncia uma impossibilidade de se obter nexos unívocos ou qualquer coerência estrutural predeterminada. [...] mesmo quando se trata de arremedar esses procedimentos, não existem condições para uma prévia decantação do tema, pois o resultado já está sendo exibido publicamente, enquanto o produto ainda está sendo concebido e criado (MACHADO, 2003, p. 131-132).

Com base na crença de que a transmissão direta pressupõe um fazer pautado pela instantaneidade, Arlindo Machado (2003) chega a defender os “erros” como uma fatalidade inerente a qualquer transmissão direta que, por esse motivo, não carregam – ou não deveriam carregar – o peso de um erro da mesma natureza no cinema, por exemplo. Assim, fica evidente que a transmissão direta atua como uma marca da linguagem televisiva, contribuindo para sua diferenciação perante as demais linguagens audiovisuais.

Em resumo, poderíamos dizer que a essência da linguagem televisiva consiste em chamar a atenção para uma tela com capacidade de exibir imagens e sons em fluxo contínuo e em tempo real. Sendo assim, tem o

potencial de produzir quatro efeitos específicos, conforme Charaudeau (2009): efeito de ubiquidade, já que mostra o mundo como se ele estivesse sempre disponível, não importa a distância ou o tempo do evento mostrado; efeito de autenticação, já que parece refletir o mundo exatamente como ele é e sugere uma verdade presente na afirmação “eu vi na televisão”; efeito de fascinação capaz de eliminar o resto do mundo e o reduz à imagem mostrada na tela e, por fim, um efeito de voyeurismo ou uma capacidade sugerir ao telespectador que ele pode penetrar a intimidade sem que a pessoa olhada saiba.

O jornalismo é a atividade que se encarrega de criar narrativas capazes de revelar um fato para um grande número de pessoas que não tiveram a oportunidade de observá-lo “em primeira mão”. Em linhas gerais, espera-se do jornalismo que cumpra a chamada função social que inclui as tarefas como estabelecer agenda (McCOMBS, SHAW, 1972), estimular o debate coletivo sobre preocupações relevantes para a manutenção da democracia (SPONHOLZ, 2009) e formar a opinião pública (LIPPMANN, 2008) atuando como um “quarto poder” que alimenta a opinião pública com “ingredientes necessários para tomar suas decisões” (TRAQUINA, 2005, p. 47).

Porém, quando a prática do jornalismo se dá no veículo televisivo ela fatalmente ganha formas que correspondem às gramáticas e lógicas desta linguagem específica. Em outras palavras, o jornalismo praticado na televisão só é capaz de nos mostrar o que ocorre na realidade social a partir das características do meio televisivo e isso tem inevitáveis consequências para o resultado das narrativas produzidas, tanto em suas formas quanto nos efeitos que produzem. Não se trata, portanto, de negar os valores que balizam a profissão, como objetividade, credibilidade e interesse público, mas de observar como tais valores engendram sentidos específicos, de acordo com as linguagens usadas para colocá-los em prática.

Nesta direção, Gutmann (2012) apresenta uma articulação entre os valores perseguidos na prática jornalística – especificamente interesse público e atualidade – e os modos de funcionamento da linguagem televisiva e demonstra, como pouco se vê nos estudos sobre jornalismo, que tais valores funcionam de modo muito peculiar quando há a mediação do dispositivo televisivo. Ao contrário de criticar a linguagem televisiva por seus aspectos expressivos, a autora defende que eles são fundamentais para a geração de sentidos que correspondem aos valores jornalísticos de atualidade e interesse público, como instantaneidade, simultaneidade,

conversaço, participaçã, vigilância e revelaço (GUTMANN, 2012). Nas palavras da autora:

Os expedientes audiovisuais operados por esse subgênero telejornalístico [o telejornal] dão forma ao que se pode chamar de quadros de mundanidade partilhados por uma dada comunidade numa determinada época e lugar e, nesse aspecto, agem na configuração do que se entende por notícia. Ou seja, a possibilidade de representar simbolicamente o referente da fala através do áudio e imagem e da articulação entre ambos no tempo “ao vivo” de apresentação responde pela geração de efeitos de sentido de revelação do dito, do suposto poder de vigilância do telejornal, do tempo presente e de presença que fundam trocas dialogais e posições para os sujeitos participantes do processo comunicativo (GUTMANN, 2012, p. 233).

Também no caminho da compreensão das especificidades da linguagem televisiva e suas relações com a prática do telejornalismo, Débora Gadret (2016) aponta que “a construção discursiva da reportagem de TV está ancorada nas qualidades estéticas da televisão, que acionam a emoção como eixo de produção de sentidos” (2016, p. 171). A autora mostra que a emoção cumpre papel fundamental na organização do enquadramento das reportagens de televisão, apesar da forte influência do paradigma positivista que fundamenta os valores do campo do jornalismo. Tais conclusões são resultado de uma análise de 18 reportagens do Jornal Nacional, onde foram observadas três dimensões discursivas: uma dimensão audiovisual, uma verbal e uma terceira que olhou especificamente para os sujeitos e suas performances, incluindo apresentadores, repórteres e fontes. Para além das contribuições para a visão do telejornalismo como uma prática permeada por lógicas discursivas próprias, dada sua linguagem específica, este trabalho aponta para funções específicas desempenhadas pelo corpo e pela performance dos jornalistas que “ultrapassam o valor informativo do jornalismo” (GRADET, 2016, p. 121).

No caso específico dos apresentadores, as funções observadas pela autora são introduzir, indicar, reforçar ou pontuar a emoção explicitamente construída ou sugerida implicitamente na reportagem.

Em suas performances na cabeça, os apresentadores podem exercer uma de duas funções: **introduzir** a emoção principal ou **indicar** uma emoção de fundo. No primeiro caso, eles apresentam uma expressão facial que corrobora (dá força e consolida) a emoção principal que será acionada pelas demais qualidades estéticas. Já no segundo caso, de indicação, eles demonstram uma expressão facial que orienta (sugestiona e dirige) a compreensão da reportagem por meio do estabelecimento de uma emoção de fundo, que será construída implicitamente no corpo da matéria. [...] No final da reportagem, a performance dos apresentadores – seja durante uma nota pé ou apenas no plano que dá sequência ao andamento do telejornal – pode **reforçar ou pontuar** uma emoção que auxilia a interpretar a reportagem que foi exibida. No primeiro caso, o apresentador reforça a emoção principal da matéria por meio de sua expressão facial, intensificando e dando ênfase ao que já foi apresentado. No segundo caso, o apresentador pontua a emoção de fundo, orientando a compreensão de como aquela situação reportada deve ser avaliada – de forma boa ou ruim, como certa ou errada.

Para que tais funções sejam realizadas a contento no espaço telejornalístico, o corpo do jornalista deve estar enquadrado em determinados padrões – tanto físicos quanto de movimentos e expressões – que são construídos e repetidos historicamente. Porém, tal padronização tem se baseado premissa da objetividade e da credibilidade jornalística e não necessariamente na consideração dos elementos constitutivos da linguagem televisiva. Como consequência, há um desajuste nas expectativas em relação aos processos que envolvem o corpo do jornalista na televisão, cujos desdobramentos serão discutidos no tópico a seguir.

2.2 O que é um apresentador?

Com os olhos na tela da televisão, posso ver o corpo de uma mulher que caminha em um ambiente composto por uma bancada, poltronas e telas interativas. O piso é dividido em diferentes níveis de plataforma, que a obrigam a subir e descer pequenos degraus. Ela caminha lentamente, tronco virado para a lateral em relação à direção do caminhar. Os olhos precisam permanecer fixos na lente da câmera. Ao sentar, certifica-se de que a saia está na posição correta e mantém a postura inclinada levemente à frente. A cabeça se move de forma contida, evitando movimentos que desajeitem o cabelo eficientemente modelado com sprays fixadores. Ela exibe elegância e naturalidade, mas se mantém desconfortável, em uma posição muito diferente daquela que escolheria se estivesse em uma situação do sentar natural.

Essa cena comum em qualquer telejornal da atualidade demonstra o corpo que está em discussão aqui: o corpo do jornalista, apresentador de televisão, responsável por uma construção de significados que extrapolam sua própria forma e que estão ligados à credibilidade do jornalismo produzido no programa em que aparece. Um corpo que é permeado por regras e restrições de ordem técnica relacionadas com a linguagem televisiva e restrições que dizem respeito ao discurso televisivo, às suas estratégias discursivas e modos de produzir sensações. Um corpo que organiza o discurso telejornalístico, demonstrando as emoções presentes na narrativa (GADRET, 2016) e, assim, se tornando determinante para a produção de sentidos que se dá a partir das apresentação das notícias (FECHINE, 2008a; HAGEN, 2009, CAVENAGHI, 2013).

Dentre os diversos sujeitos que compõem a multiplicidade de vozes do telejornal (MACHADO, 2003), apresentador é foco de interesse por sua recorrência e importância para o discurso dos programas. Diversas pesquisas tentam compreender e explicar seu papel no processo enunciativo, sob diferentes aspectos e a partir de diferentes lentes teóricas, mas a lógica que envolve a função pode ser assim resumida: um telejornal tem como objetivo capturar a atenção do telespectador e mantê-lo conectado até o fim do programa. Para isso, lança mão de estratégias que garantam o estabelecimento de uma relação de confiança com seus telespectadores e para que este relacionamento ocorra é necessário que o programa apresente características recorrentes ou relativamente estáveis que o diferenciem dos concorrentes e o tornem facilmente reconhecível

(CAVENAGHI, 2013). Afinal, se não costumamos confiar naquilo que desconhecemos, o mesmo vale para um telejornal.

A manutenção de um apresentador fixo para oferecer o cardápio de notícias diariamente é uma das estratégias mais evidentes da necessidade de estabelecimento de uma identidade para o programa, que é a base para o relacionamento com a audiência. O apresentador aparece todos os dias, no mesmo cenário, na mesma hora marcada, com um tom de voz e uma postura que são comuns ao telespectador, trazendo para ele a segurança da continuidade, da normalidade e da familiaridade, independente das notícias que sejam apresentadas. O apresentador tem, então, a função de orquestrar e dar unidade aos fragmentos discursivos que compõem o programa, garantindo “inteligibilidade e coerência para as coisas do mundo (aquelas relatadas pelos telejornais)” (GUTMANN, 2013, p. 55).

A relação entre o telejornal e sua audiência se explica pela operação de um contrato comunicativo (VERON, 1984; CHARAUDEAU, 2009) que propõe regras sobre aquilo que o programa promete oferecer, aquilo que os telespectadores esperam receber do telejornal e o modo como se dará o relacionamento entre estes dois polos do processo. Eliseo Verón (1984) sustenta a ideia do contrato como um conjunto de regras que comporta em si: a imagem do enunciador e a relação do mesmo com aquilo que diz, a imagem daquele para quem o discurso é endereçado e, ainda, a relação que o discurso propõe que se estabeleça entre os dois. Ele é uma situação de troca, permeada por regras, permissões e restrições que devem ser reconhecidas pelos envolvidos na comunicação. O contrato é uma noção intuitiva, mas que ajuda a determinar “as condições mínimas nas quais se efetua a ‘tomada de contato’ de um sujeito para com o outro, condições que poderão ser consideradas como pressupostos do estabelecimento da estrutura da comunicação semiótica” (GREIMAS e COURTÉS, 2016, p. 100).

O contrato comunicativo estabelecido no âmbito do telejornalismo engloba, de um lado, o telespectador ávido por informações atuais e verdadeiras, e de outro lado o telejornal que garante para si, por meio de estratégias discursivas, o lugar de um enunciador dos fatos do mundo que se personifica no corpo do apresentador: um sujeito familiar, confiável e pontual que orquestra diversas outras vozes, testemunhas dos principais fatos do dia, de forma clara e simpática. Por isso, a produção do telejornal precisa garantir que o apresentador seja adequado para trazer ao telespectador exatamente aquilo que ele está acostumado a receber, sem surpresas que lhe causem dúvidas, incômodos ou hesitações. Não por acaso,

mudanças relacionadas à troca de cenários, troca de apresentadores e até mesmo relacionadas a algum aspecto visual destes jornalistas costuma ser explicada para a audiência em reportagens dentro do próprio programa ou em outros espaços midiáticos relacionados. Como exemplo, cito a primeira vez que Poliana Abritta apareceu de saia na apresentação do *Fantástico*, deixando à mostra uma grande tatuagem na perna (conforme detalhes da figura 2). Essa marca na pele, tão distante do modelo de corpo tradicional dos jornalistas apresentadores, teve que ser explicada e discutida, já no dia seguinte, no programa *Encontro com Fátima Bernardes*, na mesma emissora. Também uma verdadeira cerimônia de explicações ocorre sempre que a emissora promove mudanças no quadro de apresentadores de telejornais (MOURÃO & OTA, 2012).

Figura 2: Poliana Abritta é introduzida como apresentadora no Fantástico



Fonte: Banco de imagens da autora

Há, então, uma expectativa – elaborada no âmbito do contrato comunicativo – sobre a forma do corpo, sua aparência, seus movimentos, seu tom de voz, sua postura e sobre a forma como ele demonstra emoções durante a apresentação das notícias. A eficácia do contrato passa pelo bom desempenho dos apresentadores, na medida em que eles personificam aquilo que o telejornal quer representar para sua audiência.

Aqui reside uma dualidade fundamental que precisa ser destacada. Um telejornal é um programa que tem o objetivo de informar e no exercício desta função entram em jogo os valores que envolvem a prática jornalística, especialmente a noção de credibilidade. Ao mesmo tempo, o programa precisa seduzir para capturar e manter a atenção do telespectador, investindo inegavelmente em aspectos estéticos e performáticos. A mesma dualidade se dá quanto ao papel dos apresentadores, que “constroem sua imagem numa constante tensão entre a propalada exigência de “objetividade” e imparcialidade da prática jornalística e a autopromoção e glamourização inerentes à televisão” (FECHINE, 2008a, p. 69). Em

princípio, a função do jornalista “não pede que ele apareça – ao contrário, pede que desapareça atrás da notícia, entregue aos leitores de certo modo intocada por um profissional cuja especialidade é fazer ver o mundo como ele é” (BATISTA, 2013, p. 27). Por outro lado, em muitos casos o jornalista se torna notícia e até mesmo é tratado como famoso, como celebridade.

O que aparece como paradoxal é justamente essa dupla imagem, de quem não deve aparecer, mas aparece; cuja função pede uma postura, mas se exerce através da postura oposta. Não são duas coisas (como se fossem duas vidas) – esses papéis se exercem em conjunto, no mesmo gesto (2013, p. 28).

Na maior parte dos casos, opta-se pela tentativa de “apagar” este sujeito em nome de uma desejada “impessoalidade” na informação. É o padrão destacado nos manuais de telejornalismo, também conceituado por Machado (2003) como “**locutor de notícias**”, aquele que lê notícias e amarra os vários enunciados, sem tecer comentários ou conclusões porque tem a pretensão de ser a voz do programa. O autor caracteriza este tipo de apresentador a partir da sua função (ler e não fazer comentários), mas podemos dizer que também no campo estético aparecem estratégias que reforçam a tentativa de “ser a voz do programa” – e não a sua própria.

O estilo oposto ao locutor de notícias é aquele conhecido como **âncora**, que abandona a função de porta-voz do telejornal para se tornar, ele mesmo, a fonte do discurso (MACHADO, 2003; FECHINE, 2008a). O papel do âncora no telejornalismo brasileiro foi profundamente estudado por Sebastião Squirra (1993), que identificou sua origem no modelo de televisão americana. Ele surge no início da década de 60, quando começa o que o autor chamou de “moderno telejornalismo” americano. Os programas passam a ter mais tempo de duração (cerca de meia hora) e seus apresentadores, jornalistas, passam a acumular a função de editor-chefe dos telejornais. Além de aparecer em frente às câmeras como o rosto e a voz do telejornal, o apresentador âncora se torna, então:

Aquela pessoa que orienta os temas a serem cobertos, que seleciona e determina sua duração, que elimina assuntos, que inclui novas abordagens, e que redireciona o texto na hora da introdução dos assuntos no estúdio. Ele pode não concordar com uma informação fornecida por algum editor ou

correspondente e tem força suficiente para poder muda-la radicalmente. É o editor-chefe quem define a face ‘política’ do programa. O telejornal é a sua própria imagem e tem a sua marca. Basicamente, é sua ‘propriedade’ (1993, p. 67).

No Brasil, o termo ancora foi e ainda tem sido utilizado de forma irrestrita e até mesmo errada para representar todo tipo de apresentador de telejornal. Por isso mesmo, há certa confusão sobre quem teria sido o primeiro âncora na tevê brasileira e qual seria, então, o modelo nacional para esta função. Segundo Squirra, foi Boris Casoy no *TJ Brasil*, exibido pelo SBT a partir de 1988, quem melhor representou este estilo de apresentação. Ele ficou conhecido em todo país pelas opiniões emitidas após as notícias, sempre seguidas do bordão “Isso é uma vergonha”. Mesmo com toda a influência do modelo norte-americano nos formatos adotados pelo telejornalismo brasileiro, a figura do âncora não foi amplamente utilizada no Brasil. Historicamente observa-se que muitos apresentadores acumularam a função de chefia editorial, mas na bancada procuravam manter uma postura mais próxima daquela característica do locutor de notícias.

Seguindo a lógica da função – ou seja, considerando o que um apresentador faz ou não faz – parece estar em evidência, nos últimos anos, um novo perfil que não se encaixa nestas duas categorias. Foi o que apontou Gutmann, destacando que esta nova postura dos apresentadores não representa o indicado pelos manuais como ideal para a função:

Apesar de o discurso normativo sobre o telejornalismo ainda indicar que, na condução do telejornal, cabe agir como sujeito isento que não se confunde com a notícia e nem com um personagem [...] na bancada, nas unidades vivo e pré-gravadas dos programas atuam personas, jornalistas que se confundem com representações do cidadão brasileiro, sujeitos sociais que se implicam nos relatos e fazem do seu corpo lugar de personificação da notícia (GUTMANN, 2012, p. 253).

Motivados pela possibilidade de um contato mais próximo com os telespectadores, seja pelas redes sociais na Internet ou até mesmo em outros

espaços midiáticos na condição de “famosos” (MACHADO & HAGEN, 2004), os apresentadores assumem uma postura mais próxima àquela das celebridades. Fora do ambiente de apresentação, podem até mesmo pedir ajuda dos telespectadores para escolha do figurino. Estes apresentadores “famosos”:

[...] assumindo um estilo mais descontraído, fazem brincadeiras com a equipe ou com o próprio espectador, revelam situações do seu cotidiano (a reação que tiveram com a vacina contra gripe, por exemplo), comportamentos privados (o que faz quando está de folga, por exemplo) e gostos individuais (o time pelo qual torce, por exemplo) em meio aos comentários feitos às reportagens apresentadas pelo telejornal (FECHINE, 2008a, p. 69).

É verdade que mesmo os âncoras americanos, na década de 60, já contavam com esse status de celebridade (SQUIRRA, 1993; CONWAY, 2007). A diferença que aponto agora é que os apresentadores deixam de lado o tom sério e até mesmo autoritário e passam a usar um estilo de fala mais coloquial que sugere igualdade com o telespectador. Ele não tem necessidade de opinar nem de se envolver de forma evidente com os temas abordados nas notícias, mas deixa transparecer seus sentimentos sobre eles. Se, por um lado ele não é mais aquela figura fria, distante e “neutra”, ele também não se encaixa na figura do ancora detentor da verdade. Encontrando uma alternativa que foge destes dois pólos, o apresentador contemporâneo destacado por Fechine (2008a) situa-se entre os dois formatos para construir um sentido de valorização do telespectador.

A valorização do telespectador, ao contrário, aparece em todas as situações em que o apresentador esforça-se por tratá-lo como “igual”, seja por meio da busca de empatia nos comportamentos/hábitos/gostos, seja por meio das sinalizações discretas, tecidas na entrelinhas muita vezes, quanto aos repertórios compartilhados ou a visões de mundo comuns (postura do tipo “você sabe do que estou falando...”) (2008a, p 75).

Mesmo que este modelo de apresentação, nem locutor nem âncora, não seja apontado como uma tendência contemporânea, é interessante notar como até agora a produção bibliográfica sobre os tipos de apresentadores consideram a função que desempenham, em detrimento de aspectos estéticos. Nesse contexto, a premissa fundamental para a formação de apresentadores sempre foi a ideia de que devem ser discreto o suficiente para não chamar mais atenção do que a notícia. Situa-se o corpo dos apresentadores como uma presença secundária, como pano de fundo para outros discursos. É o que observa Siqueira (2015) em relação aos “corpos midiáticos” que frequentam o ambiente televisivo:

Seu efeito é fundamental, mas deve ser velado, no sentido de que corpo e emoção são usados como elementos para reforçar alguma outra passagem. A desconstrução do processo, do discurso, do texto imagético é o que permite observar que o apelo ao corpo e à emoção é constitutivo dos meios de comunicação (SIQUEIRA, 2015, p. 16).

Tal ideia de discrição para diminuir o impacto da imagem na comunicação da notícia desconsidera que o corpo tem, ele mesmo, um potencial discursivo no texto televisivo. A defesa desse argumento – tanto no mercado, quanto na bibliografia da área – procura reforçar, de forma equivocada, a possibilidade de o apresentador servir apenas como um cabide que apresenta informações de forma transparente. Ao contrário, é impossível retirar do corpo sua função conotativa e, por isso, me parece que o ensino do telejornalismo não pode se basear na ideia de seu apagamento. Como destaca Romais (2001, p. 149), no teatro visual do telejornal há “um jogo duplo de levar a crer e deslumbrar”.

Pensar em um corpo velado se tornou ainda menos adequado nos últimos anos, quando começaram a ocorrer mudanças significativas nos seus modos de exibição. Se havia um padrão estético que distanciava o jornalista dos telespectadores, e o corpo atuava como signo deste distanciamento, hoje se percebe uma tentativa de aproximação com o telespectador – tendência que tem sido apontada por diversos pesquisadores, tanto no telejornalismo local quanto nos programas de rede nacional, a partir da observação de aspectos estéticos (BARA, 2010; VASCONCELOS, SOUZA & LORDÊLO, 2011; SILVA, 2013; CAVENAGHI, 2013).

Este é o problema que apresento como base para a investigação da tese, considerando os impactos e as consequências destas mudanças para o processo de ensino e aprendizagem de telejornalismo nas escolas de jornalismo brasileiras, uma vez que existe uma lacuna na bibliografia da área no que diz respeito ao corpo e sua função no telejornalismo, como procuro detalhar a seguir.

2.3 O ensino sobre apresentação

Apresentar um telejornal é uma função que fascina muitos estudantes de jornalismo. Os apresentadores estão sempre em destaque e têm uma rotina que envolve, além das tradicionais tarefas de um jornalista, como apurar, entrevistar e escrever, outras que podem parecer ainda mais atraentes: escolha de figurino, trocas de roupa e maquiagem, contato com personalidades da mídia. Apresentadores estão sempre elegantemente vestidos, com cabelo impecável e, acima de tudo, são alvo dos “holofotes”.

Para chegar lá, há um longo caminho de treino e aprendizagem. As primeiras experiências na apresentação, sejam elas no ambiente acadêmico ou na rotina do mercado, vêm sempre acompanhadas de um olhar de fora – do professor, ou do diretor – que indicam “mais força na voz”, “menos movimento com a mão”, “caminhe mais devagar”. É nesta hora, quando começa a se formar um apresentador, que aparece a complexidade estética envolvida no desempenho da função. O cabelo precisa estar arrumado, a roupa ajustada, a voz na altura certa, a postura ereta, as mãos e a cabeça devem se movimentar sutilmente, porém com segurança. O texto deve estar claro e ser lido sem transparecer a própria leitura. “É uma conversa”, dizem. Nos bastidores, porém, aprende-se logo que não há nada de natural nesta conversa.

E se a composição cênica do telejornal passa por tantos elementos corpóreos, resta evidente que o corpo é um elemento expressivo fundamental para a geração de sentidos no telejornalismo. “A oralidade, o gestual, a entonação da fala, o modo como a imagem desses sujeitos é enquadrada na tela compõem atos performáticos, essenciais para a conformação da interação com o espectador” (GUTMANN, 2013, p. 53).

O desafio de ensinar telejornalismo no Brasil começou a partir da década de 50, assim que surgiram as primeiras emissoras no país. Mas a preocupação em aperfeiçoar as práticas de ensino específicas para este

veículo é relativamente recente entre pesquisadores da área. Isto porque a revisão de práticas pedagógicas e até mesmo dos currículos nas escolas de jornalismo nem sempre acompanha o ritmo de mudanças que é a marca da rotina e das tecnologias do jornalismo.

Os primeiros cursos para formar jornalistas começaram a funcionar no Brasil no final da década de 1940 e tinham foco na mídia impressa, prevendo também a produção radiofônica. Apenas em 1962 a legislação passou a indicar disciplinas voltadas para a produção de televisão, apesar de o veículo estar presente no Brasil desde 1950. Em 1969, porém, o Ministério da Educação estabeleceu que o ensino superior na área deveria ser realizado em cursos de Comunicação Social com habilitações em Jornalismo, Publicidade ou Relações Públicas. Assim, a academia passou a formar “comunicólogos”, em cursos que observavam o fenômeno da comunicação prioritariamente sob o ponto de vista da filosofia, das ciências humanas e sociais, sem uma efetiva produção teórica interessada nas especificidades da informação jornalística e, principalmente, sem conexão com a realidade das rotinas produtivas do mercado de trabalho.

Além dos cursos de Comunicação Social, havia uma formação específica promovida por diversos cursos de Rádio e TV criados a partir de 1966 e cujas diretrizes para currículos, instalações e laboratórios foram determinadas pelo MEC em 1983 (PRATA, 2015). Muitos destes cursos persistem, ainda hoje, sob o título de Rádio, TV e Internet. Também no final da década de 60 ocorreram a regulamentação da profissão de jornalista e a exigência de formação universitária para atuação no mercado.

A existência de cursos que proovessem capacitação técnica para os profissionais da época, porém, não era suficiente. Diversas discussões foram travadas entre os anos 80 e 90 no âmbito acadêmico, com reflexos na elaboração, pelo MEC, de diversas versões de diretrizes que estabeleciam currículos mínimos para os cursos (MOURA, 2002). A falta de um currículo específico para o jornalismo, porém, era criticada no meio acadêmico.

[...] A proposta para um bacharelado em Jornalismo foi debatida, muito antes de as diretrizes serem promulgadas, no ano de 2001, e, no ano de 1999, foi oficializada em um seminário ocorrido na Pontifícia Universidade Católica de Campinas, organizado e copromovido pela Federação Nacional dos Jornalistas, Fórum de Professores de Jornalismo, Observatório da Imprensa e grupo de trabalho de Jornalismo da

Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (Intercom). No seminário de Campinas, foi reconhecida como válida e legítima a possibilidade de existência de cursos superiores de Jornalismo, sem a necessidade de serem constituídos como uma habilitação do curso de Comunicação Social. Entretanto, as diretrizes de 2001 mantiveram a habilitação em Jornalismo e foi somente no ano de 2013 que, finalmente, ela se transformou em um bacharelado em Jornalismo com as aprovações do Parecer CNE/CES nº 39, de 20 de fevereiro de 2013, e da Resolução nº 1, de 27 de setembro de 2013 (ANTONIOLI, 2014, p. 186).

Este modelo foi seguido pelas universidades brasileiras até 2013, quando foram criadas as diretrizes curriculares para cursos de Jornalismo que passaram a extinguir as grades genéricas baseadas no modelo das habilitações. O projeto pedagógico específico para o ensino de Jornalismo sugerido nas novas diretrizes aponta para a necessidade de percepção, por parte dos educadores, do atual momento de mudanças no campo de atuação do jornalista, a partir do cenário de convergência das mídias e das novas formas de circulação das informações com a ampla utilização das redes sociais. As novas diretrizes destacam que o curso de Jornalismo deve formar profissionais com competências teórica, ética, técnica, e também estética (CONSELHO NACIONAL DE EDUCAÇÃO, 2013).

O ensino de jornalismo para a televisão teve ainda outros desafios. Sempre houve dificuldade para a seleção de profissionais com qualificação necessária para atuar nas faculdades de Jornalismo e, assim, os primeiros professores foram profissionais do mercado televisivo (KNEIPP, 2008). Desenhou-se, desta forma, um modelo de ensino forjado na prática, fortemente baseado na lógica do “manual de como fazer”, com forte influência do modelo americano de Jornalismo que foi instituído, aqui no Brasil, pela Rede Globo. Surgiu, neste contexto, o padrão Globo de qualidade, com uma estética apurada, mas sem preocupação com reflexões críticas.

Os primeiros sinais de uma tradição em pesquisas acadêmicas sobre telejornalismo e de uma prática crítica sobre o fazer televisivo no Brasil começam a surgir nos anos 90. É o que mostra um levantamento sobre a pesquisa em jornalismo do Brasil de 1983 a 1997, onde foram analisados 436 textos, entre livros, artigos publicados em revistas científicas,

dissertações de mestrado e teses de doutorado. Desses, a maioria tomava veículos impressos como objeto de estudo e apenas nove observavam produtos telejornalísticos (WAINBERG & PEREIRA, 1999). Os autores desta pesquisa verificaram também que os trabalhos científicos que trataram sobre ensino de jornalismo neste período tinham interesse na estrutura dos cursos e nos dilemas pedagógicos, com prevalência dos trabalhos descritivos e “pouco críticos” em sua abordagem.

Em 2011, Aline Strelow realizou uma pesquisa com os mesmos objetivos, compreendendo o período entre os anos 2000 e 2010. A pesquisadora analisou artigos publicados nas principais revistas científicas da área de jornalismo no Brasil e verificou que a televisão era objeto de estudo em 114 textos, num universo de 853 pesquisas. Tal resultado demonstra que houve um aumento nos trabalhos acadêmicos sobre jornalismo e televisão, que passaram de 2% no período entre as décadas de 1980 e 1990 (WAINBERG & PEREIRA, 1999) para 12% entre 2000 e 2010 (SRTELOW, 2011).

Uma contribuição relevante para o interesse crescente em estudos dos produtos telejornalísticos foi a criação da Rede de Pesquisadores em Telejornalismo, em 2005. Flávio Porcello, um dos fundadores da Rede, destaca que os pesquisadores do grupo têm uma característica em comum: “somos jornalistas, com experiência em redações e reportagens em TV que viemos para as universidades para pesquisar e ensinar conhecimento teórico e prático aos futuros jornalistas” (PORCELLO, 2015, p. 71). A Rede tem se empenhado na publicação periódica de trabalhos que refletem sobre o fazer jornalístico na televisão desenvolvidos em universidades e grupos de estudo por todo o país²².

Apesar dos evidentes avanços, há ainda uma lacuna teórica a ser preenchida quanto ao estudo das funções e dos significados do corpo dos apresentadores principalmente porque os trabalhos acadêmicos produzidos sobre o tema nem sempre refletem a criação de instrumentos que auxiliem a prática pedagógica. Cabe a cada professor, de acordo com seus autores

²² Entre ele, destacamos seis, mapeados por Porcello (2015): 1) Grupo de Pesquisa em Análise de Telejornalismo (GPAT) na UFBA; 2) GP Jornalismo e Contemporaneidade, da UFPE; 3) GP Mídia e Cultura Contemporânea, com pesquisadores da UFPE e Unicap; 4) grupos de pesquisa ligados ao PPG em Comunicação da UFJF; 5) Grupo Interinstitucional de Pesquisa em Telejornalismo (GIPtele), da UFSC; 6) Grupo de Pesquisa Televisão e Audiência (GPTV) com pesquisadores da PUCRS e UFRGS.

preferidos e com sua bagagem de conhecimentos na área, elaborar planos de ensino, métodos e técnicas para fazer o aluno compreender como o aspecto expressivo da mídia influencia em seu processo de produção de sentidos para, assim, ajuda-lo a desempenhar a função de forma adequada.

2.3.1 Como os alunos aprendem

Como parte da pesquisa exploratória para a construção do projeto de tese, realizei uma série de entrevistas com alunos de jornalismo para investigar a percepção deles sobre o processo de aprendizagem relacionado com a expressão corporal. Foram entrevistados sete alunos que passaram pela função de apresentador no TJUFSC, um telejornal diário, exibido ao vivo, via internet, desde 2012²³. Procurei informações sobre o perfil destes alunos, suas dificuldades iniciais na função e percepções sobre detalhes do processo de aprendizagem. As entrevistas foram realizadas entre os dias 15 de agosto e 1 de setembro de 2015²⁴.

A principal referência para estes jovens apresentadores, inicialmente, é o trabalho dos profissionais que eles admiram e assistem com frequência. Assim, podem comparar o próprio desempenho com aquilo que estão acostumados a ver na TV. Se estiver parecido com o que fazem, está bom. Essa referência fica evidente em trechos das entrevistas como os que seguem:

“Uma coisa que faço muito é ver apresentadoras. Buscar ver e não só uma pessoa, como eu gosto da Vasconcelos, mas ver outras pessoas... há sei lá, imitar de certa forma. Tentar fazer igual e a partir dali você vai buscar teu jeito de fazer e de apresentar e vai se aperfeiçoando”.

²³O programa é resultado de um projeto de extensão desenvolvido no curso de Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina. Toda a produção do programa é de responsabilidade dos alunos, sob a orientação dos professores de telejornalismo. O TJUFSC já recebeu 10 prêmios nacionais e regionais, além do prêmio internacional CNN de Jornalismo Universitário (EMERIM, CROCOMO & MORAES, 2015). O acervo do telejornal está disponível no endereço www.youtube.com/tjufsc

²⁴ Alguns trechos das entrevistas serão transcritos aqui apenas a título de exemplo dos temas tratados, porém sem a indicação de autoria, preservando a identidade dos estudantes.

“Copiava gestos de outros apresentadores, assim, isso aqui fica legal, se eu virar assim falar deste jeito porque é natural... Então eu ia copiando assim uma coisa ou outra dos outros apresentadores”.

Todos os entrevistados citaram profissionais da Rede Globo como suas referências em apresentação televisiva. Os preferidos são Renata Vasconcelos, Sandra Annenberg, Tadeu Schmidt, Luciano Hulk, Evaristo Costa e Ana Furtado, além de Alexandre Oliveira e Bárbara Coelho do canal *SporTV*. As características ou as práticas que os tornam referência, porém, foram expostas com certa dificuldade:

“A entonação dela para mim é perfeita. Parece que está conversando contigo, não sei, eu não vejo que ela está apresentando, parece que a gente está conversando”.

“Tem uma coisa assim, um carisma que eles têm que facilmente eu estou ali fazendo qualquer outra coisa, eu presto atenção. É o jeito que eles falam”.

“A expressão dela, o tom de voz, ela consegue fazer você acreditar no que ela está dizendo”.

“O jeito como ele passa a informação, não é aquela coisa robótica, não é aquela coisa fechadona, mas também não é informal. É de uma forma leve”.

As qualidades necessárias aos bons apresentadores mais citadas pelos alunos foram credibilidade, simpatia e naturalidade (também entendida como “não ser artificial”).

“É muito ruim quando você vê alguém assim falando e no vídeo parece que está sendo algo muito forçado e tal, ela esta se esforçando para abrir aquele sorriso, sabe? A naturalidade é um ponto muito importante assim como a criatividade né? Tem que saber o momento do sorriso, o momento de cada expressão”.

Além disso, também foi apontado que um bom apresentador precisa ter capacidade de improvisação, boa aparência, boa voz, roupas adequadas e carisma. O caráter subjetivo da qualidade “carisma” foi explicado como a demonstração de que o apresentador não é um “ser de outro mundo” ou um

famoso que deva ser diferente do telespectador. Para ser carismático, segundo os alunos, seria necessário “quebrar a barreira” e conversar com o telespectador “de igual para igual”, sem usar palavras rebuscadas ou desconhecidas. Olhar nos olhos sem levantar a altura do nariz seria uma maneira de não demonstrar superioridade e não causar a impressão de estar “olhando de cima para baixo”.

Os relatos sobre as primeiras experiências em frente à câmera revelam alguns detalhes sobre o processo de construção dos parâmetros de avaliação do próprio desempenho dos jovens apresentadores.

“Eu estava duro, não conseguia mexer o braço, nada! Eu ficava parado na frente da câmera, falava rápido e eu tenho a mania de falar e não olhar para a câmera e ficar olhando para vários outros pontos. Eu falava muito mais rápido do que eu falo agora, falava mais agudo”.

“Eu lembro que depois que eu assisti, eu vi que eu falei super rápido, muito muito rápido. A partir dali eu fui me baseando pra eu fazer as outras gravações. Fui levando mais devagar, pontuando mais corretamente. Eu me mexia muito também”.

Neste contexto, se destaca o papel do professor responsável pelo acompanhamento dos alunos, seja ministrando disciplinas ou acompanhando projetos de extensão (como é o caso do TJUFSC). Todos os alunos entrevistados apontaram a importância do feedback dos professores, avaliando o desempenho e indicando erros e acertos.

“Eu acho que é fundamental [o feedback dos professores], porque eu acho que está certo e as vezes está uma bosta assim, tem que ter esse feedback de alguém que sabe”.

“Eu mesma fazia questão de: “professor vamos assistir minha matéria?”. Porque o pessoal não vai buscar feedbacks, e eu acho importante você buscar. Se não, você não sabe o que você está fazendo. Ai eu vinha, sentava com ele, ele me falava”.

“Quando o professor esta lá junto, assistindo a nossa apresentação, é a melhor coisa. Porque ele fala na hora: “É assim”. Ou “Não, muda isso, faz esta expressão”. Isso ajuda bastante”.

“O feedback, por um lado ele pode ser um pouco doloroso. Eu odiava me olhar, porque daí você vê tudo o que você faz de errado. Mas é o melhor jeito, por que aí você percebe que você tem um tique. Eu percebi que eu colocava sempre a cabeça para o lado direito. Você vai vendo

exatamente coisas que, enquanto você está fazendo, por mais esteja pensando “ah, estou fazendo certo”, mais você não está fazendo certo”.

Como ponto comum em todas as entrevistas, destaca-se a necessidade de muito treinamento, apesar de que esse treino – na fala dos entrevistados – se relaciona mais com o “aprender fazendo” do que com técnicas específicas para a apresentação.

“Eu acho que também que é muito do treinamento, da vontade, né? Por exemplo, se hoje eu quero ser apresentador e pegar meu primeiro vídeo lá de 2011, não tinha chance nenhuma, entendeu? Mas a gente vai treinando, treinando, vai procurando melhorar, eu acho que tudo dá para melhorar. Eu acho que não existe essa de “nasceu para isso”. A pessoa vai treinando e melhora”.

“Não é um aprendizado rápido. Claro que tem facilitadores, se a pessoa pratica muito. Ali [na apresentação do TJUFSC] a gente estava uma vez por semana. Se fosse todo dia seria muito mais rápido. Eu fazia uma vez por semana, mas com certeza foi muito mais rápido do que quem só fez a disciplina [obrigatória do currículo] e não fez essa prática mais laboratorial, então acho que é a prática”.

Por fim, há uma concordância entre eles da necessidade de um processo de observação de si mesmo e de autoconhecimento para que ocorram melhoras na atuação em frente às câmeras, ao contrário da ideia do talento nato. Assim, foram citadas aulas de teatro, exercícios de fonoaudiologia para mudar o tom da voz e para corrigir marcas de sotaque e até mesmo investimentos para a correção de detalhes estéticos como o aspecto dos dentes ou pequenas correções na face.

2.3.2 Os manuais e o desafio do ensino

Também na etapa da pesquisa exploratória para a tese, procurei obter informações básicas com professores de telejornalismo sobre suas práticas pedagógicas. Onze professores de telejornalismo que atuam em Instituições

de Ensino Superior de Santa Catarina²⁵ responderam um breve questionário com perguntas relacionadas à prática de ensino sobre apresentação televisiva e expressões corporais no telejornalismo²⁶.

Dos 11 professores, oito apontaram os manuais como um instrumento que serve de base teórica para a prática de ensino, dentre os quais seis utilizam exclusivamente estes manuais. Outros dois combinam o uso deste tipo de literatura com teorias da comunicação, semiótica, psicologia e fonoaudiologia. Apenas dois utilizam outras teorias e excluem os manuais de telejornalismo e um entrevistado disse não utilizar nenhum tipo suporte teórico em suas aulas. Além disso, todos os professores entrevistados consideram relevante (3) ou muito importante (8) a presença de conteúdos sobre expressão corporal na prática de ensino do telejornalismo.

O interesse demonstrado pelos professores corrobora o que têm apontado pesquisadores e professores da área que defendem a preparação de qualidade para os jovens que vão atuar nas emissoras de televisão (BRASIL, 2012; CAVENAGHI, 2015; PICCININ, 2015; PORCELLO, 2015), não apenas para que sejam “moldados” de acordo com as regras do mercado, mas principalmente para que dominem suas técnicas a ponto de compreendê-las e até mesmo criticá-las. Por outro lado, fica evidente a recorrência aos manuais de telejornalismo como ferramenta teórica para o ensino.

Estes manuais em geral destacam aspectos do processo de produção (PRADO, 1996; YORKE, 1998; JESPERS, 1998; SQUIRRA, 2004; CRUZ NETO, 2008;), as regras do texto de TV (PATERNOSTRO, 1987), ou as técnicas para captação e edição de imagens e sons (DIAMANTE, BRUNIERA, UTSCH, 2010; ZETTL, 2011) e até enfatizam a importância da imagem para a linguagem televisiva, afirmando que os profissionais de jornalismo têm “uma inevitável necessidade de conhecimento das potencialidades de expressão da comunicação cinética” (SQUIRRA, 2004, p. 135). Porém, não trazem considerações específicas sobre o papel do apresentador enquanto mediador entre as notícias e os telespectadores,

²⁵ Santa Catarina tinha, na data da pesquisa, 20 cursos de Jornalismo em funcionamento. O formulário foi enviado por e-mail para 17 professores e 11 responderam ao questionário. As respostas foram enviadas online, via Google Forms, entre os dias 07 de julho e 01 de agosto de 2015.

²⁶ O questionário e parte das respostas enviadas pelos professores constam nos Apêndices A e B.

sobre suas competências específicas e nem sobre o ensino para esta função. Há, sim, alguns trabalhos que se aproximam do tema, relacionando a influência dos recursos corporais para o bom desempenho da comunicação televisiva, como o uso das mãos, da cabeça e das sobranceiras (MACIEL, 1994; KYRILLOS, COTES, FEIJÓ, 2003), mas estes também não tratam desse conhecimento para o campo do jornalismo ou abordam os significados na comunicação não verbal.

A maior parte dos manuais em circulação é de autoria de profissionais do mercado, com larga experiência na área, mas sem formação teórica ou acadêmica e alguns são traduções de obras americanas²⁷. Neles, também não existe uma abordagem que considere o desenvolvimento histórico da linguagem televisiva, a partir de suas especificidades enquanto discurso, como mostra uma detalhada análise apresentada por Bruno Leal. O autor analisa três dos principais manuais de telejornalismo que circulam no Brasil²⁸ e observa que as regras e normas apontadas como receita para a prática do “bom telejornalismo” são apresentadas com base na experiência dos autores, “ao contrário de apontar para as transformações históricas e sociais, as diferenças e as possibilidades narrativas e da informação no jornalismo de TV” (LEAL, 2012, p. 131).

[...] não há espaço para a reflexão, nos manuais, em torno das convenções noticiosas, sejam na relação com os acontecimentos, seja na composição narrativa do texto. Essas técnicas, por sua vez, não têm história, surgem como desdobramentos dos princípios que regem o telejornalismo e, paradoxalmente, da experiência acumulada. O tom normativo das três obras é frequentemente justificado pela expertise acumulada dos seus autores e das fontes que consultaram. Essa experiência, que poderia sugerir historicidade, porém, ao gerar normas e regras serve exatamente ao oposto, ao apagamento do passado. Reitera-se, implicitamente, uma visada evolutiva em direção à técnica atual, em que outras estratégias de

²⁷ Como é o caso dos livros de Yorque e Jaspers.

²⁸ O texto na TV, de Vera Íris Paternostro; Manual de Telejornalismo, de Heródoto Barbeiro e Paulo Rodolfo de Lima; e Jornalismo de TV, de Luciana Bistane e Luciane Bacellar.

narrar e compor os textos podem ser deixadas de lado porque ou eram equivocadas ou estão incorporadas nas regras e procedimentos atuais, que constituem o modo correto de se fazer bom telejornalismo (2012, p. 127).

Os manuais de telejornalismo acabam sendo exatamente o que indicam: guias de “como fazer” que não tem o propósito de provocar reflexões acerca das práticas e das linguagens jornalísticas e televisivas e, por este motivo, não deveriam servir como único instrumento de base para o ensino de telejornalismo. Além disso – e aqui reside o principal ponto para a discussão desta tese – estes manuais reforçam o ensino do padrão tradicional de apresentação, não apenas pela temporalidade das edições (muitas lançadas nos anos 80 ou 90), mas principalmente porque seguem a lógica da imparcialidade e da soberania do conteúdo da fala sobre o corpo que enuncia. E se os manuais são amplamente utilizados por professores de telejornalismo nos cursos de graduação, o mesmo pode ocorrer com a rotina de ensino. Foi o que verificou Tatiana Andrade (2011), em um estudo sobre o ensino de telejornalismo em instituições de Goiás:

O que surge nessas instituições é um modelo diferente de transmissão de conhecimentos, cuja ênfase está no fazer, na absorção, e não na compreensão, de um conjunto de ações técnicas, cujo objetivo é “modelar” a conduta dos alunos a partir de modos de produção previamente delimitados. Um modelo de ensino que, na falta de descrição melhor, se aproxima da “engenharia do comportamento”. Trata-se de um modelo igualmente empobrecedor ao do ensino bancário descrito e criticado por Freire, onde o aluno receberia do professor depósitos de informações, que seriam absorvidas de forma acrítica, não resultando em produção de conhecimento (ANDRADE, 2011, p. 116).

Para demonstrar a necessidade de atualização do olhar sobre o corpo no telejornalismo, apresento a seguir uma breve descrição das principais características do que chamo de padrão tradicional de apresentação no telejornalismo brasileiro: aquele que marcou a atuação dos apresentadores

desde o surgimento dos primeiros telejornais, em 1950, até o início dos anos 2000, quando começaram a ocorrer mudanças significativas nos formatos de diversos programas com impacto direto no uso do corpo dos apresentadores. Esta descrição tem como objetivo demonstrar o estilo apresentação que predomina nos manuais utilizados na prática de ensino de telejornalismo.

2.4 Características do padrão tradicional de apresentação

A descrição que se segue é baseada em dados bibliográficos (REZENDE, 2000; MEMÓRIA GLOBO; ROXO SACRAMENTO, XX) e fotografias e vídeos resgatados em fontes digitais que ajudam a ilustrar detalhes do estilo de apresentação tradicional do telejornalismo brasileiro. A maior parte dos vídeos coletados está disponível em canais do Youtube²⁹ dedicados a reunir vídeos antigos que retratam a história da televisão. Outros constam no site Memória Globo, mantido pela Rede Globo desde 2008 com o objetivo de “fornecer a pesquisadores, estudantes, jornalistas e telespectadores em geral conteúdos audiovisuais e textuais sobre os programas, coberturas e profissionais da Globo”³⁰. Muitos programas não foram encontrados na íntegra. Em alguns casos, são trechos de poucos segundos (como, por exemplo, a cabeça de uma reportagem). Não foi encontrado nenhum registro em vídeo de programas exibidos na primeira década do telejornalismo no Brasil. Registros bibliográficos que relatam sobre esta época, porém, deixam claro que há pouca diferença entre os programas exibidos nos anos 50 e no início dos anos 60 no que diz respeito à aparência, à postura e ao posicionamento dos apresentadores (REZENDE, 2000). O *quadro 4*, a seguir, mostra a lista dos principais programas coletados em vídeo para a descrição do padrão tradicional de apresentação.

²⁹ Entre eles:

Canal **TupanDifusora**, disponível no link <https://www.youtube.com/user/TupiDifusora>

Canal **Mofotv**, disponível no link <https://www.youtube.com/user/9desetembro>

Canal **FilmesVHS**, disponível no link <https://www.youtube.com/user/FilmesVHS>

Canal **Noise TV de Tubo**, no link <https://www.youtube.com/user/noisetvdetubo>

³⁰ Conforme texto disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/quem-somos/>

Quadro 4: Lista dos vídeos observados para descrição do padrão tradicional

Programa	Ano	Apresentadores
Primeiro Plano	1964	Cid Moreira, Luiz Jatobá, Terezinha Mendes
Jornal Nacional	1977	Cid Moreira e Carlos Campbell
Globo Repórter	1977	Sergio Chapelin
Retrospectiva Globo	1979	Cid Moreira e Carlos Campbell
Jornal Hoje	1980	Ligia Maria
Jornal Nacional	1984	Cid Moreira e Celso Freitas
Jornal da Globo	1985	Leilane Neubarth e Eliakim Araujo
Jornal da Globo	1990	Fátima Bernardes e Willian Bonner
Jornal Nacional	1990	Cid Moreira e Sergio Chapelin
Jornal Hoje	1990	Fátima Bernardes e Márcia Peltier
Esporte Espetacular	1991	Isabela Scalabrini e Leo Batista
Esporte Espetacular	1995	Fernando Vanucci e Mylena Ciribelli
Esporte Espetacular	1996	Glenda Kozlowski e Cleiton Conservani
Fantástico	1999	Glória Maria e Pedro Bial

Fonte: a autora

Não é difícil imaginar quem foram os primeiros profissionais a aparecer na tela da televisão brasileira quando surgiu a pioneira TV Tupi, em 1950. O rádio era o veículo de comunicação já bem consolidado no país e, assim, exportou seus produtores, redatores e locutores para a televisão. Por isso, não apenas a programação da TV na época espelhava a programação do rádio, com apresentações musicais, entrevistas e noticiários, mas principalmente a linguagem televisiva na época foi fortemente marcada por esta relação de proximidade entre as duas mídias.

Era característico desta época um estilo de apresentação fortemente baseado na voz grave e ritmada que era característica dos locutores de rádio. Mas, com a imagem, foi necessário também aprender a lidar com as expressões corporais e com detalhes invisíveis na linguagem do rádio.

Nos anos 70, os produtores da televisão brasileira passaram a contar com o videoteipe que permitia a captura de imagens com mais facilidade e começaram a exibir também imagens de filmes estrangeiros (REZENDE, 2000). O jornalismo na televisão deixa de ser caracterizado pela simples leitura de notícias e ganha um visual muito mais atraente com impacto direto na forma de mostrar o corpo dos repórteres, que até então, pouco apreciavam pela necessidade de economizar película.

Depois que a nova tecnologia foi implantada, o repórter passou não só a ir ao local dos acontecimentos e apurar as informações, mas também a fazer o texto e ele mesmo apresentar. Esse novo sistema exigia mais dos repórteres em improvisação, memorização e reflexão sobre o conteúdo e o texto. Por isso, ainda em 1974, já prevendo a adoção do jornalismo eletrônico, a Rede Globo iniciou o treinamento de repórteres de vídeo [...] O objetivo do curso era dar aos profissionais algumas informações básicas sobre como segurar o microfone, evitar gesticulação excessiva, moderar as reações fisionômicas e colocar a voz” (MEMORIA GLOBO, p. 91).

Foi a partir desta época que o padrão de apresentação do corpo no telejornalismo brasileiro começou a se consolidar e ficou evidente o empenho da Rede Globo em desenvolver um padrão estético apurado, com base no modelo americano de telejornalismo. Em resumo, a regra máxima que sustenta o padrão tradicional de apresentação no telejornalismo brasileiro é a seguinte: a notícia é o elemento mais importante na comunicação e nenhum elemento visual deve chamar mais atenção do que ela³¹. Nos primeiros anos da televisão brasileira o cenário da apresentação de notícias não era um elemento de destaque, em primeiro lugar pela falta

³¹ O objetivo desta pesquisa me obriga a manter o foco naquilo que se relaciona com o padrão, ou seja, com as recorrências que marcam um formato específico. Não deixo de considerar, porém, que nenhum desenvolvimento ocorre sem quebras, desconstruções e experimentações. Por isso, registro aqui a experiência do *Jornal de Vanguarda*, que como o próprio nome indica, pretendia ser “um novo estilo de telejornal” nos primeiros anos da década de 60. Sebastião Squirra conta que os telejornais da época foram “profundamente abalados pela experiência inovadora realizada pelo jornalista Fernando Barbosa Lima” (1993, p. 107). O programa rompia com o formato padrão, era apresentado por jornalistas e contava com “atraentes inovações visuais” (1993, p. 107). Rezende (2000) também destaca que o programa recebeu o prêmio Ondas, na Espanha, como “melhor telejornal do mundo, em 1963. Não há, porém, nenhuma descrição que traga pistas sobre este formato inovador ou sobre suas atrações visuais. O programa foi encerrado pelos produtores em 1964, logo após a edição do Ato Institucional nº5, que marcou o início da Ditadura Militar no Brasil e de um período de forte censura aos veículos de comunicação.

de estrutura e tecnologia para isso e em segundo lugar pela tradição radiofônica que imperava na época. O telejornalismo brasileiro nasce fundado na oralidade e, portanto, aspectos estéticos e visuais ganhavam menos destaque. O padrão de cenário se resumiu, por cerca de 20 anos, a um fundo muito próximo do apresentador que reforçava duas dimensões na imagem, sem a sensação de profundidade. É necessário considerar que a tecnologia de captação de imagens disponível à época era um fator limitador importante nesse contexto.

Quando houve a difusão da transmissão em cores, no início da década de 70, os cenários passaram a exibir o fundo liso colorido, em geral azul, mas ainda não havia a preocupação em caracterizar o ambiente de alguma forma, apenas destacava-se a logomarca do programa, como mostram as imagens da Figura 3 (acima, em sentido horário: Jornal Nacional de 1977 repete o cenário com Cid Moreira e Carlos Campbell; Jornal da Globo, Jornal Hoje, Globo Repórter e Jornal Nacional).

Figura 3: Cenários com fundo liso na década de 70



Fonte: Banco de imagens da autora

As imagens de Cid Moreira e Carlos Campbell que constam na figura acima, aliás, são de uma mesma edição do *Jornal Nacional*, exibida em 1977. Os dois noticiam, em partes, uma reportagem sobre o assassinato de uma criança no Rio de Janeiro. Ambos aparecem com a logomarca sobre o ombro direito, como se os dois se revesassem na cadeira de apresentação – ou, como se houvesse duas logomarcas penduradas na parede, uma para cada apresentador, demonstrando que não havia a necessidade de deixar

claro que os dois apresentadores estavam no mesmo local, ou que estavam sentados lado a lado. Não há, em nenhum momento, o uso de plano aberto ou de plano geral que poderiam dar ao telespectador a visão completa do ambiente em que se passava a apresentação da notícia ou a visão das mãos dos apresentadores. O mesmo ocorre em todos os demais programas da época, sejam ele diários ou semanais, como é o caso do Globo Repórter, também ilustrado na figura 3, acima.

A partir dos anos 80 se torna usual o emprego do plano aberto, que revela os apresentadores sentados lado a lado e deixa evidentes detalhes do cenário até então desconhecidos, como demonstram as imagens da figura 4.

Figura 4: Exemplos de telejornais que utilizam o plano aberto nos anos 80



Fonte: Banco de imagens da autora

No *Jornal Nacional*, porém, os apresentadores aparecem lado a lado em plano geral apenas no formato inaugurado em 1989. Estes planos eram reservados, nos telejornais, para abertura e encerramento das edições ou, em alguns casos, para a passagem de blocos, num modelo que seria também utilizado em diversos programas e emissoras por cerca de 20 anos. O trabalho de Gutmann (2012) mostra que, em 2006, boa parte dos telejornais brasileiros ainda utilizava este plano apenas nestes momentos.

Apesar da inserção dos *planos abertos e gerais* na linguagem dos telejornais, o corpo que pode ser observado continua sendo aquele do *plano médio*. Isto porque a bancada ganha destaque tornando-se mais do que uma mesa que serve de apoio para papéis e canetas eventualmente usados pelos

apresentadores. Ela se estabelece como o símbolo do lugar do apresentador, marcando discursivamente o espaço daquele que fala e daquele que ouve e conferindo autoridade ao apresentador.

Nos anos 80 também as cores passam a ser diversificadas, especialmente com a inclusão de jornais diurnos. Ainda assim, há uma tendência de combinar tons sem muito contraste, em geral destacando azul e cinza. Há mais destaque para as logomarcas dos programas e vemos texturas diferentes como móveis em acrílico, volumes na parede de fundo e nas bancadas. Nos planos fechados, porém, predomina o fundo liso, com poucas variações.

A simplicidade dos cenários tem impacto nos enquadramentos utilizados nos programas. Afinal, se não há muito o que mostrar no cenário, não há motivo para o uso de diferentes planos. Como consequência, o cenário determina também as relações de distancia e proximidade que se estabelecem discursivamente entre os apresentadores e a audiência. Até o início dos anos 70, os únicos planos utilizados nos telejornais eram o plano fechado e o plano médio. Estes enquadramentos permitem observar detalhes de expressão e aparência, como pequenos sinais. Devemos considerar, porém, que as telas de recepção da imagem, naquela época, costumavam ser pequenas e possivelmente impediam a percepção de detalhes nítidos. Quando passam a ser utilizados os planos abertos, com destaque para a bancada, ocorre um distanciamento dos apresentadores e pequenos nuances de expressão se tornam imperceptíveis.

Ocorrem também algumas mudanças quanto ao posicionamento da câmera, que aparece em alguns momentos abaixo da linha dos olhos do apresentador, o fazendo parecer maior, mais importante, como se verifica na comparação entre as duas imagens de Cid Moreira que constam na figura 5.

Figura 5: Terezinha Mendes e Cid Moreira aparecem sempre em plano fechado, no programa Primeiro Plano, em 1964. Na sequência, Cid Moreira no Jornal Nacional, com posicionamento de câmera que o faz parecer maior na imagem.



Fonte: Banco de imagens da autora

A partir dos anos 90, aparecem formas em três dimensões que dão a sensação de profundidade à imagem. As cores se tornam mais vibrantes e intensas e o cenário deixa de ter apenas a função “pano de fundo” para se tornar um elemento importante na comunicação. Nos planos fechados, temos então o *chromakey*, com imagens ilustrativas que ocupam todo o fundo da tela, em alguns casos. Começam a aparecer na imagem partes do chão e do teto sobre as cabeças dos apresentadores, como se observa na figura 6, a seguir. Os móveis ganham contornos arredondados e superfícies lisas e brilhantes, num estilo futurista que se distancia da ideia de mobiliário tradicional.

Figura 6: Estilo futurista nos cenários dos anos 90



Fonte: Banco de imagens da autora

Apesar das mudanças relacionadas com estilo e cores do mobiliário que ocorrem nos anos seguintes, o modelo que evidencia a bancada perdurou por mais de 30 anos e se tornou o padrão visual dos telejornais brasileiros.

Os primeiros movimentos de câmera sugerindo aproximação aparecem no dominical *Fantástico*, no formato utilizado em 1999. Como demonstra a figura 7, a seguir, o movimento sai do plano geral onde se vê a bancada completa com os dois apresentadores e chega ao plano médio, dando destaque para um deles. Por se tratar de um programa semanal, no formato de revista eletrônica, esta edição do *Fantástico* pode ser considerada uma

tendência daquilo que seria aplicado no telejornalismo nos anos seguintes, já que no telejornalismo diário o mesmo não ocorria nesta época.

Figura 7: Movimento de aproximação de câmera no Fantástico, em 1999.



Fonte: Banco de imagens da autora

É importante destacar que, mesmo nos programas semanais, as únicas movimentações que aparecem são estas, feitas pela câmera. Os apresentadores não se deslocam de um lugar para o outro. Seus movimentos se limitam ao tronco, para eventuais mudanças de câmera, às mãos sobre a bancada e à cabeça que reforça as ênfases da fala. Por tudo isso, a principal marca de expressão se dá pelos movimentos faciais.

Sobre a aparência dos apresentadores, há que se considerar uma evidente padronização. Em um estudo sobre o corpo na década de 90, Cleide Campelo observou e descreveu o estilo dos telejornalistas na época:

O corpo dos telejornalistas, que na sua maioria só é mostrado em meio-corpo, é um corpo europeu: corpo do civilizado [...]. Os cabelos são bem definidos: homens com cabelos curtos e bem penteados; mulheres com cabelos bem tratados e penteados; roupas de corte bem talhados, quase sempre *tailleurs* para as mulheres e terno e gravata para os homens. Os gestos são comedidos, estudados (CAMPELO, 1996, p. 92).

Homens e mulheres aparecem na função de apresentação, desde os registros mais antigos. As mulheres parecem sempre mais jovens, enquanto nos homens é frequente o cabelo grisalho, como é o caso de Cid Moreira que viria a ser a figura mais conhecida do telejornalismo brasileiro até os anos 90. Nesta época se evidencia a preferência pelo ar jovial, como

observa Romais (2001), que apresenta um registro científico do padrão de apresentação em dois telejornais brasileiros no ano de 1999:

Recorre-se cada vez mais a apresentadores jovens, simpáticos, atraentes, bem produzidos, com voz e charme tranquilizadores. [...] A informação fabrica e requer estrelas, o brilho humano, o imperativo de personalização e sedução. O jornal televisionado é cada vez mais inseparável do prazer do olho, da representação direta, da estimulação hiper-realista. (ROMAIS, 2001, p. 149).

O figurino mantém um padrão recorrente desde os anos 70 até o fim dos anos 90. Os homens aparecem sempre de terno e gravata (exceto no Esporte Espetacular) e as mulheres com duas peças sobrepostas, como blusa e terninho ou camisa e casaco. Este é um estilo que começou a ser praticado com as regras sistematizadas pela Rede Globo.

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

O estilo do cabelo varia e parece seguir tendências de época. Anos 70 os homens aparecem com cabelo mais longo do que é comum atualmente, num comprimento que cobre as orelhas. Para as mulheres varia entre o corte masculino, bem curto, e os cabelos ondulados e volumosos, até mesmo com franjas.

Em 2013, o crítico de televisão Pedro Diniz publicou no jornal Folha de São Paulo uma crítica a este estilo “engomadinho” baseado no clássico europeu dos apresentadores da Rede Globo: “o esquadrão da moda global

reproduz um padrão europeizado de beleza, engomadinho, algo sisudo e distante do que os brasileiros reconhecem como estilo nacional”³². Embutida nesta crítica está a análise não apenas do perfil típico, ligado à faixa etária e cor da pele, mas também ao figurino e à postura dos profissionais, sempre mais arrumados e mais polidos do que o cidadão comum.

Outra característica marcante do padrão tradicional de apresentação talvez seja sua marca principal: o estilo de locução muito aproximado daquele que se empregava nos noticiários de rádio. A voz “empostada”, muito diferente do tom utilizado em conversas normais, era uma exigência para os apresentadores. Cláudia Cotes estudou as mudanças no padrão vocal dos apresentadores de telejornalismo e descreveu desta forma o exagero na narração que marcou o padrão tradicional de apresentação:

(...) o locutor repórter Esso atribuía proeminência a todas as sílabas da frase, comportando-se como se estivesse no rádio e precisasse compensar a ausência do visual. A fala era hiperarticulada e clara. (...) Nossos estudos apontam para atribuição de proeminência em quase todas as palavras da frase nas narrações de apresentadores da década de 80. A relação entre a língua escrita e falada era bem marcada, ou seja, fazia-se uma leitura do texto, com respeito às pausas da língua escrita, gerando assim, uma formalidade e um distanciamento da fala coloquial. Quanto aos aspectos visuais, havia poucos movimentos corporais, e na maioria das vezes ocorriam sem a conexão com os parâmetros vocais (COTES, 2008, p. 132-133).

A proeminência destacada pela autora fica clara se observarmos a pronúncia padrão dos apresentadores locutores em palavras terminadas pela vogal “u” para marcação do tempo passado, como por exemplo ‘falou’, ‘entregou’, ‘chegou’. A locução tradicional evidencia o som da letra “u”, ao contrário do que ocorre na fala coloquial. Outro exemplo é a pronúncia

³² “Cartilha de figurino da TV passa longe do estilo nacional”. Folha de São Paulo, 28 de julho de 2013.

bem marcada em sílabas terminadas em “r”, como ocorre em ‘morte’, ‘corpo’, ‘forçado’. A atenção para pronúncias todas as sílabas das palavras tinha como consequência uma leitura um pouco mais lenta do que vemos atualmente.

2.5 A queda da bancada

A partir de 2010, começa a ser padronizado um novo formato de apresentação nos telejornais brasileiros, com grande impacto na forma como o corpo do jornalista aparece na tela. A bancada deixou de ser o elemento central na imagem e os cenários passaram a oferecer múltiplos ambientes para circulação. Assim, o corpo passa por um processo de “desvelamento”, a partir de novos ângulos e enquadramentos e em diferentes posições.

As primeiras pistas desta tendência foram vistas nos programas exibidos em rede estadual por emissoras afiliadas da Rede Globo. Geralmente é neste âmbito de produção – no telejornalismo local – que ocorrem as experimentações que, mais tarde, podem vir a ser aplicadas nos telejornais de rede. As mudanças começaram em emissoras locais afiliadas à Rede Globo por todo o Brasil, constituindo um fenômeno que foi denominado como a “queda da bancada” (VARGAS et. al, 2012).

Em Santa Catarina, por exemplo, a RBS (afiliada da Rede Globo à época) já tinha, em 2008, com cenários que permitiam enquadramentos de corpo inteiro, porém havia pouco espaço para um breve deslocamento entre a bancada e um tablado onde os apresentadores do principal telejornal da emissora – o *Jornal do Almoço* – permaneciam quase sempre parados, em pose. Em 2010, estreou um novo cenário com telões e um amplo espaço que exige movimentação constante dos apresentadores³³. As imagens da *figura 8* demonstram esse processo de mudança no *Jornal do Almoço* exibido pela RBS Santa Catarina desde 2005.

³³ Mesmo modelo utilizado até hoje, com poucas modificações.

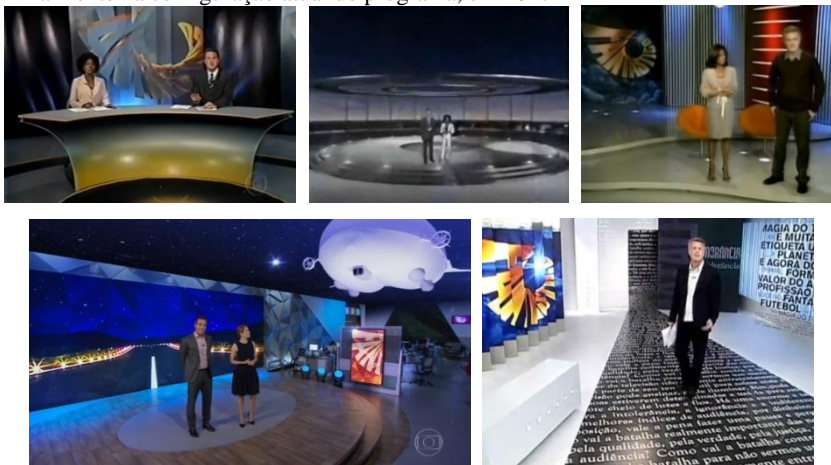
Figura 8: De cima para baixo, imagens de enquadramentos usuais no Jornal do Almoço exibido em Santa Catarina em 2005, 2008 e 2012.



Fonte: Banco de imagens da autora

Um movimento anterior a esta época ocorreu nos programas telejornalísticos semanais. O dominical *Fantástico*, por exemplo, começou a mostrar os apresentadores em pé, interagindo com o cenário de forma mais complexa, no ano 2000 (Figura 9). Isto porque os programas semanais contam com mais tempo para finalização e, em geral, apresentam uma produção mais elaborada tanto do ponto de vista estético quanto de conteúdo.

Figura 9: Em sentido horário, imagens de apresentadores do Fantástico ainda na bancada em 1999, no cenário futurístico usado no ano 2000, no cenário com múltiplos ambientes em 2007, após uma reformulação de cenário, ainda em 2007 e finalmente na configuração atual do programa, em 2017



Fonte: Banco de imagens da autora

Todo esse processo de mudanças teve seu ápice nos programas de rede nacional da Rede Globo a partir de 2014, quando houve a estreia dos novos cenários do *Jornal Hoje* e do *Jornal da Globo*, que exigiam a atuação dos apresentadores em pé³⁴. Em dezembro do mesmo ano foi criado o *Hora Um*, já no formato praticado atualmente.

Em agosto de 2015, após quase 50 anos mantendo exclusivamente a bancada, o *Jornal Nacional* foi o último telejornal da Rede Globo a implementar o formato obrigou os apresentadores a caminhar pelo cenário. Os telejornais do horário nobre, aliás, são historicamente os que menos apresentam inovações de formato. Até o primeiro semestre de 2015, todos os programas desta faixa de horário nas principais emissoras brasileiras mantinham seus apresentadores atrás da bancada (CAVENAGHI,

³⁴ Estreia destacada com imagens da preparação do projeto, na edição do dia do *Jornal Hoje*: <https://globoplay.globo.com/v/3310149/> e do *Jornal da Globo*: <http://g1.globo.com/jornal-da-globo/videos/t/edicoes/v/jornal-da-globo-novo-cenario-2014/3856630/>

BALDESSAR, 2015)³⁵ e é verdade que diversos telejornais em outras emissoras ainda mantêm o formato que se resume à bancada. É necessário considerar que a escolha pelo apresentador em pé ou sentado depende de uma série de fatores como a disponibilidade de cenários, equipamentos, além de recursos tecnológicos e humanos apropriados, o que exige investimentos financeiros consideráveis por parte das emissoras.

Para além dos apresentadores nos estúdios de telejornais, outros exemplos demonstram a mutação dos elementos de comunicação não verbal no telejornalismo brasileiro. O principal boletim de notícias da Rede Globo, exibido como pílulas de informação em diversas edições durante o dia também um exemplo das mudanças significativas no padrão de apresentação praticado pela emissora em programas jornalísticos. Antes denominado *Globo Notícias*, era apresentado por jornalistas já conhecidos de outros telejornais e esteve na grade de programação da emissora de 2005 até 2014 (fig. 10). Hoje, o programa chama-se *G1 em 1 Minuto* e é apresentado por dois jovens que se vestem de forma casual e assumem uma postura mais descontraída e casual na apresentação das notícias³⁶.

³⁵ Apesar de coletadas com um objetivo diferente, as imagens que compõem o corpus da análise do trabalho citado demonstram esta informação. Fizeram parte da análise os telejornais exibidos no horário nobre (entre 19h30 e 21h30) nas principais emissoras de canal aberto no Brasil: *Jornal da Band* (Rede Bandeirantes), *Jornal da Cultura* (TV Cultura), *Jornal da Record* (Rede Record), *Jornal Nacional* (Rede Globo), *Repórter Brasil* (TV Brasil) e *SBT Brasil* (SBT).

³⁶ Detalhes sobre a mudança no formato do boletim estão no artigo *Contrato Comunicativo e a Configuração do Telespectador: O caso G1 em 1 minuto* (CAVENAGHI & BRANCO, 2017).

Figura 10: Acima, Patrícia Poeta e Sandra Annenberg na apresentação do Globo Notícias. Abaixo, Cauê Fabiano e Mari Palma no G1 em 1 Minuto



Fonte: CAVENAGHI & BRANCO, 2017

Um padrão de corpo diferente daquele tradicional no telejornalismo também foi observado no resultado da pesquisa que procurou desenhar o retrato dos jornalistas do telejornalismo brasileiro (CAVENAGHI & BALDESSAR, 2015). A partir da análise da imagem de todos os jornalistas do horário nobre da televisão brasileira, verificou-se a presença de homens usando barba ou mulheres com cores vibrantes e acessórios diversos – elementos desaconselhados nos manuais de telejornalismo. As imagens da figura 11 ilustram esta tendência.

Figura 11: Estilo e figurino dos repórteres demonstram mudanças no padrão de telejornalismo



Fonte: CAVENAGHI & BALDESSAR, 2015

Em análises recentes voltadas para o campo de estudos da fonoaudiologia, Silva e Penteadó³⁷ (2014) também apontaram impactos das mudanças no uso do corpo por parte dos apresentadores de telejornal, destacando a necessidade de estudos na área:

Observou-se uma nova dinâmica de apresentação do telejornal, envolvendo processos interativos diretos, mediados e/ou virtuais. Tais situações, não previstas no modelo tradicional de telejornal, nem na literatura fonoaudiológica em jornalismo, levam o apresentador a realizar diferentes formas de acomodação, posturas, posições, movimentos e deslocamentos,

³⁷ O campo de estudos da fonoaudiologia é um dos que mais se interessam pela eficácia da comunicação realizada por apresentadores de televisão. Neste trabalho específico, as autoras se interessam pelas adaptações e acomodações impostas ao corpo a partir de mudanças no formato tradicional do telejornalismo, com aspectos práticos como a identificação das condições de trabalho, cenários, mobiliário ou equipamentos, e da expressividade dos apresentadores, incluindo postura, deslocamentos e comportamento não verbal.

simultaneamente ao emprego dos recursos verbais, vocais e não verbais. Nessa nova dinâmica, o corpo inteiro do jornalista/apresentador mantém-se sob demanda expressiva (2014, p. 61).

Essa movimentação foi apontada também na pesquisa recente que mapeou o estilo de repórter no telejornalismo brasileiro comparando passagens exibidas na Rede Globo no período de 1969 a 1990 com passagens exibidas em 2015. Foram analisados 145 vídeos e os resultados apontam que o plano geral, em que o repórter aparece de corpo inteiro, ganhou força e se tornou mais usual (PEIXOTO, 2016). A mudança mais expressiva no padrão de apresentação, segundo este estudo, se deu no estilo do figurino dos repórteres. Para avaliar esse aspecto, a pesquisa quantificou a recorrência de homens com gravatas na apresentação das reportagens:

Entre as passagens históricas, a gravata foi usada em 71% das passagens. No entanto, nas passagens contemporâneas, a utilização do acessório despencou, ficando restrito a apenas 20% da amostra. Se no começo do telejornalismo, a gravata era item obrigatório, hoje se apresenta como acessório dispensável, restrito a reportagens mais formais. Prevalece na atualidade o bom senso de se adequar ao lugar onde o repórter se encontra, livre da imposição de um pedaço do vestuário que não é mais garantia de credibilidade (PEIXOTO, 2016, p. 116).

Os exemplos reunidos neste tópico são indicações que ajudam a visualizar o percurso de mudanças que vem transformando a significação do corpo no telejornalismo. Com base nessas pistas, sigo no objetivo de compreender e sistematizar os códigos da comunicação não verbal no telejornalismo que regem a atuação dos apresentadores, apresentando, no capítulo a seguir, o percurso metodológico percorrido.

Capítulo Três

PERCURSO METODOLÓGICO

Da mesma forma que um estrangeiro, estabelecendo-se junto a uma comunidade que não conhece, traz consigo todo o seu saber anterior devidamente organizado, além de uma simpatia um pouco hipócrita, porque baseada sobre o postulado da diferença, a relação do analista com o texto nunca é inocente e a ingenuidade das questões que ele lhe coloca frequentemente é dissimulada. Acontece-lhe, felizmente, de tempos em tempos – e isto é uma recompensa pelos esforços desproporcionais às descobertas – encontrar fatos que perturbam suas certezas e o obrigam a reconsiderar as explicações já prontas.

Algirdas Julien Greimas, 1976

Há pelo menos uma dezena de áreas de investigação que se interessa por alguma forma de análise televisiva, a partir de diferentes teorias e amparadas por diferentes estruturas metodológicas (CASETTI & CHIO, 1999). Este capítulo apresenta o percurso metodológico baseado na Semiótica Discursiva que desenhei para esta pesquisa. Começo explicando os pressupostos metodológicos da Semiótica, passando pela compreensão do corpo neste contexto teórico, até chegar às explicações sobre escolhas metodológicas mais práticas relacionadas à seleção do corpus. Por fim, apresento as categorias de análise que dão conta dos cinco elementos da comunicação não verbal e relaciono sua aplicação no contexto dos telejornais.

3.1 O corpo percebido e a construção de sentidos

A Semiótica Discursiva, desenvolvida a partir dos estudos de Algirdas Julien Greimas, tem interesse nas condições de produção e a apreensão da significação, ou seja, como são produzidos os sentidos (GREIMAS & LANDOWSKI, 1986). A noção de sentido é explicada pelo autor como um “sentimento de compreensão” (1975, p. 12) que aparece para o sujeito quando ele se depara com um signo e, mesmo inconscientemente, se pergunta: “o que quer dizer isto?”. A partir daí, o sujeito começa a buscar, na linguagem, metáforas ou traduções capazes de explicar aquilo que percebe. “A significação é portanto apenas esta transposição de um nível de linguagem para outro, de uma linguagem a uma linguagem diferente, e o sentido é apenas esta possibilidade de transcodificação” (1975, p. 13).

Tomemos como exemplo um quadro – que aqui é entendido como um “emaranhado do significante” transformado em narrativa. Ao se deparar com este quadro, um determinado sujeito o percebe como “belo”. Belo, porém, não é o sentido do quadro, ele é apenas o significado (ou a metáfora) encontrado pelo sujeito para “dar sentido” ao quadro. Isto fica claro quando um segundo sujeito percebe a mesma obra como “feio”. Ora, se um mesmo significante pode conceber dois diferentes significados, é porque não há neste quadro um sentido estabelecido. É necessário os sujeitos o percebam e atribuam a ele um sentido.

Na semiótica discursiva de Greimas, significante e significado passam a ser entendidos como dois diferentes planos da linguagem que o autor chamou, respectivamente, de plano da expressão e plano do conteúdo³⁸. “O plano da expressão está em relação de pressuposição recíproca com o plano do conteúdo, e a reunião deles no momento do ato de linguagem corresponde à semiose” (GREIMAS & COURTÉS, 2016, p. 197). A partir dos planos da linguagem, autor desenvolve uma metodologia de análise que procura de forma lógica a geração de discursos que se dá no **plano do conteúdo**, ou seja, como ocorre a **construção de significados**. O percurso caracteriza-se por destacar não apenas os elementos da narrativa, mas as relações entre eles.

(...) a trajetória gerativa descreve a produção discursiva como um processo que se desenvolve em vários níveis de profundidade, cada um contendo uma subcomponente sintática e uma semântica. O processo gerativo começa num nível profundo com estruturas elementares e se estende a estruturas mais complexas em níveis mais elevados (NOTH, 1996, p. 148).

Para exemplificar os níveis do percurso gerativo de sentidos, podemos pensar em uma edição do Jornal Nacional³⁹. Um telejornal é um texto-enunciado que, para se realizar a contento, precisa ser compreendido por seus observadores como um produto que apresenta informações verdadeiras, reais e confiáveis. Credibilidade é, portanto, um valor positivo (eufórico) e “descrença” é seu oposto, um valor negativo (disfórico).

O conteúdo mínimo fundamental do telejornal é, então, a negação da descrença e a afirmação da credibilidade e serve de fundamento para a construção narrativa e discursiva do texto. Esta oposição entre dois valores ocorre no **nível fundamental do percurso**. Aqui, encontra-se o tema global ou a significação simbólica da narrativa, a partir de oposições semânticas (NOTH, 1996). Nesse nível é necessário “determinar a oposição ou as oposições semânticas a partir das quais se constrói o sentido do texto”

³⁸ Tomando como referência o trabalho do linguista dinamarquês Louis Hjelmslev.

³⁹ Este exemplo tem objetivo exclusivamente explicativo e está fora do contexto da análise que compõe a tese. Não se constitui como uma análise de fato, com devida verificação de procedimentos metodológicos.

(BARROS, 2005, p. 14). A oposição pode não se manifestar no texto de forma explícita, mas é fundamental para a construção da narrativa e para a efetivação do discurso telejornalístico. O telejornal apenas justifica-se enquanto narrativa se aquilo que é dito pelos jornalistas for crível, ou seja, se as notícias tiverem a aparência de verdade. De outra forma, não há motivo para a existência deste produto televisivo.

O conteúdo mínimo (negação da descrença e afirmação da credibilidade) se configura de maneira menos abstrata na forma de objetos no **nível narrativo**. A trama narrativa se desenvolve em torno da busca por transformação de um estado inicial em um estado final, pela ação de sujeitos em relação a objetos (BARROS, 2005). Na narrativa do telejornal destacam-se como sujeitos os dois apresentadores que buscam a atenção e a aprovação de um terceiro sujeito “oculto”, o telespectador. Ambos agem a partir de um estado inicial de descrédito e procuram conquistar e manter a atenção do terceiro sujeito para que assistam as notícias que serão cotadas no decorrer do programa e creiam em sua veracidade, chegando, assim, a um estado final onde é alcançado o objeto de valor: a credibilidade.

Por fim, chega-se ao **nível discursivo**, onde se revela a enunciação, entendida como aquilo que compõe as estruturas superficiais do discurso. Aqui, observam-se as ações do sujeito e as escolhas feitas por ele para “contar” a narrativa, além dos valores sobre os quais o texto foi construído:

(..) o sujeito da enunciação faz uma série de opções para projetar o discurso, tendo em vista os efeitos de sentido que deseja produzir. Estudar as projeções da enunciação é, por conseguinte, verificar quais são os procedimentos utilizados para constituir o discurso e quais os efeitos de sentido fabricados pelos mecanismos escolhidos (BARROS, 2005, p. 54).

Os valores assumidos pelos sujeitos no nível narrativo recebem, no discursivo, tratamentos de tematização e figurativização – procedimentos semânticos que deixam marcas discursivas no texto e permitem sua análise. Sendo assim, os sujeitos apresentadores verificados no nível narrativo se materializam, aqui, em um homem e uma mulher, ambos aparentando meia idade. Uma bancada, em frente aos dois, serve de apoio para as mãos e para equipamentos eletrônicos e papeis que são lidos eventualmente. A bancada evoca a figura de uma mesa empresarial, de um local reservado a pessoas importantes. Estão bem vestidos, mantêm uma postura elegante e serena,

falam em tom de voz ameno, gesticulam discretamente, com os braços sustentados pela bancada a partir da altura dos cotovelos. Assim, sugerem de que são pessoas importantes e, por conseguinte, em quem se pode acreditar. Ainda outros detalhes do visual destes sujeitos aparecem como marcas de reforço do discurso de credibilidade como, por exemplo, o tom de cabelo grisalho do apresentador sugerindo experiência e maturidade, além da maquiagem em tons pastel e das joias pequenas e discretas que a apresentadora usa.

Em resumo, os níveis de análise permitem visualizar o percurso do sentido, e explicar como se dá a construção dos significados no plano do conteúdo. O percurso organiza o caminho dos significados de modo que ele parece capaz de ser percorrido de forma autônoma. Assim, surge a principal crítica a este modelo de estratificação⁴⁰, por ser logicista e dispensar um sujeito que, dotado de um corpo, se torna sede da semiose, “percebe os conteúdos significantes e que calcula e projeta seus valores” (FONTANILLE, 2016, p. 15).

Jacques Fontanille é quem, na atualidade, tem se empenhado em demonstrar que as conversões entre os níveis de pertinência (nível fundamental, narrativo e discursivo) não são apenas lógicas, mas são fenômenos que implicam a existência de um sujeito. Junto com Greimas, desenvolveu o trabalho que estreia as preocupações teóricas sobre a percepção no processo semiótico⁴¹. Assim, o corpo começa a aparecer como interesse da Semiótica Discursiva.

Sejam quais forem os nomes que se lhes dê, os dois planos da linguagem são separados por um corpo perceptivo que toma posição no mundo do sentido, que define, graças a essa tomada de posição, a fronteira entre o que será da ordem da expressão (o mundo exterior) e o que será da ordem do conteúdo (o mundo interior). É também esse corpo que reúne esses dois planos em uma mesma linguagem. [...] A semiótica do discurso, assim como as ciências

⁴⁰ Crítica observada principalmente em Paul Ricoeur, como bem destaca o artigo *Entre Ricoeur e Greimas, in memoriam* (LANDOWSKY, 2005) e, mais recentemente, destacada por Jacques Fontanille (2005; 2016).

⁴¹ Publicadas no livro *Semiótica das Paixões*, de 1993.

cognitivas, não pode mais ignorar a interação do sensível e do inteligível (FONTANILLE, 2007, p. 30).

Essa inserção pressupõe, então, um sujeito que percebe o mundo onde ocorre o percurso do sentido. A percepção do indivíduo como marco da significação aproxima a semiótica da fenomenologia (FONTANILLE, 2007), numa proposta que preconiza a percepção, o caráter plástico dos textos e suas relações com o mundo sensível. Além do evidente impacto para a teoria, esta mudança tem também consequências para a abordagem semiótica dos objetos em análise, na medida em que é impossível não considerar que o analista do discurso é, ele mesmo, dotado de um corpo sensitivo que observa o objeto a partir de sua singularidade. É o que explica Landowsky (2005, p. 238):

Ainda hoje, o debate teórico que foi aberto, em grande medida, graças à intervenção de Ricœur, não está terminado entre os próprios semioticistas. Duas concepções contrastadas da disciplina continuam a se justapor: de um lado, os estudos “greimasianos” mais ortodoxos continuam centrando-se sobre as significações articuladas em textos que o analista se esforça a olhar do exterior e de uma boa distância com fins essencialmente “explicativos”; de outro, se desenvolve, ao contrário, uma prática semiótica mais reflexiva, na qual o analista se reconhece como sujeito implicado (por exemplo, estética ou politicamente) naquilo mesmo que ele quer dar conta, no sentido desta vez de “compreender”.

Temos, então, que distinguir duas diferentes formas de compreensão do corpo na visão semiótica: por um lado, há aquele que participa do processo de geração do sentido, percebendo, sentindo, interagindo com os textos-enunciados. É o corpo sujeito, para quem o objeto se apresenta e a partir do qual este objeto cumprirá sua função de “ser percebido”, iniciando assim a semiose.

Por outro lado, há aquele que atua como figura a ser observada, dentre tantas outras figuras que podem compor um emaranhado significante. Este é o corpo que pode aparecer, como é o caso que interessa aqui, na tela da

televisão como integrante do conjunto expressivo. Essa é uma distinção operacional, que, como explica Fontanille (2016, p. 17), “só opõe de fato dois níveis de análise – diferentes, mas perfeitamente solidários – do mesmo fenômeno”. O corpo do apresentador de um telejornal é, neste contexto, uma figura a ser observada entre outros elementos que interagem na comunicação não verbal.

3.2 O texto televisivo como nível de análise

Olhando para o corpo sob o ponto de vista da “figura”, Greimas publicou, ainda na década de 60, reflexões sobre o que chamou de códigos não linguísticos: figuras que não fazem parte da língua (artificial), mas que são compostas por signos naturais. Em outras palavras, ele se interessava pelos gestos com o objetivo constituir um código semiótico de expressão visual. Aqui, a explicação do autor deixa clara a posição de figura a ser observada:

O homem, no interior deste corpus, não passa de uma figura entre outras, de um volume que, situado no horizonte, aí se desloca, traçando no seu percurso um certo número de configurações. E é no corpo humano, considerado como um objeto percebido, situado lado a lado com outros objetos, que se origina a gestualidade mimética, seja ela comunicativa, expressiva ou lúdica (GREIMAS, 1975, p. 52).

Por traz desta preocupação teórica parece estar a intenção de descrever os fenômenos da natureza e também os fenômenos decorrentes da atividade humana de forma que pudessem ser denominados e sistematizados da mesma maneira que se organizam as unidades linguísticas. Entendendo que a gesticulação é um fenômeno social, marcado pela cultura, Greimas discute então o problema das unidades gestuais levantando a seguinte questão: para proceder à análise da comunicação não verbal seria necessário descrever cada gesto? Para ele, a desarticulação do corpo em partes – para fim de descrição – nos leva à conclusão errônea de que os movimentos são parciais, independentes e específicos de cada membro. Ao contrário, a gesticulação é “uma empresa global do corpo humano, em que gestos específicos dos agentes corporais são coordenados e/ou são subordinados a

um projeto de conjunto que se desenrola simultaneamente” (GREIMAS, 1975, p. 57).

O autor utiliza como exemplo o “bloco significante” dar um nó na gravata. Se observado e descrito a partir do ponto de vista de cada gesto, torna-se um bloco sem sentido: mão segura, puxa, estica, dobra, move-se para cima, para baixo... Olhar para cada *unidade significante elementar* (cada gesto - signo) não parece produtivo porque eles nos remeteriam, no máximo a uma análise de estilo: movimentos lentos, movimentos delicados, movimentos brutos, por exemplo. Porém, passando para um nível de pertinência superior, temos a análise do *texto-enunciado* que “integra a totalidade ou parte desses elementos sensíveis em uma dimensão plástica” que pode demonstrar seus valores (morais, estéticos ou lógicos). Assim, temos como objeto de análise o ato de dar o nó na gravata, como um conjunto significante que comporta uma significação num determinado contexto cultural.

O texto é uma unidade de sentido para a Semiótica Discursiva, assim como uma frase é uma unidade de sentido para a linguística. A diferença entre uma frase e um texto está, em uma explicação simples, no contexto que a engloba e do qual não é possível separá-la (BARROS, 2005). Uma mesma frase pode ser dita por sujeitos diferentes, em circunstâncias diferentes e até mesmo com entonações de voz diferentes. Isso faz desta frase diferentes textos semióticos, em cada uma das ocasiões. A noção de texto ultrapassa os limites linguísticos e abre possibilidades de análise de inúmeras outras formas comunicativas. Uma pintura pode ser considerada um texto, assim como uma música ou um telejornal. Compreender o texto como um objeto de significação pressupõe observar os elementos de sua estrutura e de sua organização que possibilitam compreender o que faz dele um “todo de sentido” (BARROS, 2005).

As observações de Greimas sobre o estudo dos gestos deixam clara a necessidade de observar com critério o nível da análise que envolve os elementos da comunicação não verbal. Neste caminho, encontram desdobramentos no trabalho de Fontanille (2005) que avança, propondo níveis de pertinência para além do texto-enunciado capazes de dar conta da análise do “resíduo substancial”, ou seja, daquilo que sobra quando se isola o texto-enunciado. Para explicar a mudança desenvolvida pelo autor, mantenho o exemplo da gravata: o ato de dar o nó ocorre em um corpo limpo e esbelto de um homem branco, ou no corpo de uma Drag Queen durante uma *performance* artística? Diante de quem ele ocorre? Em qual cenário ou em qual situação?

O autor exemplifica com o caso da análise de cartazes e afixagem. A definição de texto-enunciado é conveniente para analisar o cartaz, mas não dá conta dos aspectos ligados à afixagem, como a consideração de estar afixado em um muro de escola ou na porta de uma instituição governamental. “Interessar-se pela afixagem não é apenas passar do *texto-enunciado* ao *objeto*, mas ao conjunto da *situação semiótica* que permite ao cartaz funcionar segundo regras de seu próprio gênero e regular principalmente sua interação com os percursos e os usos dos expectadores” (FONTANILLE, 2005, p. 19).

O corpo de um apresentador pode ser analisado como texto semiótico: ele é a superfície expressiva onde se observa um conjunto de signos, compostos por “substâncias” visuais e sonoras capazes de produzir efeitos de sentido e despertar sentimentos e emoções. Por outro lado, podemos considerar que ele extrapola o recorte do texto ao ser exibido no suporte televisivo, onde passa a fazer parte de um contexto mais amplo que engloba o contexto do suporte televisivo, sua linguagem, suas limitações e potencialidades técnicas e estéticas. Neste caminho, considero que o conceito de **texto televisivo** (DUARTE, 2000) partilha das preocupações de que fala Fontanille sobre a situação como nível de pertinência na análise. O texto televisivo é também uma manifestação material do discurso, como qualquer outro texto-enunciado que possa ser analisado do ponto de vista semiótico. Porém, sua distinção permite considerar as especificidades do contexto midiático que constitui a produção televisiva e suas diferentes linguagens.

De um lado, tem-se a plástica da imagem – estilos de cenário, vestuário, maquiagem, iluminação, enquadramento e, mesmo, modos de interpretação. De outro, cortes em cenas, planos, montagens e edição: justaposição de cenas em movimento, a segunda anulando a primeira ao sucedê-la. Montagem e edição dão-se, segundo pontos de vista propostos, justificados pela geografia da ação e pelo deslocamento de interesse dramático. Há ainda elementos sonoros – o verbal, o musical. Todos esses elementos estruturam-se dependendo do modo de contar a narrativa, adequando-se às estratégias discursivas e mecanismos expressivos, selecionados e apropriados à mídia empregada. Há todo um arsenal de procedimentos para impor ao espectador sua interpretação do acontecimento representado. É nessa

perspectiva que analisar um texto televisivo é, pois, situá-lo num contexto: a história das formas midiáticas televisivas (DUARTE, 2000, p. 6-7).

Considerar o texto televisivo – entendido como englobante da situação semiótica – como nível de pertinência da análise parece ter um impacto relevante para estudos relacionados ao corpo no contexto da linguagem televisiva. Isto porque as reflexões teóricas sobre a comunicação não verbal em geral consideram que os sujeitos estejam interagindo no mesmo ambiente, em tempo real. O corpo que interage por intermédio das tecnologias de comunicação, porém, está inserido em níveis de experiência diversos. Por telefone, por exemplo, se mantém os elementos de paralinguagem, mas perde-se a visão e, como consequência, abre-se espaço para imaginação. No caso das mídias de comunicação de massa, como rádio e televisão, não existe a possibilidade de *feedback* instantâneo.

Desta forma, a noção de *texto televisivo* é o que fundamenta o recorte analítico e a abordagem ao objeto empírico. Não é exatamente o corpo do jornalista que será estudado, já que não estive em contato com este corpo em uma situação real de interação interpessoal. Se fosse esse o caso, poderiam ser observadas e analisadas as expressões corporais dos sujeitos no momento e no local onde ocorrem e os envolvidos na comunicação (jornalistas e seus interlocutores) seriam questionados sobre suas percepções a respeito delas. No caso da análise do texto televisivo, a imagem é o objeto da análise, como uma inscrição material onde pode ser observado o processo de produção de sentidos.

Para assistir televisão não é necessário ser alfabetizado, mas é necessária certa competência. O espectador tem que aprender as regras do mundo que a televisão representa e as regras do modo como ela o representa. A tarefa do analista é, então, descobrir tais regras para estudar o funcionamento do texto (CASETTI, CHIO, 1999, p. 263).

Os conceitos da Semiótica Discursiva são aplicados de forma operacional na análise que apresento. Em uma primeira etapa, realizo operações básicas de desconstrução, ou seja, a descrição sistemática dos elementos que se apresentam no nível discursivo (aquele nível mais

superficial do percurso de produção do sentido organizado por Greimas), compreendidos aqui como marcas discursivas observadas na comunicação não verbal praticada pelos apresentadores, destacando suas peculiaridades, estruturas e recorrências. Tal descrição antecede uma segunda etapa: a reconstrução do texto através de modelos interpretativos que permitem chegar à sistematização dos códigos envolvidos na significação do corpo na imagem televisiva.

3.3 Seleção do corpus

Decidir sobre o recorte do corpus, sobre o que fica “dentro” e o que fica “fora” no horizonte perceptível da análise é sempre uma tarefa árdua e que demanda um esforço de justificativa por parte do pesquisador. Em seus próprios estudos e análises semióticas, Greimas destacava a importância de argumentos que deixem claras as escolhas sobre o corpus, mas considerava também que em toda escolha metodológica há certa “parte arbitrária dos autores” (1986, p. 16).

Procurei reunir, como sugere o autor, um conjunto de exemplos que fosse representativo sobre o fenômeno discursivo que pretendo compreender. Não se trata de uma amostra estatística, mas de um conjunto de imagens capaz de exemplificar o processo de produção de sentidos a partir do corpo no telejornalismo contemporâneo. A seleção desse conjunto de vídeos partiu da consideração de diversos fatores e explicá-los é o objetivo deste tópico.

O recorte para coleta do corpus de análise começou com uma pesquisa exploratória, visto o volume de telejornais que constam na grade de programação das emissoras. Em maio de 2015, foram gravadas cinco edições (de segunda a sexta-feira) de cada um dos 17 telejornais exibidos em cinco emissoras de televisão brasileiras de sinal aberto (*Rede Bandeirantes, Rede Globo, Rede Record, SBT, TV Brasil e TV Cultura*)⁴².

⁴² Um equipamento instalado entre o aparelho televisor e o aparelho de transmissão da TV a cabo permite a gravação de todo o conteúdo exibido na tela. O procedimento é semelhante àquele praticado antigamente, com a gravação da programação em fitas VHS, porém agora a gravação é armazenada em formato digital diretamente em um HD. Destaco que o material gravado não tem outro objetivo que não seja a análise proposta nesta tese e seus possíveis desdobramentos em reflexões no âmbito acadêmico.

A partir desta observação exploratória foi possível identificar que não há diferenças significativas quanto ao uso do corpo pelos apresentadores nas diferentes emissoras. Ao contrário, parece existir um padrão que permeia todos os programas e faz com que todos os apresentadores se comportem de forma parecida seja qual for o telejornal ou o horário de exibição, como já era previsto na bibliografia da área. Assim, dado o volume de descrição necessário para dar conta de todas as categorias elencadas como essenciais para compreender os códigos não verbais, seria impossível – e desnecessário visto o grau de repetição do mesmo padrão em todas as emissoras – utilizar um corpus de análise tão grande. Por isso, foram selecionados exclusivamente vídeos de programas que figuram atualmente na grade da Rede Globo⁴³.

Em toda a história da televisão brasileira, essa emissora se destaca pelo pioneirismo em investimentos e experimentações ligados aos aspectos estéticos da televisão (SQUIRRA, 1993; REZENDE, 2000). O chamado “padrão Globo de qualidade” é reconhecidamente seguido pelas demais emissoras não apenas no contexto atual, mas em toda a história do telejornalismo, como se pode observar no depoimento de Squirra (1993) sobre o início deste pioneirismo ainda nos anos 80:

No Brasil, a mais elaborada – e adotada – técnica de produção de telejornais tem sido aquela implantada pela Rede Globo. A partir da aproximação dessa rede dos padrões administrativos e de produção norte-americanos, a Central Globo de Jornalismo passou a refletir sobre os modelos adotados e produziu seus ‘Encontros de Telejornalismo’, que eram textos produzidos pelos jornalistas da rede e que foram editados pela sucursal de São Paulo, a partir de 1980. Em seguida, esta apostila foi aperfeiçoada e deu origem ao Manual de Telejornalismo, publicado em 1985. [...] As normas de redação, produção de reportagens, de vícios a evitar, de edição, de procedimentos com relação às propriedades

⁴³ Segundo dados de seu site institucional, a emissora é líder no mercado brasileiro, com cerca de 40% de participação na audiência de tevê. Tem cinco emissoras próprias e 119 afiliadas e produz por ano 3.000 horas de conteúdo jornalístico por ano. Seus programas são assistidos em 190 países. Disponível em: http://grupoglobo.globo.com/tv_globo.php

informativos da imagem na televisão serviram e servem de ainda hoje como base no processo de produção de telenotícias nos demais ‘Manuais’ produzidos por algumas das emissoras concorrentes (1993, p. 25-26).

A Rede Globo tem sido premiada internacionalmente por suas inovações estéticas em telejornalismo. Em 2015 os painéis que se movimentam no cenário do *Jornal Hoje* e do *Jornal da Globo* renderam a medalha de prata na categoria “melhor inovação” no Festival de Filme e Televisão de Nova York que “celebra as melhores criações em tevê no mundo”⁴⁴. Em 2016 o cenário do *Jornal Nacional* também recebeu medalha de prata na mesma categoria. Além disso, a Rede Globo é atualmente a única emissora brasileira que utiliza cenários que exigem movimentação dos apresentadores fora da bancada em todos os telejornais da grade. Nas demais emissoras, diversos programas trazem apresentadores em pé, mas isto ocorre apenas em programas diurnos. A coleta dos vídeos foi feita em três períodos (março de 2015, maio de 2017 e outubro de 2017), conforme é possível observar no Quadro 5, especialmente visando a atualidade dos dados para a pesquisa.

Quadro 5: Vídeos que compõem o corpus da análise

Edições de telejornais que compõem o corpus		
PROGRAMA	APRESENTADORES	INFORMAÇÕES
Hora Um Sexta-feira, 17 de março de 2015	Monalisa Perrone; Maju Coutinho	Tempo total de produção: 53 min. Tempo com apresentadores na tela: 24 min.
Hora Um Segunda-feira, 22 de maio de 2017	Monalisa Perrone; Tiago Scheuer	Tempo total de produção: 54 min. Tempo com apresentadores na tela: 17 min.

⁴⁴ Conforme noticiado nos telejornais da própria emissora. Disponível em: <http://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2015/04/cenarios-de-telejornais-da-rede-globo-ganham-premio-em-las-vegas.html>

Hora Um Quarta-feira, 18 de outubro de 2017	Monalisa Perrone; Jaqueline Brazil	Tempo total de produção: 54 min. Tempo com apresentadores na tela: 20 min.
Bom dia Brasil Sexta-feira, 17 de março de 2015	Ana Paula Araujo; Rodrigo Bocardi; Giuliana Morrone; Glória Vanique; Maju Coutinho; Luis Ernesto Lacombe	Tempo total de produção: 1h 16min. Tempo com apresentadores na tela: 24 min.
Bom dia Brasil Segunda-feira, 22 de maio de 2017	Ana Paula Araujo; Chico Pinheiro; Giuliana Morrone; Rodrigo Bocardi; Míriam Leitão; Tiago Scheuer; Cris Dias	Tempo total de produção: 1h 11min. Tempo com apresentadores na tela: 27 min.
Bom dia Brasil Quarta-feira, 18 de outubro de 2017	Ana Paula Araujo; Chico Pinheiro; Jaqueline Brazil; Fábio William; Míriam Leitão; Rodrigo Bocardi; Alexandre Garcia; Cris Dias	Tempo total de produção: 1h 05 min. Tempo com apresentadores na tela: 22 min.
Jornal Hoje Sexta-feira, 17 de março de 2015	Evaristo Costa; Sandra Annemberg; Eliana Marques	Tempo total de produção: 35 min. Tempo com apresentadores na tela: 11 min.
Jornal Hoje Segunda-feira, 22 de maio de 2017	Evaristo Costa; Sandra Annemberg; Eliana Marques	Tempo total de produção: 48 min. Tempo com apresentadores na tela: 13 min.
Jornal Hoje Quarta-feira, 18 de outubro de 2017	Dony De Nuccio; Sandra Annemberg; Isabela Camargo	Tempo total de produção: 39 min. Tempo com apresentadores na tela: 11 min.
Jornal Nacional Sexta-feira, 17 de março de 2015	William Bonner; Renata Vasconcelos; Michelle Loreto	Tempo total de produção: 35 min. Tempo com apresentadores na tela: 9 min.
Jornal Nacional Segunda-feira, 22 de maio de 2017	Heraldo Pereira; Renata Vasconcelos; Maju Coutinho	Tempo total de produção: 35 min. Tempo com apresentadores na tela: 8 min.
Jornal Nacional Quarta-feira, 18 de outubro de 2017	William Bonner; Renata Vasconcelos; Maju Coutinho	Tempo total de produção: 33 min. Tempo com apresentadores na tela: 5 min.
Jornal da Globo Sexta-feira, 17 de março de 2015	William Waack	Tempo total de produção: 27 min. Tempo com apresentadores na tela: 6 min.

Jornal da Globo Segunda-feira, 22 de maio de 2017	William Waack e Abel Neto	Tempo total de produção: 33 min. Tempo com apresentadores na tela: 6 min.
Jornal da Globo Quarta-feira, 18 de outubro de 2017	William Waack e Abel Neto	Tempo total de produção: 35 min. Tempo com apresentadores na tela: 6 min.

Fonte: a autora

Os programas coletados para a descrição do padrão contemporâneo de apresentação foram gravados na íntegra e resultam em um conjunto com cerca de **8 horas** de produção, excluídos os intervalos comerciais. Deste total, selecionei apenas os trechos em que os apresentadores apareciam, para ter um parâmetro quantitativo sobre o tempo em que o corpo aparece na tela, que resultam em mais de **1 hora e 30 minutos**. É a partir da observação detalhada deste material que me debruço na análise.

3.4 Recortes e delimitação

Olhar para a mídia corpo como objeto de estudo pressupõe, já de início, um recorte metodológico necessário, visto que a própria televisão poderia ser analisada como um sistema de mídia. Nesse caso, os objetivos da pesquisa, assim como seus resultados, seriam evidentemente outros. Observar o corpo que está inserido no contexto televisivo afeta as escolhas teóricas e metodológicas da tese porque as relações estabelecidas entre dois indivíduos via televisão são diferentes daquelas que se dão no contato corpo a corpo. As imagens televisivas, por sua natureza, não revelam tantas informações quanto uma conversa face a face. Por outro lado, podem ser gravadas, vistas e revistas quantas vezes forem necessárias.

Portanto, ao contrário das pesquisas anteriores sobre a expressão corporal realizadas no âmbito do EGC (PAULISTA, 2009; GARIBA, 2010), onde foi possível observar em campo as reações dos indivíduos alvo da comunicação – e até mesmo entrevistar os sujeitos envolvidos – nesta tese o objeto empírico para análise são os programas telejornalísticos e não as situações de interação reais ou os indivíduos da comunicação. Aqui, nem os atores “comunicadores” – jornalistas, apresentadores – nem seus interlocutores – os telespectadores – fazem parte do campo de observação da pesquisa. É o texto televisivo, conforme delineado em tópico anterior,

que se apresenta como nível de análise. Esta observação deixa claro que a metodologia adotada se afasta dos objetivos e dos procedimentos que são característicos dos estudos de recepção ou dos estudos de *newsmaking*. Também não interessa avaliar narrativas, conteúdos ou formatos no telejornalismo – apesar de todos estes elementos estarem relacionados com o objeto de estudo. No campo de estudos da comunicação, estas são abordagens comuns para a análise de telejornais. Em geral, as pesquisas em telejornalismo se debruçam sobre as características deste formato, procurando delinear seus processos e lógicas à luz das premissas do campo do jornalismo. O trabalho que apresento não é, porém, sobre formatos no telejornalismo, mas a discussão sobre eles aparece como pano de fundo em diversos momentos e isso ocorre porque as mudanças no uso do corpo que procuro discutir implicam só ocorrem devido às mudanças nos elementos que compõem o formato de cada programa. É um processo dialógico, onde o formato implica o uso do corpo, ao mesmo tempo em que o corpo transforma os elementos comunicativos com os quais interage.

Ainda sobre o recorte analítico, delimita-se o objeto de estudo aos corpos dos profissionais jornalistas, deixando de fora toda uma vasta gama de “modulações” diferentes dadas para o corpo na televisão. Há os corpos dos atores de telenovelas, dos atletas, dos humoristas, das pessoas comuns, que são regulados por lógicas diferentes daquelas impostas aos jornalistas e, por isso, ficam de fora da análise. Optei pela descrição dos apresentadores em estúdio, deixando de lado uma possível abordagem aos repórteres que aparecem nos programas, por dois motivos: primeiro, porque considerei que o trabalho de Felipe Peixoto (2016), já citado na apresentação do problema de pesquisa, de certa forma contempla as especificidades relacionadas ao corpo do repórter na narrativa do telejornal. Aquilo que ultrapassa os limites da pesquisa do autor pode ser discutido no âmbito do corpo dos apresentadores, porque a maior parte dos aspectos da comunicação não verbal dos repórteres repete os padrões observados no estúdio.

Por fim, destaco que telejornalismo não é sinônimo de telejornal, mas compreende toda a prática de divulgação de notícias na televisão, independente do formato de programa em que isso ocorra. Desta forma, pode-se considerar que há telejornalismo em determinados programas de entrevistas ou de entretenimento e que o corpo do jornalista figura, na televisão brasileira, em diferentes gêneros e formatos de programas. Portanto, o formato telejornal foi um limitador para a coleta de imagens que constitui a análise, assim como para as discussões teórica realizadas.

3.5 Categorias de análise: os elementos da comunicação não verbal

Ao observarmos uma cena de apresentação de um telejornal qualquer podemos notar a complexidade que envolve este tipo de comunicação. O que chama mais a atenção: a voz da apresentadora, a cor da roupa que ela usa ou a tela que mostra diversas imagens atrás dela? Quais destes elementos podem ser considerados como integrante da comunicação não verbal? Estas foram algumas questões que, inicialmente, balizaram a busca por categorias de análise capazes de dar conta dos objetivos da pesquisa.

Nesse contexto, existe a necessidade – um tanto desafiadora – de definir o que é comunicação não verbal. A primeira maneira de fazer isso é através do conceito oposto: a comunicação não verbal abarcaria tudo aquilo que não é “verbal”, ou seja, tudo o que pode ser dito sem o uso de palavras. Knapp e Hall (1999) consideram que esta é uma abordagem fraca na medida em que gestos podem ser verbais, como ocorre nas línguas de sinais utilizadas por surdos. Para eles, os gestos são cadeias de palavras, semelhantes à língua que consideramos “verbal”. Uma segunda forma de conceituação é dada de acordo com a função: o comportamento verbal seria responsável por narrar ideias e conceitos, enquanto que o não verbal comunicaria as emoções. Não satisfeitos com as duas propostas conceituais, os autores propõem a organização de cinco categorias que seriam capazes de dar conta dos elementos da comunicação não verbal. Assim, os psicólogos não chegam a definir “o que é”, mas delimitam o que constitui a comunicação não verbal. As cinco categorias são: o ambiente da comunicação, a aparência física dos comunicadores, proxêmica, movimentos do corpo e paralinguagem.

Esta organização parece abarcar também os elementos da linguagem televisiva e, por isso, foram utilizadas para a análise de todo o contexto em que ocorre a semiose, ou seja: o corpo dos apresentadores de telejornais a partir do entrono da comunicação. A seguir apresento as cinco categorias procurando, a partir da aplicação genérica apresentada pelos autores, estabelecer relações de ocorrência em situações de comunicação específicas do telejornalismo para, no capítulo a seguir, verificar seu efetivo funcionamento na descrição dos programas telejornalísticos.

3.5.1 Ambiente

Em um dos programas de maior sucesso na televisão brasileira nas últimas décadas, o reality show *Big Brother*, havia um quarto branco. Por algum motivo explicado na produção, participantes da nona edição foram levados para este quarto, onde deviam permanecer por um determinado tempo, rodeados por paredes e um mobiliário mínimo, totalmente brancos. A aflição causada pela monotonia visual do ambiente fez com que os participantes não aguentassem muitas horas e um deles desistiu da participação do reality enquanto estava no quarto. O impacto gerado na audiência também foi grande e houve o envolvimento do Ministério Público Federal do Rio de Janeiro, que recebeu denúncias relacionando o quarto branco à tortura⁴⁵.

Esse é um exemplo de uma experiência extrema, mas que deixa clara a influência do ambiente no comportamento dos seres humanos. As pessoas podem não se dar conta de tal impacto, mas “mudam de ambiente a fim de melhor atingir seus objetivos comunicativos” (KNAPP & HALL, 1999, p. 25). Em lugares pequenos nos sentimos sufocados; em locais abertos falamos mais alto. Não é por acaso que restaurantes que pretendem atrair casais têm poucas mesas, abusam dos pontos de luz indireta amarela, e têm muitos quadros nas paredes que abafam o som e tornam o ambiente intimista. Já nas redes de *fast food*, o espaço é amplo com mesas e cadeiras pouco confortáveis, paredes vazias e luz branca, estimulando a curta permanência para garantir rotatividade.

Pesquisas sobre este tema procuram entender como os fatores “não-humanos” interferem na comunicação, como por exemplo o estilo arquitetônico, a decoração, os móveis, as cores, a iluminação e até mesmo os ruídos do ambiente. Tanto o comportamento não verbal quanto a percepção do outro em uma situação de comunicação são afetadas pela configuração do ambiente. Formalidade, acolhimento, privacidade, familiaridade ou constrangimento são sentimentos que podem ser potencializados de acordo com o espaço em que ocorre a comunicação (KNAPP & HALL, 1999). Um exemplo simples pode ser percebido em elevadores, quando pessoas que não se conhecem são obrigadas a permanecer muito próximas durante alguns minutos. Neste tempo, tendem a

⁴⁵ Como noticiado em <http://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/mp-quer-apurar-se-quarto-branco-do-bbb-foi-um-tipo-de-tortura/>. Acesso em setembro de 2017.

olhar para o chão ou para cima, de modo a evitar o contato visual e o consequente constrangimento de uma intimidade indesejável.

Em situações corriqueiras de comunicação, o ambiente pode variar infinitamente. No telejornalismo, porém, o encontro entre o apresentador do telejornal e o telespectador se dá sempre no mesmo lugar: o cenário do programa. Alfredo Vizeu (2006) já conceituou o telejornal como a “praça pública”, em uma referência ao ambiente popular onde os brasileiros tradicionalmente se reuniam para saber sobre os últimos acontecimentos locais. Apesar da correspondência conceitual, o espaço de encontro promovido pelo telejornal em nada se parece com uma praça. Ao contrário, se dá sempre em um local fechado que chamamos de cenário, cuja função é assumir a posição de fundo de cena, valorizando gestos, movimentos e falas dos profissionais do vídeo (CARDOSO, 2008).

Os cenários em telejornalismo variam conforme a época, a emissora e o formato do programa e podem ser compostos apenas com mobiliário, ou incluir telões, animações e holografias. Em todos os casos, importam também as cores, a iluminação e até mesmo as trilhas sonoras ou “som de fundo” que ajudam a compor a sensação causada pelo ambiente. Um indicador da importância do ambiente para a comunicação não verbal no telejornalismo são as mudanças que ocorrem nos programas em casos de coberturas especiais, como Olimpíadas e Copa do Mundo ou em grandes enchentes. Nesses casos, os apresentadores saem do cenário comum do programa e realizam a apresentação no local dos eventos. É perceptível uma diferença na postura dos apresentadores, influenciados pela ausência da bancada, pelos ruídos ambientes ou pela variação no tamanho do espaço.

3.5.2 *Proxêmica*

Quem já assistiu algum documentário que retrate a vida de animais selvagens certamente foi capaz de perceber que a territorialidade é um ponto chave para a organização de matilhas, bandos e alcateias. Algumas espécies de primatas, por exemplo, têm uma estrutura muito característica de hierarquia, onde o líder se mantém por longos períodos de tempo em espaços devidamente reservados da presença de membros “inferiores”. Visualmente, é como se houvesse uma cerca imaginária que circunda o líder do bando e o mantém destacado dos demais machos.

Esse tipo de comportamento, porém, não é exclusivo dos animais selvagens. Passando pelos animais domésticos, como os cães que marcam

território através da urina, chegamos aos seres humanos que também delimitam seus espaços de interação e de reserva. No transporte coletivo, onde os assentos são organizados em pares, procuramos sempre o lugar vazio ao invés de nos sentarmos ao lado de alguém. Nos bancos de praça, dificilmente vemos todos os lugares ocupados por pessoas próximas umas das outras. “A maneira como usamos o espaço (o nosso e o das outras pessoas) pode influenciar significativamente a capacidade para alcançarmos certos objetivos comunicacionais desejados, quer envolvam romance, diplomacia ou agressão” (KNAPP & HALL, 1999, p. 155).

As pistas observadas no comportamento animal servem de base para o estudo da percepção e utilização do espaço social e pessoal dos seres humanos, ciência conhecida como proxêmica. Ela se interessa pelo comportamento que identifica o domínio de uma área geográfica, para defesa contra invasores ou para simples demonstração de força e poder, além das reações do ser humano às multidões ou áreas com aglomeração e alta densidade demográfica (KNAPP & HALL, 1999).

Neste contexto interessa especialmente aquilo que se relaciona com as distâncias entre os interlocutores em uma situação de comunicação. Sobre isso, é fundante o estudo do antropólogo Edward T. Hall, que mapeou, na década de 1950, as distâncias possíveis na comunicação interpessoal e procurou entender se existe uma coerência na escolha dessas distâncias. Assim, Hall estudou as distâncias praticadas por espécies animais e chegou a uma estrutura da regulação do espaço na comunicação humana, definindo quatro categorias: distância íntima, distância pessoal, distância social e distância pública (HALL, 1981).

A *Distância íntima* é “a distância de praticar o amor e de lutar, confortar e proteger” (1981, p. 108) e ocorre quando as pessoas envolvidas na comunicação tem contato físico ou sentem alta possibilidade de contato físico. A distância íntima pode ser “esmagadora”, devido ao aumento dos estímulos sensoriais como o olfato e a percepção do calor do corpo do outro. Em termos numéricos, ocorre quando as pessoas estão até 45 centímetros de distância.

A *Distância pessoal* ocorre quando os sujeitos têm um espaço de 50cm a 1m20cm entre eles, um limite que permite ter a outra pessoa ainda ao alcance das mãos. Um exemplo desta distância ocorre quando pessoas estão em uma fila de banco. “Poderia ser imaginada como uma pequena esfera ou bolha protetora, que o organismo mantém entre si e os demais” (1981, p. 110). Ainda permite observar detalhes como pequenos sinais na pele ou

uma mancha na roupa, mas já não é próxima o suficiente para sentir o calor do corpo do outro.

Na *Distância social* os detalhes desaparecem e já não se espera tocar o outro, mas ainda não é longe o suficiente para alterações no tom de voz. Em números, fica entre 1m20cm e 3m50cm. Quando olhamos uma pessoa a uma distância de até 2m10cm, por exemplo, alternamos o olhar entre os dois olhos e a boca do interlocutor, mas se o espaço for maior do que isso já se torna possível focalizar o rosto todo sem mover os olhos. O contato visual fica comprometido, aumenta-se o tom da voz. É a distância em que geralmente ocorrem os negócios impessoais ou reuniões formais.

Por fim, a *Distância pública* é aquela ultrapassa os 3m50cm. É utilizada por palestrantes e professores, por exemplo. Não se restringe a pessoas públicas, mas pode ser usada por qualquer pessoa que esteja em uma situação pública. Não é possível ver nenhum detalhe e percebe-se o tamanho da cabeça menor do que o normal. O tom de voz aumenta, mas o ritmo da fala diminui.

Com esta categorização, Hall conclui que “a compreensão visual de outro corpo modifica-se com a distância e, juntamente com as sensações olfativas e tácteis experimentadas, determina, em grande medida, o grau de envolvimento com este corpo”⁴⁶. Tal constatação pode ser facilmente exemplificada se pensarmos nas situações em que procuramos nos aproximar ou nos afastar de alguém durante uma conversa, em busca de uma distância confortável para a comunicação. Se isto ocorre nas conversas face a face, podemos dizer que o mesmo ocorre na comunicação televisiva e, assim, o estudo de Edward Hall traz uma explicação antropológica para aquilo que é praticado no telejornalismo e na linguagem televisiva, cinematográfica ou fotográfica. Ao aproximar a câmera do corpo do apresentador (seja fisicamente ou por meio do zoom da lente) cria-se a sensação de intimidade, ao contrário do que ocorre com o uso de planos gerais ou abertos. Na comunicação televisiva, porém, ocorre que o telespectador não tem controle sobre o espaço que se estabelece entre ele e o interlocutor que aparece na tela. As escolhas de enquadramento ficam por conta dos produtores televisivos que planejam com antecedência os planos em que o apresentador deve aparecer.

⁴⁶ A citação consta na mesma referência do autor Edward Hall (1981), porém em uma sequência de folhas do livro que não estão paginadas, onde aparecem diversas ilustrações e descrições explicativas.

Algumas imagens ilustrativas que compõem o livro de Edward Hall, inclusive, fazem esta relação entre o que podemos chamar de “enquadramento” e o modo como percebemos o corpo do outro. O autor tirou fotos de seus pacientes a partir de diferentes distâncias e, em cada imagem pôde destacar uma experiência diferente, como é possível observar nas imagens da figura 12, a seguir, que cumprem aqui mesma função ilustrativa⁴⁷. A imagem do olho tirada à distância íntima promove certa distorção dos traços e a agudeza dos detalhes que “proporcionam uma experiência visual que não pode ser confundida com a de nenhuma outra distância”⁴⁸. A distorção dos traços desaparece na segunda imagem, tirada à distância pessoal. Detalhes da face ainda são perceptíveis, assim como são claras as formas e texturas. Quando toda a figura do homem fica visível, na distância social, perdem-se detalhes do rosto, principalmente o olhar.

Figura 12: Em sentido horário: fotografia de um olho visto à distância íntima; homem fotografado à distância pessoal; homem fotografado à distância social



Fonte: Montagem produzida pela autora com imagens distribuídas gratuitamente via *Creative Commons CC0*.

⁴⁷ A edição original do livro data da década de 60, quando possivelmente foram produzidas tais imagens. São fotografias em preto e branco, com qualidade muito baixa. Por este motivo, optei pela substituição por fotografias mais recentes, que representem os exemplos do autor.

⁴⁸ Idem nota 43.

Na linguagem televisiva, os enquadramentos dizem respeito à proximidade da figura humana em relação ao “quadro”, ou seja, em relação ao espaço da tela. Tanto os enquadramentos quanto os posicionamentos da câmera e seus movimentos derivam das teorias do cinema (HERNANDES, 1998; CARDOSO, 2008) e, por isso, há uma diversidade de nomenclaturas, assim como uma enorme variedade de possibilidades técnicas a partir dos equipamentos disponíveis no mercado televisivo⁴⁹. Neste trabalho, resumirei os enquadramentos observados nos telejornais em quatro classificações básicas: Plano Geral (PG) mostra o corpo inteiro do(s) personagem(ns), deixando à mostra partes do cenário; Plano Aberto (PA) quando o(s) personagem(ns) é enquadrado dos joelhos ou quadris para cima; Plano Médio (PM) o enquadramento que mostra o personagem da cintura para cima ou na altura dos cotovelos; Plano Fechado (PF): enquadrada no peito do personagem, comumente conhecido como 3x4.

3.5.3 Aparência física do comunicador

A aparência é composta pelos sinais que não são governados pelo movimento e que, portanto, não mudam durante a interação (KNAPP & HALL, 1999). Isso inclui desde o formato do corpo, peso, altura, cor de pele e cabelo, até os objetos “acessórios” como roupas, óculos, maquiagem e joias. Inúmeros campos de pesquisa abordam a questão da aparência física e seus impactos para a relação entre os sujeitos. No Brasil, em especial nas últimas décadas, ganhou ênfase uma abordagem que se preocupa com as representações simbólicas e culturais do corpo. Ele é valorizado, na sociedade contemporânea, de tal forma que pode indicar sucesso ou fracasso social, chegando a um nível considerado “corpolatria” (GOLDENBERG, 2005; MESQUITA E CASTILHO, 2011). O corpo é retratado, filmado e exposto, saindo do espaço íntimo para circular socialmente sem grandes pudores. Deixa de “ser” uma materialidade apenas funcional e natural para “parecer” e representar simbólica e culturalmente.

⁴⁹ O Manual de produção de televisão (ZETTL, 2011) traz um panorama dessa diversidade, inclusive com diversas ilustrações. Porém, as nomenclaturas utilizadas no livro, traduzido de uma versão americana, em alguns casos não coincidem com a utilizada no mercado televisivo brasileiro.

Emoldurado pelo cenário do telejornal, o apresentador torna-se este corpo aparente que será observado, medido e julgado enquanto está em destaque na tela. O telespectador pode perceber facilmente um conjunto de atributos: formas, cores, texturas e tamanhos. Mas o importante neste contexto é o processo de produção de sentidos que emerge da percepção. Os atributos físicos se convertem em símbolos que envolvem categorias nas quais tentamos “encaixar” aquilo que é percebido pela visão e pela audição. Algumas delas são orientadas e estabelecidas socialmente (negro, branco, jovem, velho, moreno ou loiro), e outras são subjetivas e dizem respeito às experiências anteriores de cada telespectador (feio, bonito, simpático, confiável).

É o que demonstram pesquisas que investigam a percepção de telespectadores a respeito de apresentadores televisivos. No trabalho de Weibel, Wissmath e Groner (2008), vemos que os homens mais velhos são considerados mais confiáveis do que mulheres jovens. Brann e Himes (2010) apontam que apresentadores homens também são ranqueados como mais competentes e com mais compostura. Por isso, a questão da aparência costuma provocar grandes discussões no contexto do telejornalismo.

Uma série de elementos precisa ser avaliada para a seleção daqueles que são considerados, do ponto de vista do mercado televisivo, “bons para o vídeo”. Entre eles alguns ligados à aparência. É inegável que há uma homogeneidade nos corpos que são mostrados todos os dias nos telejornais, mas este não é um fenômeno exclusivo do telejornalismo. Há que se considerar que a televisão é um veículo de comunicação de massa inserido num contexto cultural mais amplo que, em geral, valoriza a ideia de beleza padronizada, branca, esbelta e jovial, e que sugere aquilo que é aceitável e desejável no que diz respeito ao corpo. O veículo não é uma vítima inocente dos padrões sociais, mas age inserido neste processo, construindo modelos e padrões ao mesmo tempo em que é influenciado por eles.

Tomemos como exemplo o padrão de beleza feminina construído no Brasil ao longo dos anos. Resgatando registros históricos, Del Priore (2000) destaca que os colonizadores portugueses observavam com curiosidade aquilo que diferenciava as brasileiras do modelo de mulher caucasiana, em especial “ancas, cabelos crespos, a maneira ondulante de andar e o que Gilberto Freire chamou de ‘morenidade’” (DEL PRIORE, 2000, p.81). Essa seria a marca da beleza brasileira até o final do império, quando começam a chegar ao Brasil os produtos importados, entre eles bonecas de porcelana loiras de olhos azuis. Com a novidade que se tornou objeto de desejo entre as meninas da elite brasileira, vieram também produtos de beleza (como o

pó de arroz para a face) e ainda muitos imigrantes de diversas partes da Europa. Tudo isso mudaria definitivamente o padrão de beleza das brasileiras, cada vez mais identificado com o branqueamento das elites. Atualmente, diversas pesquisas mostram que o Brasil é um dos maiores mercados consumidores de produtos para o cabelo, em especial as tintas clareadoras e as fórmulas alisadoras.

O padrão de aparência dos jornalistas que atuam na televisão também é fortemente influenciado por questões técnicas, ligadas à linguagem audiovisual. O cabelo ondulado ou crespo é uma escolha impossível para apresentadoras que precisam aparecer em cenários digitais, por exemplo. Da mesma forma, é pouco funcional para aquelas que estão cobrindo pautas e realizando gravações na rua, tendo que manter o cabelo arrumado em situações de vento ou chuva. Para além das explicações técnicas, a discussão sobre a aparência do corpo no telejornalismo segue a mesma lógica das reflexões sobre o mundo da moda. Se esse último acabou por criar “o corpo perfeito para desfilas a roupa” (GARDIN, 2008), impondo medidas e dimensões específicas para as modelos e inclusive tornando a anorexia um termo comum e conhecido do público geral, a padronização do corpo nos telejornais segue também uma lógica de enquadramentos e restrições.

Do campo de estudos da moda, aliás, podem vir os argumentos que ajudam a explicar a importância do figurino como um elemento de destaque na aparência dos jornalistas. O ato de vestir envolve complexos processos de significação e por isso é muito mais do que apenas cobrir o corpo. No telejornalismo, o figurino pode causar tanto impacto quanto as formas do corpo.

A roupa não veste um suporte vazio, o corpo. Ao contrário, sendo carregado de sentido na sua malha de orientações, este interage com as direções, formas, cores, cinetismo e materialidades da roupa e atua de variados modos nas suas configurações, tomadas de posições e de movimentação. [...] Assim, o sentido de uma roupa só se completa ao vestir um corpo, quando, o que determinamos por um sintagma composto, o corpo vestido assume a sua plena competência para atuar. Pelos seus atos, o corpo vestido realiza a sua grande performance em situações concretas do seu contexto social que é a de produzir uma visualidade para o sujeito. O corpo vestido

mostra os modos de o sujeito estar no mundo, sua presença (OLIVEIRA, 2008, p. 93).

Mais uma vez um exemplo ilustrativo me ajuda a explicar tal impacto: no dia 31 de maio de 2017 a apresentadora do *Jornal Nacional*, Renata Vasconcelos, apareceu em uma chamada, exibida horas antes do início do programa, com um figurino muito diferente do usual em telejornais: um quimono japonês. Apesar de ter durado poucos segundos no ar, o tempo comum de uma chamada, a imagem causou grande repercussão em redes sociais e veículos de imprensa.

Figura 13: À direita, veículo de comunicação repercute o figurino de Renata Vasconcelos. À esquerda, exemplo de publicação sobre o tema nas redes sociais, compartilhado oito mil vezes no Twitter.



Fonte: banco de imagens da autora

No dia seguinte à veiculação da chamada, a revista *Veja* repercutiu o caso destacando: “(...) a jornalista Renata Vasconcelos, que nesta quarta-feira apresentou uma chamada do *Jornal Nacional* no intervalo da novela das 6 da Globo, *Novo Mundo*, com uma espécie de *roupão*, e deixou no ar a

dúvida sobre se foi pêga de surpresa e precisou entrar no ar mesmo sem estar pronta”⁵⁰. Em entrevista à revista *Quem*, a jornalista explicou “Achei o quimono lindo, mas no ar ficou mesmo esquisito”⁵¹.

A experiência negativa causada pelo quimono de Renata Vasconcelos demonstra que a recorrência de um estilo de figurino nos telejornais ao longo dos anos estabelece, para o telespectador, uma segurança sobre o que ele pode esperar deste programa. Como destaca Oliveira, o processo de definição de uma aparência se dá “por intermédio de reiterações, de constantes que, em ciclos de duração variáveis de uma dada configuração, formam de um lado, as suas marcas de permanência e de outro as de sua transformação” (OLIVEIRA, 2008, p. 94). As mudanças no telejornalismo ocorrem num processo gradativo e sutil, visto que qualquer desajuste causa estranhamento, indesejado pelo potencial de produção de ruídos na comunicação.

Isto que podemos considerar o estilo recorrente no figurino dos apresentadores de telejornal foi historicamente construído dentro das emissoras de televisão, com experiências práticas de erros e acertos, e reiterado inúmeras vezes na bibliografia da área. Todos os manuais de telejornalismo, em geral destinados aos iniciantes na profissão, trazem algum tipo de indicação sobre o que vestir e o que evitar em frente às câmeras. Na maior parte das vezes, o tema figurino aparece como único elemento da comunicação não verbal destacado nestas produções bibliográficas. O primeiro manual de que se tem registro foi elaborado pela Rede Globo em 1985 (REZENDE, 2000).

Entre outras coisas, recomendava-se evitar listras muito fortes, coloridas e de contrastes violento, assim como quadriculados de cores vivas. Ficavam proibidas roupas com estampas gráficas ou figurativas ou com dizeres de qualquer espécie. As apresentadoras não deviam usar blusas de alça ou com grandes decotes. Deveriam evitar joias e bijuterias grandes demais, ostensivas, e brincos pingentes e

⁵⁰ Revista Veja, edição online. Disponível em:

<http://veja.abril.com.br/entretenimento/pega-de-surpresa-renata-vasconcelos-aparece-de-roupao-na-tv/>

⁵¹ Edição nº 873, de 23 de junho de 2017, que traz as inovações do Jornal Nacional como matéria de capa.

brilhantes. Os apresentadores não podiam usar paletós nos tons branco e gelo e deveriam evitar gravatas lisas ou de acetato, que faiscavam no vídeo (MEMÓRIA GLOBO, 2004, pg.150).

Na prática, as grandes emissoras, especialmente as cabeça de rede localizadas no eixo Rio-São Paulo, contam com departamentos de figurino e profissionais especializados para esta tarefa. Em emissoras locais, cada profissional é responsável pela escolha das roupas que usa, contando com certas diretrizes que circulam comumente no ambiente acadêmico e profissional. Um exemplo é o Manual de Telejornalismo da Band⁵² que traz algumas sugestões sobre o figurino para repórteres e apresentadores. Para mulheres, as duas únicas opções apresentadas no manual são terninho e camisas e há uma recomendação expressa sobre a proibição de mangas curtas. Já em 2011, uma reportagem da RBS, afiliada da Rede Globo no Rio Grande do Sul, indica o vestido como uma boa opção para apresentadoras da meteorologia e entretenimento⁵³.

Vestidos são o melhor símbolo de feminilidade. Há pouco as mulheres escolhiam o costume masculino para buscar a imposição de suas qualificações profissionais em seus trabalhos. Com esse tempo passado trouxemos quase que pioneiramente a volta desse instrumento de trabalho às telas da televisão, cultura hoje disseminada em outros canais. No entanto, as escolhas de materiais, modelagem e relação com o corpo da apresentadora podem fazê-lo expressar mais que uma mera indumentária. Hoje ele é a melhor peça das executivas de várias áreas. Para ele estão reservados os estúdios de meteorologia, entrevistas e de entretenimento.

⁵² Recebi este manual em 2006, quando fui apresentadora de um programa na Band SC. Parece ser um xerox de um documento mais elaborado, mas na versão que disponho é apenas uma encadernação simples de algumas folhas fotocopiadas e sem indicação de data ou autoria.

⁵³ Disponível em:

<<http://redeglobo.globo.com/rs/rbstvrs/noticia/2011/12/figurino.html>>.

Colarinhos claros e paletós escuros para homens, brincos presos aos lóbulos das orelhas para mulheres, relógios clássicos para ambos são algumas das regras sempre citadas e que ajudam a constituir a regra geral sobre a aparência no telejornalismo: nenhum elemento deve chamar mais a atenção do telespectador do que a própria notícia.

3.5.4 *Movimentos do corpo*

A série de televisão americana *Lie to Me*⁵⁴ atraiu a atenção de milhares de telespectadores pelo talento especial que possui seu protagonista: o cientista estudioso do comportamento humano Cal Lightman (interpretado por Tim Roth) é capaz de desvendar crimes, apontar mentirosos na política ou no mundo dos negócios, perceber as mais sutis alterações de comportamento em colegas de trabalho apenas a partir da leitura de microexpressões: pequenos movimentos oculares, mudanças na posição dos lábios ou contrações musculares na testa que podem durar menos de um segundo, mas que revelam um sentimento.

O que a série de ficção faz parecer simples é, na verdade, fruto de anos de estudos científicos reais realizados pelo psicólogo Paul Ekman, que estuda expressões faciais desde os anos 50. Na década de 60, Ekman estudou indivíduos de uma tribo isolada na Papua Nova Guiné e seu trabalho fornece evidências que reforçam a teoria evolucionista, cujas bases foram iniciadas por Charles Darwin⁵⁵, e defende que as expressões faciais são universais. Ele tentou demonstrar que os indivíduos daquela tribo isolada reagem a um susto, por exemplo, com a mesma expressão facial que qualquer sujeito ocidental moderno reagiria: olhos arregalados, boca aberta e músculos da testa contraídos. O mesmo poderia ser dito sobre a expressão de todos os chamados sentimentos primários: raiva, tristeza, surpresa, alegria, medo e nojo (EKMAN & FRIESEN, 2003).

O trabalho de Paul Ekman é, na atualidade, uma referência nos estudos sobre a comunicação não verbal, em especial sobre as expressões faciais, mas sua teoria não é unanimidade no meio científico, como já destacado no

⁵⁴ Produzida nos Estados Unidos pela FOX, em 2009. No mesmo ano foi exibida no Brasil no canal FOX Brasil e teve três temporadas.

⁵⁵ Os estudos do naturalista Darwin sobre a expressão das emoções foram publicados em 1872, mas novas edições têm sido feitas recentemente.

primeiro capítulo. Para além das divergências de correntes científicas, os estudos sobre expressões faciais nos mostram o evidente uso daquilo que podemos chamar “máscaras sociais”. Se existem expressões naturais e universais para a tristeza, por exemplo, é verdade também que aprendemos a “disfarçar” os sentimentos, forçando expressões contrárias para atingir determinados objetivos em situações específicas. Não por acaso, um dos trabalhos mais conhecidos de Paul Ekman leva o título “Unmasking the face”.

As expressões faciais são um dos elementos que compõem a comunicação não verbal que ocorre por meio dos movimentos do corpo. Somos capazes de comunicar pelo simples mover de uma sobrancelha, mas isto é só o começo. Knapp e Hall (1999) apontam outros quatro fatores, além da expressão facial: gestos, postura, comportamento tátil e comportamento ocular.

A delimitação dos movimentos do corpo em categorias distintas não é tarefa fácil. Muitas vezes os conceitos se tornam ambíguos ou se sobrepõem de forma que nem sempre dão conta de separar, de fato, um fenômeno de outro. Knapp e Hall, por exemplo, definem os gestos como “movimentos do corpo (ou de parte dele) usados para comunicar uma ideia” (1999, p. 191). Porém, a mesma definição poderia dar conta de conceituar as expressões faciais, visto que também são movimentos do corpo. De fato, alguns autores chegam a incluir movimentos de cabeça ou movimentos do tronco entre as categorias gestuais⁵⁶. A mesma questão pode ser colocada quanto à motivação dos gestos: podem ser considerados gestos o ato de “pegar uma caneta” ou o ato de “levar o cigarro à boca”? Ou seriam gestos apenas aqueles movimentos que refletem emoções ou estados de excitação?

Assim como não há um limite definidor na literatura a respeito, também aqui não pretendo apresentar as categorias de movimentos como limitadoras. Ao contrário, esta divisão servirá apenas como facilitadora na organização das análises e o primeiro ponto a se considerar é a função dos movimentos no contexto específico do telejornalismo. Ora, um apresentador nunca aparece encenando movimentos em silêncio, apenas pela *performance* dos gestos – como faria um ator, por exemplo. No telejornalismo o movimento tem sempre uma função que se relaciona, impreterivelmente, com a fala. Portanto, sem desconsiderar a vasta gama de

⁵⁶ Como demonstra o levantamento de abordagens sobre comunicação não verbal feito por Rector e Trinta (1986).

categorizações feitas até hoje sobre os gestos, seus tipos e funções⁵⁷, proponho aqui de uma distinção mais simples e funcional entre dois tipos de gestos: os independentes e os relacionados à fala.

Os **gestos independentes da fala** (emblemas ou gestos autônomos) são aqueles cuja consciência de uso “é quase a mesma da escolha das palavras” (KNAPP e HALL, 1999). Isto significa que não são usados inconscientemente, e são bem codificadas, e facilmente reconhecidas em determinados grupos. São exemplos os acenos com a mão em despedidas, ou movimentos com a mão para chamar alguém, assim como o sinal “jóia” com o dedão levantado.

Mas os gestos que mais nos interessam aqui são os **relacionados à fala**, também chamados de ilustradores porque servem com frequência para ilustrar o que é dito verbalmente.

Tais movimentos podem acentuar ou enfatizar uma palavra ou locução, traçar uma linha de pensamento, apontar objetos presentes, descrever uma relação espacial, descrever o ritmo ou andamento de um evento, fazer um desenho do referente, descrever uma ação corporal ou servir de comentário acerca da regulação e organização do processo interativo (KNAPP & HALL, 1999, p. 16).

No trabalho de Rector e Trinta (1986) encontramos referência aos estudos de C. Morris, que chamou este tipo de gesto de sinais batuta, ou seja, “signos regentes que são usados para enfatizar, sublinhando, à maneira de batuta de um maestro o ritmo do discurso verbal. Estes sinais acompanham o fluxo do pensamento expresso, marcando o débito linguístico da fala em seu ritmo” (MORRIS apud RECTOR E TRINTA, 1986). O autor apresenta uma distinção de 12 tipos de gestos batuta que incluem desde segurar um objeto imaginário até apontar com o indicador. Mas sempre considerando o movimento em conjunto com a fala.

Knapp e Hall (1999) também propõem quatro categorias para organizar os gestos relacionados à fala. Os *gestos ligados ao referente* tentam

⁵⁷ Um panorama muito abrangente destas possibilidades pode ser encontrado nos trabalhos de Rector e Trinta (1986) e Knapp e Hall (1999).

demonstrar, de alguma forma, aquilo sobre o qual estamos falando. Por exemplo, apontar para a coisa ou delinear sua forma (como fazer um violão), mostrar números, mostrar crescimento ou diminuição. São, em suma, gestos que caracterizam a natureza da coisa da qual fala. Os *gestos de relacionamento do falante com o referente* indicam a disposição do falante, por exemplo certeza ou incerteza (palmas para baixo ou palmas para cima). Os *gestos de pontuação* são aqueles que coincidem com a principal ênfase da voz e os *gestos de interação* ocorrem quando o sujeito falante aponta para um interlocutor, por exemplo, dizendo “já vou lhe dar a palavra”.

Também esses autores destacam a fluidez das categorias, apontando que alguns gestos não se limitam a apenas uma delas, mas transitam em duas ou três dependendo da situação. Portanto, mais importante do que rotular os gestos em categorias, é compreender sua função e sua importância no processo comunicativo.

O gesto se relaciona com a necessidade humana de garantir precisão e impacto na mensagem que deseja comunicar. Para “facilitar” a compreensão do interlocutor, oferece diferentes signos – as palavras, este já um signo bem codificado no sistema da língua; e a linguagem não verbal, na forma de movimentos do corpo que “materializam” a mensagem. É como se todo indivíduo que gesticula desejasse tornar tangível a expressão de suas intenções, ideias, sentimentos, etc., num esforço permanente em busca de eficácia no plano da comunicação interpessoal (RECTOR & TRINTA, 1986, p. 172).

A postura é também um aspecto que pode ser observado quanto ao movimento do corpo. Relaciona-se com a inclinação do tronco dos sujeitos, que pode indicar nível de atenção ou envolvimento e intensidade de estados emocionais. Um exemplo clássico, muito ilustrativo neste caso, é a hiena pessimista do desenho animado Lippy e Hardy⁵⁸. Além da frase de desânimo que era sua principal característica (“Oh, dia, oh, céus, oh, azar...”), Hardy apresenta uma postura sempre prostrada, com a coluna curvada como se não suportasse o peso da cabeça e os braços caídos,

⁵⁸ Série de televisão americana produzida na década de 60.

(figura 14) numa perfeita caricatura da postura de qualquer humano que esteja em um péssimo estado emocional.

Figura 14: A hiena Hardy na postura prostrada que a caracteriza



Fonte: Banco de imagens da autora

Já o estudo do comportamento tátil se estende por diversos campos de interesse que vão desde a importância do toque no desenvolvimento da criança até o comportamento tátil do adulto. Suas subcategorias incluem atos de afagar, bater ou segurar e até o toque em si mesmo (geralmente ligado ao que chamamos de cacoete ou a um estado nervoso). Porém, é necessário considerar que o suporte televisivo retira da relação entre apresentador e telespectador a possibilidade do toque e, por isso, este aspecto será excluído da análise.

Por fim temos o estudo do comportamento ocular, que analisa quando se olha, para onde e por quanto tempo. Até mesmo mudanças de estado físico dos olhos, como a contração ou a dilatação das pupilas podem indicar interesse, atenção e envolvimento e podem ser observadas com interesse científico.

3.5.5 Paralinguagem

Em 2016, o significado simbólico da voz ganhou destaque na disputa eleitoral para o cargo de prefeito de Florianópolis, capital do estado brasileiro de Santa Catarina. Um dos candidatos dispensou parte de seus programas políticos na TV para justificar sua voz rouca e fraca. O

argumento repetido na narrativa dos programas eleitorais dava conta de um problema de saúde e de tentativas de cirurgias para resolver o problema. O candidato justificava a condição vocal dizendo “não acho que a minha voz prejudique meu desempenho como prefeito”. De fato, a voz provavelmente não influenciaria seu desempenho como gestor. Contudo, esse caso demonstra que parece haver uma expectativa sobre a voz ideal para um homem de meia idade que em boa parte do seu tempo está representando o conjunto de habitantes de uma cidade. Por ter uma voz diferente daquela esperada e tida como “natural” pela maioria das pessoas foi necessária a utilização de diversas estratégias, por parte do candidato, para justificar o “defeito”. Houve o depoimento de outras pessoas e mesmo das filhas do candidato para obter uma identificação com o público sem depender da sensação de confiança que, em geral, é criada pela voz.

É através da fala que a maior parte das pessoas se comunica, transmite ideias e procura impactar um ouvinte. O ato de falar pode ser tão poderoso para tocar e impactar alguém quanto um toque físico (POLSTER, 2001), mas ele vai muito além da combinação de palavras ou frases. É por meio da modulação da voz que as pessoas se posicionam, de forma consciente ou não, no espaço social.

A paralinguagem examina tudo aquilo que extrapola o que é dito, mas que também compõe o ato de falar: tom da voz, modulação, ênfase, ritmo, inflexões e nuances. Em outras palavras, ela diz respeito ao “modo” como as palavras são ditas, observando o complexo conjunto de expressões vocais. Um exemplo da importância da paralinguagem nos processos de comunicação pode ser visto na experiência relatada pelo neurologista Oliver Sacks sobre pacientes que sofrem de afasia – um distúrbio do lobo temporal esquerdo do cérebro que inibe a capacidade de compreender as palavras. O autor destaca o fato de que a doença não impede os processos de comunicação destes pacientes, o que torna inclusive muito difícil o diagnóstico deste mal. Isso ocorre porque:

embora as palavras, as construções verbais em si mesmas possam nada transmitir para o doente, a linguagem falada é impregnada de “tom”, envolta em uma expressividade que transcende o verbal; e é precisamente essa expressividade, tão profunda, variada, complexa, sutil, que é perfeitamente preservada na afasia, embora a compreensão das palavras seja destruída (SACKS, 1997, p. 97).

Sacks destaca que “o sentido pode ser percebido mesmo que todas as palavras se percam” (1997, p. 97). Outro exemplo deste fato pode ser descrito a partir das relações de comunicação entre humanos e cães. Se um indivíduo repete a palavra “passear” inúmeras vezes para um cachorro e, sempre que o faz, sai com ele para um passeio na sequência, em pouco tempo, o cachorro será capaz de reconhecer a palavra “passear” com facilidade e reagir alegremente direcionando-se para a porta cada vez que a escutar. Isso se torna tão evidente que não é possível pronunciar a palavra em outros momentos, sob pena de deixar o cachorro esperando na porta apenas pela pronúncia aleatória da palavra “passear”. O cachorro não é capaz de compreender o significado das palavras. Ele não sabe o que é “passear”, mas reconhece o som da pronúncia e relaciona esse som com memórias de passeios anteriores.

Portanto, aquilo que percebemos como fala é muito mais do que as palavras e seus significados. A comunicação oral é mais ampla do que a comunicação verbal e inclui todo tipo de variação de tom, ritmo, e intensidade na produção vocal. Aprendemos desde muito cedo a utilizar as modulações da voz para causar impacto nos ouvintes. Com pouco mais de alguns dias de vida o ser humano já é capaz de chamar a atenção da mãe através da voz projetada na forma de choro. Toda mãe sabe distinguir entre o choro que expressa dor e o choro que expressa fome, porque mesmo que não saiba falar, o bebê produz sons com tons e intensidades diferentes de acordo com o que procura comunicar à mãe.

Na comunicação televisiva, é possível identificar através da voz dos sujeitos se o que está passando na TV é uma novela ou um telejornal pela diferença nas entonações e no ritmo da fala. Nos primeiros é esperado que se perceba emoção e uma expressão mais familiar com a informalidade do dia-a-dia, enquanto que no telejornal, os jornalistas procuram se expressar de forma mais descritiva, ocultando o máximo possível a emoção ou os sentimentos na expressão vocal. Para além da discussão sobre a tentativa de apagamento das marcas de emoção na apresentação jornalística, o fato é que há também uma expectativa sobre a voz ideal para um apresentador de telejornal. Tal expectativa se relaciona com sentidos de confiança e simpatia, mas também com o fato de que os jornalistas passam longos períodos falando com o telespectador e, por isso, sua voz deve ser, no mínimo, agradável aos ouvidos.

Para entender a complexidade envolvida na paralinguagem como elemento da comunicação não verbal, existem diversas possibilidades de estudo. Uma lista com diferentes enfoques é oferecida por Knapp e Hall

(1999) e inclui altura e duração dos sons; pausas no meio da fala ou entre as falas de dois interlocutores; articulação precisa ou palavras engolidas; ritmo e velocidade e sons intrusos como “ah” e “hum”.

Estudos específicos sobre a voz e a fala no telejornalismo têm sido realizados no campo da fonoaudiologia (SILVA, PENTEADO, 2014; SÓSTENES, 2013; FRANCO, 2013; AZEVEDO, FERREIRA, KYRILLOS, 2009; COTES, 2008) e apontam para os critérios que devem ser observados para a chamada “qualidade vocal” dos apresentadores. Cinco deles são sistematizados por Kyrilos, Cotes e Feijó (2003) em uma espécie de manual que indica como deve ser a voz de jornalistas de televisão:

Frequência - não deve ser excessivamente grave nem aguda. Para as mulheres, recomenda-se especialmente evitar a voz aguda, que remete a um sentido de infantilidade, assim como a voz grossa demais é considerada um ruído tanto para mulheres quanto para homens.

Intensidade – é o volume da voz. Não deve ser gritada, mas precisa ser forte para transmitir segurança.

Ressonância – é a forma como o som se distribui nas estruturas da boca, do nariz e da laringe. Se feito da forma errada, pode produzir, por exemplo, uma voz “fanhosa” ou anasalada.

Articulação – se relaciona com a pronúncia correta dos fonemas da língua, sem trocas (como /p/ e /b/) ou omissão de sons (dos plurais, por exemplo).

Ritmo – é a velocidade da fala, que deve ser manter em uma média que não prejudique a articulação.

Além dos elementos que determinam a qualidade vocal, as autoras apontam três recursos vocais utilizados como variáveis para modificar o sentido de um texto: ênfase, inflexão e pausas.

Fica claro que os atributos da voz podem ajudar ou atrapalhar na comunicação. Uma entonação segura e com ênfases que ressaltam o conteúdo dito, tende a reter mais a atenção do público do que o tom que varia, insinuando uma dúvida a respeito da fala seguinte. Uma voz alta e grave tende a expressar vigor e consistência, força e segurança, como um pai que orienta seus filhos no caminho adequado. Enquanto que a voz aguda pode gerar uma sensação de insegurança, lembrando um pedido de socorro.

Alguns aspectos da qualidade vocal dizem respeito, inclusive, ao bom funcionamento de estruturas do corpo, à saúde pessoal, à estrutura corporal dos órgãos e músculos que compõem o sistema vocal. A observação e a

análise destes critérios, porém, implica conhecimento específico da área da fonoaudiologia e até mesmo o emprego de metodologias e instrumentos de análise próprios desse campo, capazes de capturar sons de cada voz e transforma-los em dados para análise. Não é isto o que será feito neste trabalho, mesmo que os aspectos da qualidade vocal tenham relação direta com a paralinguagem. A análise que realizo procura apontar os elementos que caracterizam o padrão de uso da voz no telejornalismo contemporâneo, deixando de lado uma possível análise vocal de cada apresentador que certamente apontaria para diferenças entre os diversos profissionais. Em especial, destacarei como os elementos da qualidade vocal e os recursos vocais (ênfase, inflexão e pausas) se relacionam com os demais aspectos da comunicação não verbal.

3.6 Procedimentos de descrição

A descrição sistemática dos programas foi feita a partir do processo de decupagem, o que significa que listei todo o material filmado de forma que fosse possível selecionar as partes mais relevantes para o trabalho. Neste ponto, é importante destacar que tal processo não se relaciona, nesta tese, com nenhum conceito ou tradição metodológica, mas sim ao jargão do mercado televisivo. No jornalismo, por exemplo, a decupagem permite avaliar o todo do material de uma entrevista para seleção dos trechos que servirão em uma reportagem.

A decupagem foi feita com o uso do software de edição de imagens *Adobe Premiere*, que permitiu a visualização de trechos selecionados de cada apresentador, como ilustra a figura 15. A partir do programa gravado, comecei selecionando as cenas em que os apresentadores aparecem e descartando qualquer outro tipo de imagem – como vinhetas, comerciais ou reportagens.

Figura 15: Interface do software utilizado para a decupagem das imagens



Fonte: Banco de imagens da autora

Tendo estes trechos selecionados, as ferramentas do software permitem observar cada detalhe do material: assistir em câmera lenta, avançar e retornar diversas vezes sobre a mesma cena, observar os gráficos de áudio que demonstram momentos de ênfase na fala, além de exportar fotografias de qualquer frame desejado.

Os detalhes observados neste processo foram descritos na forma de 15 tabelas – uma para cada edição gravada. As tabelas trazem imagens de todos os enquadramentos usados no programa, por ordem de aparição. Ao lado de cada imagem, fiz anotações sobre elementos não verbais que chamavam a atenção na atuação do apresentador. O **Apêndice C** deste trabalho traz uma destas tabelas, a título de exemplo.

Tendo observado detalhadamente cada uma das 15 edições dos telejornais, passei para a sistematização de imagens a partir das categorias. Por exemplo, para descrever os detalhes do ambiente, conforme prevê uma das categorias, busquei nestas tabelas todas as imagens que demonstravam aspectos relevantes e que ajudavam a observar suas características. O mesmo foi feito com as demais categorias e as observações sobre cada uma delas apresento no capítulo a seguir.

Capitulo Quatro
PADRÃO CONTEMPORÂNEO DE APRESENTAÇÃO EM
TELEJORNALISMO

Me lo contó Rosa Maria Monteo, una de las figuras más populares de la televisión española. Una mujer le había escrito una carta, desde algún pueblito perdido, pidiéndole que por favor le dijera la verdad:
- *Cuando yo la miro, usted me mira?*
Rosa Maria me lo contó, y me dijo que no sabía qué contestar.

Eduardo Galeano, 1989

A delimitação dos cinco elementos que compõem a comunicação não verbal – ambiente, aparência, movimentos do corpo, proxêmica e paralinguagem – nos ajuda a compreender a complexidade da produção de sentidos em uma situação comunicativa, mas também pode revelar um impasse para as pesquisas sobre o tema. Isto porque é necessário considerar que nem tudo pode ser colocado em “caixinhas com etiquetas”, metáfora comum às categorizações. O estudo da proxêmica, por exemplo, oferece explicações sobre o fenômeno da percepção do espaço pelos seres humanos, mas é impossível não considerar que tal fenômeno não ocorre isolado de outros fatores na comunicação, assim como não ocorre da mesma forma em diferentes contextos. O mesmo pode ser dito sobre a aparência, os gestos ou qualquer elemento da comunicação não verbal. Edward Hall (1981), pioneiro nos estudos da proxêmica, reconhece que americanos da costa nordeste dos Estados Unidos possivelmente reagiriam de forma diferente ao uso do espaço do que fariam americanos de outras regiões, mais quentes ou mais frias, ou de outras culturas, como a asiática. Assim, o autor destaca que as análises nem sempre trazem explicações únicas ou precisas, dado o caráter fenomenológico dos processos de comunicação.

Se pudermos livrar-nos da necessidade de uma explicação única e pensarmos no homem rodeado de uma série de campos em expansão e redução, que fornecem informações de muitos tipos, passaremos a vê-lo sob uma luz inteiramente diferente. [...] conceitos como esses [em referência aos espaços] não são sempre fáceis de entender, porque a maior parte do processo de percepção da distância ocorre fora da consciência. Sentimos que as outras pessoas estão próximas ou distantes, mas não podemos sempre pôr o dedo sobre aquilo que nos capacita a caracterizá-las como tal. Tantas coisas diferentes acontecem de uma só vez, sendo difícil escolher as fontes de informação nas quais basear nossas reações. É o tom de voz, a posição ou a distância? (p. 107)

Da mesma forma, nenhuma categorização seria capaz de dar conta da complexidade do processo de produção de sentidos que se dá por meio da comunicação não verbal no telejornalismo, muito menos das mudanças e inovações que ocorreram nos seus quase 70 anos de desenvolvimento na

televisão brasileira. Por isso, a descrição do padrão contemporâneo de apresentação empreendido aqui mantem o foco nos aspectos da comunicação não verbal, conforme a lógica das cinco categorias elencadas, porém sem a pretensão de esgotar as possibilidades descritivas presentes em um texto semiótico que contem a complexidade comum aos conteúdos audiovisuais. Parto da consideração, já destacada no capítulo anterior, da situação que envolve o texto televisivo, buscando compreender suas lógicas de funcionamento em conjunto. Para isso, serão detalhados os dados mais relevantes obtidos durante a observação dos telejornais, utilizando imagens correspondentes que ajudem a ilustra-los⁵⁹.

4.1 Ambiente de aconchego e tecnologia

Nos cinco telejornais analisados, estão à mostra elementos do piso e, por isso, aparecem com frequência os pés dos apresentadores. Percebe-se um cuidado com detalhes do chão como cores, formas e degraus que compõem o ambiente. Em quatro deles (a exceção é o *Hora Um*) também vemos o teto, que tradicionalmente era um espaço reservado apenas para “bastidores” onde se escondia parte do aparato técnico necessário para a produção no estúdio. Os detalhes à mostra agora lembram estruturas de gesso que comumente vemos em ambientes domésticos. Apenas no *Jornal Nacional* não há este detalhe. O cenário utilizado até o início de 2017 dava destaque para o teto, mas a nova versão revela as câmeras penduradas, especialmente nas passagens de bloco e no final do programa.

Em todos os programas, os apresentadores atuam em movimento, afastando-se da bancada em determinados momentos. Por isso, no *Hora Um* e no *Jornal Nacional* vemos dois ambientes unidos em curva, um deles ocupado pela bancada e outro por um telão. No *Hora Um*, a tela é pequena, montada em um suporte na altura dos olhos da apresentadora, ao lado direito da bancada (do ponto de vista da apresentadora). Cerca de quatro passos são necessários para se deslocar entre um ambiente e outro. No *Jornal Nacional*, o telão – maior que os próprios apresentadores – fica à

⁵⁹ Todas as imagens que constam neste capítulo são retiradas dos vídeos que compõem o corpus da análise e por isso considerei desnecessária a indicação de fonte em cada uma delas.

esquerda da bancada e também exige deles alguns passos para a mudança de espaço.

Figura 16: Telejornais que apresentam dois ambientes de atuação: Hora Um (acima) e Jornal Nacional.



Os demais programas têm cenários em formato de U, com três ambientes. O *Jornal Hoje* e o *Jornal da Globo* apresentam a bancada ao centro e um telão de cada lado. Já no *Bom Dia Brasil* o telão ocupa o espaço central. À esquerda está a bancada (e estes são os dois ambientes utilizados com mais frequência) e à direita um espaço com poltronas destinado à recepção de comentaristas ou apresentadores de esporte.

As cores predominantes nos telejornais da manhã são os tons de amarelo, laranja e vermelho que caracterizam o nascer do sol; a tarde, predomina o amarelo e a noite, o azul que se torna mais escuro no último telejornal do dia, o *Jornal da Globo*. Os três telejornais exibidos a partir do meio dia mostram a sala de redação ao fundo. Os dois matutinos têm o cenário composto por elementos que remetem ao nascer do sol e ao início do dia. O *Bom Dia Brasil* tem parte de sua produção exibida a partir dos estúdios de São Paulo e Brasília. Nestes, o fundo destaca uma grande janela de onde é possível ver pontos de referência das cidades (a Ponte estaiada

Octávio Frias de Oliveira e o Palácio do Planalto) e o movimento de automóveis nas ruas próximas a eles.

Figura 17: De cima para baixo, os cenários com três ambientes do Jornal Hoje, Jornal da Globo e Bom Dia Brasil, no Rio de Janeiro e os cenários do Bom Dia Brasil em Brasília e São Paulo.



Quanto ao mobiliário e aos objetos de cena, é possível perceber duas mudanças importantes. A primeira delas é a manutenção da bancada, porém não mais como elemento de separação entre o espaço do apresentador e o espaço do telespectador. Isso ocorre porque em todos os telejornais os apresentadores se levantam e saem de trás da bancada para atuar em pé, aparecendo de corpo inteiro, e também porque muitos enquadramentos acabam revelando o que há por trás deste móvel. Algumas bancadas têm a superfície transparente ou não tem estruturas laterais, o que permite perceber detalhes antes escondidos, como mostra a figura 18.

Figura 18: Detalhes das bancadas no Bom Dia Brasil, Jornal Hoje e Jornal Nacional.



A segunda mudança diz respeito às grandes telas incluídas no cenário, não apenas para visualização de imagens e interação com “a rua” – como já ocorria há muito tempo em diversos telejornais, mas também para interação dos apresentadores (figura 19). Em diversos momentos eles precisam “cliquear” e selecionar o conteúdo que desejam, como ocorre no *Hora Um* e no *Bom Dia Brasil*. Nos demais telejornais não aparecem os “botões” clicáveis na tela, mas os apresentadores apontam para partes específicas, em movimentos semelhantes. A presença das telas, portanto, traz consequências evidentes para a movimentação do corpo, que serão descritas no decorrer deste capítulo.

Figura 19: Apresentadoras interagem com as telas no Hora Um, Jornal Hoje e Bom Dia Brasil



4.2 O corpo se afasta da tela

Para facilitar a descrição sobre a proxêmica verificada nos telejornais, organizei os enquadramentos em quatro tipos: plano fechado, plano médio, plano aberto e plano geral. As imagens da figura 20, a seguir, foram selecionadas para demonstrar o critério de classificação dos planos nesta pesquisa, mas elas ajudam também a observar o afastamento de corpo dos apresentadores a partir do uso de planos abertos e gerais. Pode-se ver com clareza que, conforme a câmera se afasta do corpo para enquadrar elementos do cenário, perdem-se detalhes da comunicação não verbal ligados à expressão do corpo, especialmente da expressão facial.

Figura 20: Exemplos dos quatro enquadramentos categorizados na pesquisa

Plano Fechado



Plano Médio



Plano Aberto



Plano Geral



O Plano fechado, tradicionalmente um dos mais utilizados no telejornalismo, agora aparece com menos frequência porque é intercalado com diversos outros enquadramentos e movimentos de câmera. Sua utilização ocorre especialmente nas escaladas de alguns programas e em Notas Pé como as do *Jornal Nacional* (acompanhado do GC “o que dizem os citados”), mas também em algumas cabeças. Com relação à escalada, é interessante notar o formato apresentado no *Bom Dia Brasil*. O programa intercala o modelo tradicional – aquele em que os apresentadores se revezam na leitura das manchetes do dia, aparecendo inicialmente em plano fechado no início da frase e depois no chamado “fora de quadro” (FQ) quando uma sequencia de imagens “cobre” a imagem do apresentador que segue a leitura da manchete – com momentos em que o FQ é substituído pela imagem de um dos apresentadores em pé em frente ao telão que mostra

as imagens que tradicionalmente “cobririam” a leitura em off. É o que pode ser observado no exemplo do *quadro 6*, que mostra o início da escalada da edição do dia 18 de outubro de 2017.

Quadro 6: Uso do Plano Aberto na escalada do Bom dia Brasil



(PF)

Olá, Bom dia. Uma polêmica na área da saúde está prejudicando o atendimento nos postos. //



(PG)

A pedido dos médicos, uma decisão da justiça barrou procedimentos que eram feitos pelos enfermeiros, como dar remédios em casos autorizados pelo Ministério da Saúde. O resultado desse impasse é que tem paciente que já não tinha acesso ao médico e agora não consegue ser atendido nem pelo enfermeiro.//



(PF)

O Senado livra Aécio Neves de cumprir as medidas cautelares impostas pelo Supremo.//



(FQ)

Aécio conseguiu três votos a mais do que o necessário para retomar o exercício do mandato. Ele foi gravado pedindo dois milhões de reais para o dono da JBS e o primo dele foi filmado pegando parte do dinheiro.//



(PG)

Está marcada para hoje a votação na Comissão de Constituição e Justiça da Câmara do parecer que pede o arquivamento da denúncia contra o presidente Temer por obstrução de Justiça e organização criminosa.//

[...]



Durante toda a escalada, ela aparece em PF e ele em PG, em frente ao telão.

(PG)

Ao final da escalada, ele caminha em direção à bancada, onde percebe-se que ela estava sentada. A câmera acompanha com movimento de aproximação.

Na primeira cena, Chico Pinheiro aparece em Plano Fechado e dá bom dia aos telespectadores. Em poucos segundos, porém, o Plano Geral revela que ele não está sentado atrás da bancada, mas em pé em frente ao telão, onde aparecem as imagens relacionadas à notícia que ele anuncia. Na sequência, Ana Paula Araújo introduz outra manchete, também em plano fechado. Ela segue no padrão tradicional, com imagens em FQ. As manchetes da escalada são distribuídas entre os dois apresentadores, seguindo este modelo até o final, quando eles se reúnem próximos à bancada.

O uso do Plano Geral se torna necessário também nos momentos em que o telão cumpre a função de janela de contato com o mundo exterior ao estúdio. Esse tipo de contato dos apresentadores com repórteres, comentaristas ou correspondentes que entram ao vivo dos mais diversos lugares do mundo, sempre foi comum no telejornalismo e a divisão da tela em duas partes era o modelo mais comumente utilizado para promover, mesmo que apenas visualmente, o contato entre o estúdio e a rua. No período da análise, este formato foi usado apenas duas vezes, em edições de 2015, como pode ser visto nas imagens da figura 21.

Figura 21: Acima, divisão digital dos ambientes de interação em 2015. Abaixo, interação no formato atual, com telão



Rodrigo Bocardi, no estúdio do *Bom Dia Brasil* no Rio de Janeiro, conversa com a apresentadora de São Paulo, Glória Vanique, e a divisão dos ambientes ocorre por meio de uma faixa amarela na tela. No *Jornal Nacional* exibido em março de 2015 o correspondente Alan Severiano aparece em um “espaço digital” criado na tela, lado a lado com os dois apresentadores. Já nas edições de 2017, todos os contatos com repórteres e correspondentes internacionais que aparecem em boletins ao vivo ocorreram por meio do telão, como é possível observar nos dois exemplos da mesma figura.

Nos telejornais analisados, também se observa com frequência a aparição dos apresentadores em momentos que poderiam ser considerados “desnecessários”, do ponto de vista da sequência de falas – mas que são expressivos do ponto de vista da linguagem audiovisual. Isto ocorre porque o uso dos planos gerais e abertos deixam à mostra os dois apresentadores mesmo que apenas um deles seja responsável pela leitura do texto naquele trecho do programa. Os dois exemplos destacados a seguir ajudam a ilustrar esta ocorrência. A figura 22 mostra que o apresentador do *Jornal Nacional* inicia a leitura da cabeça aparecendo em um plano geral que mostra a bancada de longe. A câmera se aproxima lentamente e Willian Bonner lê o texto enquanto Renata Vasconcelos tira os olhos dos papéis sobre a bancada e passa a interagir também com a câmera, sem falar, até sair completamente

do quadro. Neste caso, o corpo da apresentadora cumpriu o papel de composição do quadro necessário para o uso do enquadramento geral e para que fosse possível utilizar o movimento de aproximação da câmera.

Figura 22: Movimento de aproximação de câmera no Jornal Nacional



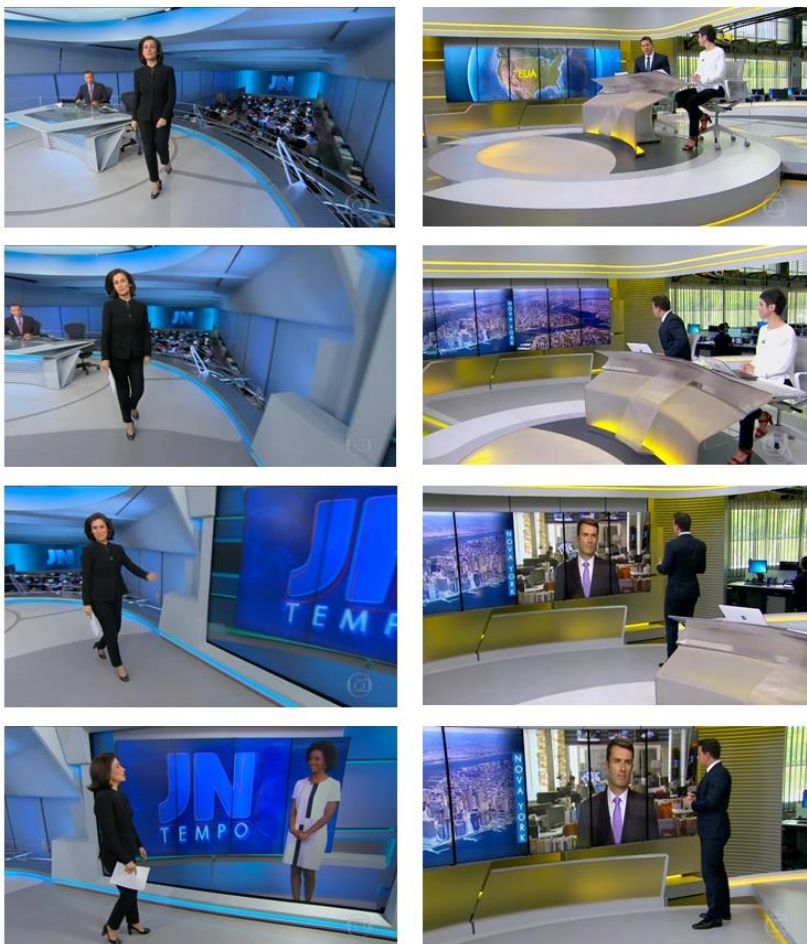
A figura 23 demonstra que o mesmo ocorre no *Jornal Hoje*, quando Sandra Annemberg compõe a cena para a cabeça lida por Dony De Nuccio, porém, aparecendo em primeiro plano. Ela não compartilha o texto, apenas acena com a cabeça, concordando, antes de desaparecer do quadro. A câmera levemente aproxima-se de Dony, que está falando, num movimento que dura 15 segundos.

Figura 23: movimento de aproximação de câmera no Jornal Hoje (em sentido horário)



Em diversos momentos é possível notar movimentos de grua e *travelling*, feitos a partir de câmeras robóticas controladas remotamente, que parecem estar “voando” pelo estúdio com o objetivo de seguir o apresentador. É o que ocorre, por exemplo, quando Dony se levanta e vai em direção à tela que está no lado oposto da câmera, no exemplo da figura 24, a seguir. A câmera persegue o corpo, num movimento que dá a impressão de que o telespectador estava sentado próximo da bancada e se levanta para acompanhar o apresentador. Na mesma figura, no exemplo da caminhada de Renata Vasconcelos, a câmera se afasta dando a impressão de que o interlocutor (seja ele a câmera ou o próprio telespectador) caminha para trás e abre espaço para que ela se aproxime do telão.

Figura 24: Câmera acompanha os movimentos de Renata Vasconcelos (esquerda) e Dony De Nuccio (direita) para mudança de ambiente.



4.3 Aparência elegante e moderna

Para caracterizar o padrão de aparência dos apresentadores na amostra de telejornais, observei os 25 profissionais (13 mulheres e 12 homens; 22 brancos e três negros⁶⁰) que aparecem interagindo nos cenários dos telejornais que compõem o corpus. Estão incluídos aqui os apresentadores fixos e os eventuais, os apresentadores de quadros esportivos e da previsão do tempo e dois comentaristas fixos (jornalistas que discutem política no Bom Dia Brasil).

Entre os 12 homens, a maior parte pode ser facilmente caracterizada como “maduros”⁶¹ porque apresentam marcas visuais que remetem à maturidade mais do que à jovialidade. Oito deles têm cabelo grisalho (total ou parcialmente) e 10 usam terno completo em cores que variam entre os tons de preto, cinza e azul marinho. Apenas os apresentadores dos quadros esportivos aparecem sem terno e gravata. Todos estão sempre com a barba feita, exceto o comentarista Alexandre Garcia que exhibe barba e cabelos brancos, sua marca há muitos anos. Entre as mulheres, ao contrário, predomina a jovialidade acentuada por elementos de maquiagem e figurino. A maior parte das apresentadoras exhibe bochechas rosadas que sugerem uma aparência saudável e vibrante, apesar dos tons suaves da maquiagem. Todas tem o corte do cabelo em uma altura próxima aos ombros ou mais curto, como é o caso de Sandra Annenberg, e as cores variam entre o preto, o loiro e o castanho, em alguns casos visivelmente tingidos. Observa-se a

⁶⁰ Do ponto de vista científico, existem três métodos principais que possibilitam a classificação por cor ou raça. O primeiro é a identificação biológica, feita através de exames de laboratório que indicam, pelo DNA, as origens raciais de cada indivíduo. O segundo é a autoatribuição, que considera aquilo que o indivíduo entende por ser a sua própria cor. O terceiro método é a heteroatribuição, que se baseia na visão de um terceiro sobre a cor do indivíduo. Não há um consenso no campo das ciências sociais sobre a melhor forma de classificação. Para este trabalho, considerando as limitações logísticas da pesquisa, optei pela heteroatribuição, tendo como base apenas a minha observação e percepção sobre a imagem de cada profissional que compõe o corpus. Também seria possível estipular categorias mais específicas para a categorização acerca da cor da pele como mulato, pardo, negro e amarelo, mas considerei que tal refinamento deste tema não contribuía para os objetivos da pesquisa.

⁶¹ Esta é uma classificação superficial realizada a partir da percepção da aparência e não da idade real dos profissionais.

ausência de mulheres grisalhas, enquanto a maior parte dos homens opta por assumir esta marca da idade. Detalhes da aparência de todos os apresentadores que aparecem na análise podem ser vistos na figura 25.

Figura 25: Todos os apresentadores que aparecem no corpus da análise



Rodrigo Bocardi



Chico Pinheiro



Luis Ernesto Lacombe



Fábio William



Alexandre Garcia



Thiago Scheuer



Evaristo Costa



Dony De Nuccio



Willian Bonner



Heraldo Pereira



Willian Waack



Abel Neto



Monalisa Perrone



Jaqueline Brasil



Ana Paula Araujo



Cris Dias



Miriam Leitão



Giuliana Morrone



Gloria Vanique



Maria Julia Coutinho



Sandra Annemberg



Eliana Marques



Isabela Camargo



Michelle Loreto



Renata Vasconcelos

Ao contrário do que ocorre com os homens, os figurinos femininos são bem variados, incluindo saias e vestidos, calça pantalonas e blusas de manga curta que deixam à mostra braços, ombros e parte do colo. As imagens da figura 26 ilustram a recorrência de cores vibrantes, como vermelho e laranja, no figurino das apresentadoras. Na mesma figura, pode-se ver a blusa com bordados usada por Ana Paula Araujo, a sandália vermelha usada por Sandra Annemberg e os vestidos que são escolhas frequentes para apresentadoras da previsão do tempo e do quadro esportivo. O uso de saias e sandálias, aliás, revela detalhes antes escondidos, como uma tatuagem na canela da apresentadora Cris Dias, no *Bom Dia Brasil*.

Figura 26: Destaques dos figurinos femininos



Por fim, destaca-se que 20, dentre os 25 apresentadores que aparecem na análise, tiveram o corpo mostrado por inteiro, em enquadramentos de plano aberto e plano geral. As exceções ficam por conta dos apresentadores e comentaristas que entram de São Paulo para o *Bom Dia Brasil*, e Willian Bonner⁶².

4.4 Movimentos soltos e diversificados

Em todos os programas, como já mencionado, a bancada não é mais limite para atuação dos apresentadores. Em alguns casos, eles aparecem posicionados nos diversos ambientes já no início da leitura da cabeça, como ocorre com Willian Waak no *Jornal da Globo*. Em outros, é destacada a

⁶² Alguns dias depois, o apresentador revelou, ao caminhar em direção ao telão e conversando com a apresentadora da previsão do tempo, que estava com o pé quebrado e por este motivo passou um período “preso” à bancada.

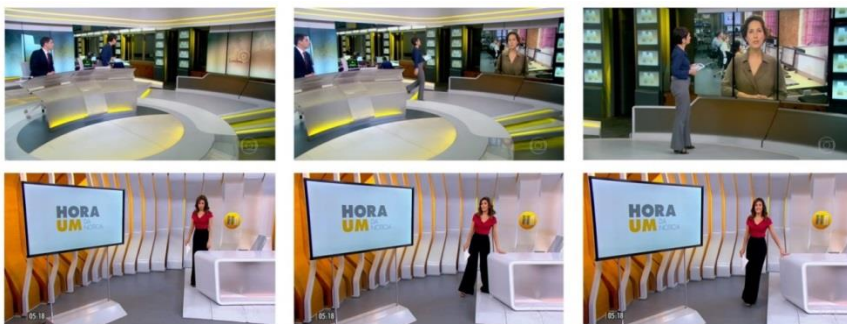
movimentação do apresentador entre um ambiente e outro, o que exige movimento de levantar da cadeira e caminhar, como se pode ver nos exemplos da figura 27. O percurso contrário também ocorre quando os apresentadores voltam para a bancada, em geral no final dos programas.

Figura 27: Apresentadores levantam e saem da bancada no Jornal Nacional e no Bom Dia Brasil



Os degraus presentes nos cenários de três programas (Hora Um, Jornal Hoje e Jornal da Globo) também têm impacto na movimentação dos apresentadores sobem e descem sempre que se deslocam da bancada. No *Jornal da Globo* poucas vezes o apresentador se movimenta entre os ambientes, aparecendo sempre já posicionado em cada um deles. No *Hora Um*, o degrau fica atrás da bancada na maior parte dos enquadramentos, mas é possível ver a apresentadora se deslocando, inclusive usando a bancada como apoio (figura 28). O degrau ganha mais destaque no *Jornal Hoje*, onde os apresentadores sobem e descem com mais frequência. Nas três edições do programa analisadas, o movimento aparece cinco vezes.

Figura 28: Apresentadoras do Jornal Hoje e do Hora Um descem degraus que dividem ambientes dos cenários



Em todos os casos, os apresentadores saem da bancada sempre em direção ao telão, com dois objetivos: ou para destacar informações em imagens e gráficos ou para interagir com outros repórteres e apresentadores. Assim, podem apresentar uma postura descontraída (figura 29), com mãos no bolso ou apoiadas sobre a bancada, ou podem permanecer segurando as laudas e com pouca movimentação. Em todos os casos os apresentadores viram-se quase de costas para a câmera, revelando detalhes do perfil e parte das costas.

Figura 29: Posturas descontraídas de Thiago Scheuer, Cris Dias e Renata Vasconcelos.



Aparecem com frequência movimentos parecidos com os de um professor que demonstra tópicos em um quadro negro, para destacar detalhes no telão (figura 30). Esse é um tipo de gesticulação nada comum para o padrão de telejornalismo. Em geral, a lógica é não gesticular para “fora” do corpo”, ou seja, não extrapolar o limite do corpo e manter a movimentação dos braços sempre para frente, já que gesticular para os lados os deixaria fora do quadro em planos médios. No plano geral os braços ganham liberdade para movimentos com mais extensão.

Figura 30: Ana Paula Araujo destaca detalhes dos gráficos que aparecem no telão



Com mais liberdade de expressão, as mãos parecem mais livre e aparecem em movimentos menos contidos também em situações que não envolvem a demonstração no telão. As mãos não ficam mais presas à altura da bancada e os gestos que chegam à altura do rosto se tornam comuns, como mostram os exemplos da figura 31.

Figura 31: Exemplos de gesticulação na altura do rosto



Alguns apresentadores gesticulam mais do que outros, e as mulheres gesticulam mais que os homens, mas em geral há uma abundância de gestos. As mãos em repouso (figura 32), uma característica do padrão tradicional, permanecem principalmente como posição neutra no início e no final das falas. Elas aparecem sobre a bancada ou na lateral do corpo, quando o apresentador está em pé.

Figura 32: Apresentadores do Jornal Nacional com mãos em repouso sobre a bancada



Retomando as categorias gestuais elencadas por Knapp e Hall (1999), observa-se pouca ocorrência dos gestos independentes da fala, que aparecem apenas em duas formas, ambas em encerramentos do *Bom Dia Brasil*. Ana Paula Araujo acena para dar tchau ao telespectador em duas edições e Chico Pinheiro aparece se despedindo com os dedos em forma de “V”, enquanto diz “vamos nessa, suave na nave, quarta feira, voltamos amanhã”.

Figura 33: Gestos independentes da fala no encerramento do Bom Dia Brasil



A maior parte dos gestos observados na análise naturalmente se relaciona com a fala dos apresentadores e para ilustrar sua recorrência e diversidade selecionei um pequeno trecho da abertura do *Hora Um*, edição do dia 18 de outubro de 2017. A jornalista Monalisa Perroni – uma das que mais gesticula, entre os apresentadores que compõem o corpus – lê um texto que dura 42 segundos e, nesse tempo, faz 10 gestos – destacados no quadro 7.

Quadro 7: Monalisa Perroni gesticula em edição do Hora Um

	(1) Gesto de interação Aponta para o telespectador em "para você"	Olá bom dia. Bem-vinda, bem-vindo! O Hora Um desta quarta-feira, dia 18 de outubro já esta no ar <u>pra você</u> . (1). Gente, um estudo divulgado nesta terça-feira mostra um dado preocupante demais. A evasão escolar ainda é um dos grandes problemas do nosso país. São <u>milhões de jovens</u> (2)
	(2) Gesto ligado ao referente Faz o movimento de um círculo como que englobando os "milhões"	
	(3) Gesto de ênfase Pontua firmemente quando diz "todo ano"	que abandonam <u>todo ano</u> (3) a sala de aula.
	(4) Gesto relacionado ao falante Palmas abertas para baixo se movimentam lateralmente dando a noção de certeza daquilo que fala.	E os motivos são <u>os mais variados, viu</u> . (4)?
	(5) Gesto ligado ao referente Pontua três motivos e mostra numerais nos dedos.	<u>Necessidade de trabalhar</u> (5), né, pra ajudar nas despesas da família, gravidez precoce, falta de transporte público.
	(6) Gesto relacionado ao falante Palmas abertas para cima, indicando dúvida/explicação.	É, <u>pra se ter uma ideia</u> (6),
	(7) Gesto de ênfase A mão acompanha a ênfase na voz	quando <u>este ano terminar</u> . (7),
	(8) Gesto de ênfase A mão acompanha a ênfase na voz	um <u>em cada quatro</u> (8)
	(9) e (10) Gesto ligado ao referente Vai de um ponto ao outro, para demarcar o limite entre "15 e 17 anos"	jovens <u>entre 15</u> (9) <u>e 17 anos</u> (10) estará fora da escola.
		

É perceptível na análise que os *gestos ligados ao referente* mais utilizados são os que indicam numerais (quando os apresentadores enumeram uma pequena lista de itens), os que demarcam tempo (indicando passado, presente ou futuro) e aqueles que demonstram tamanhos. A figura 34 traz alguns exemplos.

Figura 34: Exemplos de gestos ligados ao referente: numerais, delimitação de tempo, tamanhos, horas.



duas mesquitas



dois dias



(lista problemas)



agora há pouco



ontem



hoje



dentro de 15 anos



grande operação



sete e quarenta e cinco

Já os gestos de *gestos de pontuação*, aqueles que coincidem com a principal ênfase da voz sem relação específica com o conteúdo da fala, são os mais frequentes. Eles aparecem tanto de forma discreta, com as mãos se movimentando suavemente próximas à superfície da bancada e também de modo mais expressivo e evidente, como se observa na figura 35. É interessante notar que alguns apresentadores homens, como Chico Pinheiro, Willian Waak e Dony De Nuccio, utilizam quase que exclusivamente os gestos de pontuação, enquanto as mulheres apresentam gestualidade mais variada e frequente.

Figura 35: Exemplos de gestos de pontuação



Os gestos de relacionamento do falante com o referente observados nos telejornais foram aqueles que demonstravam certeza ou incerteza e apareceram acompanhados de movimentos laterais de cabeça, como exemplificam as imagens a figura 36.

Figura 36: Gestos que demonstram incerteza do falante



Movimento e expressão em silêncio, ao final de uma matéria em que um ministro comemorava mudanças na lei que pune trabalho escravo



Movimento e expressão logo após o comentário: “e o cidadão fica preso na burocracia”

Os gestos de interação aparecem em momentos de boas-vindas ao telespectador na abertura de programas ou em momentos em que os apresentadores simulam uma conversa direta com quem está assistindo. A figura 37 traz alguns exemplos, entre eles o gesto de Monalisa Perroni que parece oferecer a mão para que o telespectador “venha junto” e dois

exemplos de dedo apontado, chamando a atenção de um “você” que olha para a tela.

Figura 37: Exemplos de gestos de interação com o telespectador



A figura 38 também mostra exemplos de gestos de interação, porém, aqueles que ocorrem na comunicação entre os apresentadores no mesmo ambiente, como Rodrigo e Ana, na bancada do Bom Dia Brasil, Monalisa e Thiago no Hora Um e Dony, que conversa com a apresadora da previsão do tempo (fora do quadro), no Jornal Hoje.

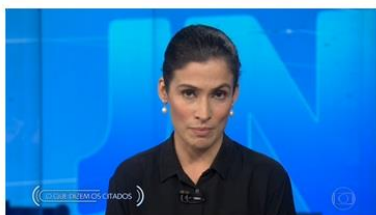
Figura 38: Exemplos de gestos de interação entre os apresentadores



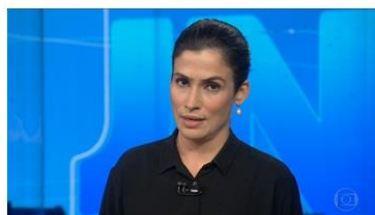
A observação dos movimentos da cabeça também revela algumas peculiaridades da expressão corporal dos apresentadores. É perceptível a mudança de sentidos produzidos pela imagem do rosto quando ocorrem leves mudanças no eixo de posicionamento tanto horizontal (quando o apresentador vira a face para os lados) ou vertical (quando inclina a cabeça para cima e para baixo). A posição neutra é a cabeça reta, com a ponta do nariz centralizada, o olhar na altura da lente da câmera e as duas orelhas (ou parte delas) visíveis. A cabeça levemente tombada para os lados dá ao apresentador um ar mais simpático, enquanto os movimentos perpendiculares (com queixo para um lado e o topo da cabeça para o lado oposto) sugerem incerteza, desconfiança e até enfrentamento. A posição de

cabeça abaixada, por sua vez, pode produzir sentidos como de submissão, súplica ou sedução, dependendo das expressões faciais que a acompanham. As imagens da figura 39 exemplificam estes detalhes.

Figura 39: Exemplos de posições de cabeça



Cabeça em posição centralizada



Cabeça girando perpendicularmente



Cabeça em posição centralizada



Cabeça tombada para a esquerda



Cabeça para baixo com testa franzida



Cabeça para baixo com sorriso

É interessante notar o posicionamento de cabeça comumente adotado por Willian Waak (figura 40). A cabeça para baixo, com o nariz levemente apontado para o chão, dá ao apresentador uma fisionomia pouco simpática e sugere certa impaciência ou irritação. A posição fica evidente quando se observa que na maior parte do programa os olhos de Willian posicionam-se para cima, deixando aparente uma linha branca abaixo das pupilas.

Figura 40: Posição de cabeça para baixo



Quanto ao comportamento ocular, é necessário considerar dois aspectos importantes. Em primeiro lugar a dificuldade cada vez maior de observar com detalhes os olhos dos apresentadores, visto que eles estão cada vez mais distantes da tela. Mesmo assim, é possível notar que o posicionamento e o movimento dos olhos é quase sempre limitado pela posição da cabeça e pelas expressões faciais que o acompanham. Como no exemplo de Willian Waak, a cabeça abaixada obrigatoriamente mantém os olhos mais abertos, assim como a união das sobrancelhas e franzimento da testa resultam em olhos mais fechados.

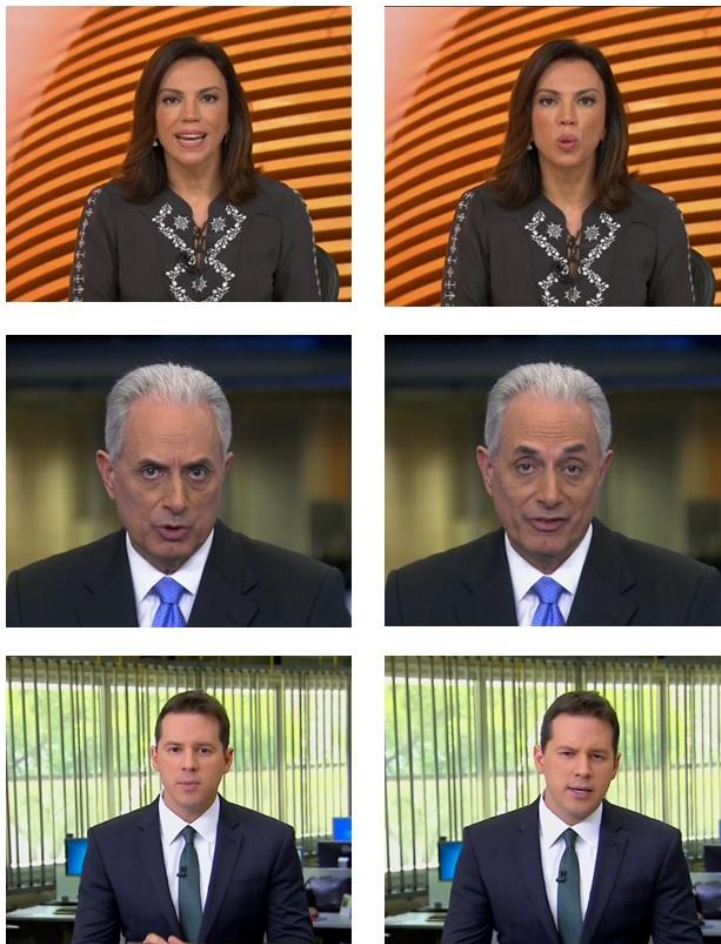
A segunda observação é sobre a direção do olhar. Se tradicionalmente o apresentador olhava fixamente para a câmera, agora, os olhos percorrem diversos outros elementos, seja na interação com colegas de bancada, com o telão, ou até mesmo observando o chão para garantir a movimentação segura entre os ambientes. Como já destacado, a diversidade de elementos de interação obriga que o apresentador olhe para os lados em alguns momentos e, portanto, a revelação do perfil é uma das principais mudanças em relação ao padrão tradicional de apresentação, que previa apenas a exibição de frente, com o olhar fixo na tela (ou, eventualmente, na lauda sobre a mesa).

Além dos olhos, têm destaque a composição da expressão facial, com a testa, as sobrancelhas e a boca. Juntos, promovem uma sequência de expressões que sugerem, por sua vez, diversas emoções comuns relacionadas com as notícias apresentadas. Nos exemplos da figura 41, a seguir, Ana Paula Araújo aparece com uma expressão facial que dá forte ênfase para o movimento da boca, mas mantém a sobrancelha neutra⁶³.

⁶³ Podemos considerar, sobre este detalhe, o uso cada vez mais comum de tratamentos com toxina botulínica que, aplicada nos músculos da face com fins estéticos, suaviza rugas e imobiliza músculos que causam as linhas de expressão, especialmente na testa e próximo às sobrancelhas. Entre mulheres jovens, este tipo de tratamento tem sido

Willian Waak movimentava a boca e utilizava a ênfase nas sobrancelhas e testa, e Dony De Nuccio une as sobrancelhas e fecha levemente os olhos ao anunciar que “o tema é polêmico”.

Figura 41: Exemplo de expressão facial



amplamente divulgado e utilizado no Brasil, com objetivos de suavizar expressões da face e torna-la mais jovial.

As expressões faciais também têm destaque nos segundos que seguem o final de uma reportagem, como nas imagens da figura 42. É quando os apresentadores aparecem ainda concentrados no conteúdo da matéria que acabou de ser exibida e fazem a transição do olhar para a lente da câmera. Nestes momentos, observam-se expressões fortes que rapidamente são substituídas por outras, mais neutras.

Figura 42: Exemplos de expressões faciais



Um fator que aparece como novidade na expressão facial do padrão contemporâneo, em relação ao padrão tradicional, é a frequência de sorrisos simpáticos em todos os encerramentos dos programas e também antecedendo ou precedendo reportagens mais “leves”. Isso ocorre, por exemplo, no *Jornal Nacional* e no *Jornal da Globo*, como ilustram as imagens da figura 43.

Figura 43: Sorrisos contidos no *Jornal Nacional* e *Jornal da Globo*



Nos telejornais diurnos aparecem também sorrisos menos contidos principalmente em momentos de interação entre os apresentadores e repórteres ou correspondentes que entram ao vivo nos programas. A figura a seguir mostra o exemplo de Monalisa Perroni, no *Hora Um* do dia 17 de março de 2015. Logo após uma reportagem sobre um anel de diamantes de 77 quilates leiloado na China, os comentários do correspondente levaram a apresentadora às gargalhadas. No mesmo dia, a conversa sobre superstições relacionadas à Super Lua rendeu boas risadas entre Monalisa e Maria Julia

Coutinho, apresentadora da previsão do tempo. A figura 44 traz também exemplos de risadas entre apresentadores do *Bom Dia Brasil* e do *Jornal Hoje*.

Figura 44: Sorrisos e gargalhadas no Hora Um, Bom Dia Brasil e Jornal Hoje



Ainda sobre os movimentos do corpo, notam-se algumas variações nas posições quando os apresentadores aparecem sentados. Mesmo atrás da bancada, o corpo pode aparecer mais exposto por diferentes posições da câmera. No corpus da análise, aparece um exemplo em que Monalisa Perroni (figura 45) cruza as pernas atrás da bancada, num enquadramento lateral.

Figura 45: Monalisa Perroni cruza as pernas na bancada do Hora Um



No *Bom Dia Brasil*, o ambiente que inclui poltronas permite que os apresentadores e comentaristas apareçam sentados em alguns blocos do programa. Nesses momentos, todos mantêm as costas junto à poltrona e as pernas cruzadas na altura dos joelhos ou dos pés, como é o caso do apresentador do quadro esportivo, Ernesto Lacombe, cuja posição das pernas contribui para uma postura mais descontraída do que aquela apresentada pelos demais, (como demonstram as imagens da figura 46). As vezes, as apresentadoras mantêm as laudas apoiadas sobre as pernas.

Figura 46: Postura dos apresentadores sentados



4.5 Influência da fala coloquial

Em todos os telejornais é possível verificar uma paralinguagem peculiar para a escalada, ou para a abertura do programa. Nesses momentos, a voz é acompanhada por uma trilha sonora de fundo que, apesar de ter intensidade baixa, parece “preencher” o ambiente comunicativo e exigir do apresentador uma força extra na voz. O ritmo da leitura também é mais rápido do que no restante do programa, imprimindo dinamicidade.

Com exceção das escaladas, os apresentadores mantêm a voz baixa, tornando sua *frequência* naturalmente mais próxima dos tons graves. Isso ocorre tanto com homens quanto com as mulheres. Na leitura de notas pé é recorrente o uso de uma intensidade ainda mais baixa do que aquela utilizada no decorrer dos programas.

O *ritmo* da fala no telejornal é contínuo e não deixa espaço para pausas, a não ser aquelas que duram milésimos de segundo, apenas para romper o fluxo e causar impacto para a palavra que vem na sequência. Não aparece, no fluxo de fala da apresentação de nenhum dos telejornais analisados, a pausa de reflexão comum em conversas informais. Em conjunto com as “micro pausas”, a ênfase em determinadas sílabas – e em alguns casos em palavras – dita o ritmo da leitura e impede que o som da voz pareça monótono. Essas *ênfases vocais* vêm sempre acompanhadas de um gesto ou de uma expressão facial forte – ou de ambos, dependendo do apresentador.

A principal mudança da paralinguagem em relação ao padrão tradicional de apresentação está na articulação dos sons. Isso porque, ao contrário da articulação perfeita, com todas as sílabas bem pronunciadas como personifica o estilo de leitura clássico de Cid Moreira, agora os apresentadores “engolem” sílabas e letras durante a pronúncia, se aproximando da fala cotidiana. Principalmente nos dois telejornais matutinos, onde a coloquialidade aparece de forma mais evidente em todos os elementos da comunicação não verbal. Nestes, desaparece a pronúncia de muitos “s” que marcam plural e do “u” que marca o verbo no tempo passado, como por exemplo para a articulação das palavras *marcou*, *declarou* e *negou*, que passam a ser pronunciadas naturalmente como “marcô”, “declarô” e “negô”. Outros exemplos observados na análise são: “a operação que **tá** acontecendo agora”; “**Vamo** agora falar do tempo”; “**Tamo** de volta, pra falar...”; “Poderia **começá** pagando a dívida”; “**Brigada**, Cecília”; “A polícia **encontrô** evidencias”.

Destaco aqui, também como exemplo, um trecho do texto de Chico Pinheiro na apresentação do *Bom Dia Brasil* de 18 de outubro de 2017, destacando o modo de pronúncia praticado pelo apresentador:

E o Governo ensaiô retomar as votações e a gritaria s'instalô no Congresso. Vâmo falá em Brasília com a Giuliana Morrone, pq a oposição queria pará tudo e cobrô, né Giuliana, bom dia, cobrô do presidente da Câmara, Rodrigo Maia, o andamento dos pedidos do impeachment contra Michel Temmer.

Outro trecho, desta vez da apresentadora Monalisa Perroni, no *Hora Um*, demonstra o uso de elementos considerados “vícios de linguagem”, mas que aparecem com certa frequência na fala dos apresentadores dos telejornais diurnos.

O nosso assunto nas notícias internacionais é o temor absurdo em relação ao terrorismo, né. O Reino Unido em alerta máximo, gente, contra um possível ataque terrorista. A decisão foi tomada ontem à noite em meio, né, às investigações do atentado que matou vinte e duas pessoas no final do show, ali, da cantora americana Ariana Grande.

Se considerarmos os elementos de paralinguagem atuando em conjunto com os demais elementos da comunicação não verbal, podemos notar as características recorrentes que permitiram o estabelecimento de um padrão para o uso do corpo no telejornalismo brasileiro que baliza ou normatiza a ação dos jornalistas nesse contexto. A partir desta consideração, resta um último percurso para alcançar os objetivos da tese: estabelecer um esquema que seja capaz de demonstrar como os códigos da comunicação não verbal no telejornalismo podem caracterizar, de fato, um sistema de equivalências.

Para tanto, no próximo capítulo discuto o conceito de código e sua pertinência no âmbito da comunicação não verbal, observando que as características de um sistema de códigos são exatamente estas: padronização, normatividade e equivalência.

Capítulo Cinco
PROPOSTA DE SISTEMA DE CÓDIGOS DA APRESENTAÇÃO
TELEJORNALÍSTICA

Respondemos aos gestos com uma extrema vivacidade e, quase se poderia dizer, segundo um código elaborado e secreto que não está escrito em parte alguma, não é conhecido por ninguém mas compreendido por todos.

Edward Sapir

Todas as linguagens criadas e organizadas pelo homem são constituídas como conjuntos de códigos. Eles são sinais ou formas de expressão que, associados a outras coisas imaginárias ou materiais, ajudam a organizar nossas percepções de forma lógica e sistemática. O código é o elemento que assegura a correspondência entre significantes e significados e por isso pode ser encarado como um elemento que facilita a comunicação, desde que os indivíduos participantes do processo partilhem os significados correspondentes. Ele oferece maior eficácia com menor esforço, sendo “um recurso destinado a aumentar o rendimento informativo de uma mensagem” (COELHO NETTO, 2010, p. 140).

O termo código foi empregado inicialmente na Teoria da Informação para designar “um inventário de símbolos arbitrariamente escolhidos, acompanhados de um conjunto de regras de composição das ‘palavras’ codificadas” (GREIMAS & COURTÉS, 2016, p. 61). Um exemplo comum neste contexto é demonstrado por máquinas capazes de “ler” instruções em códigos de barras: um conjunto de informações sobre determinado produto ou objeto, codificado de modo compreensível para a inteligência artificial. Um segundo exemplo: um sujeito que queira expressar negação a um questionamento tem alguns códigos à sua disposição. Ele pode negar através de um código verbal e pronunciar a palavra “não”. Se ele estiver na França, terá que utilizar o código verbal correspondente à língua local e pronunciar “non”. Ele poderia também usar um código não verbal e balançar a cabeça lateralmente, dependendo do contexto cultural em que estiver. Em todos os casos, estamos diante de materiais significantes (palavras e expressão corporal) que compõem códigos da negação.

Pela perspectiva que adoto neste trabalho, porém, o material significante não constitui o código por si mesmo. É necessário que ele esteja inserido em um conjunto de regras constitutivas capazes de investi-lo de sentido (VERON, 1972). Essas regras são construções sociais e podem ser entendidas como procedimentos de arranjo cujo objetivo é “estruturar a percepção dos materiais significantes” (VERON, 1992, n.p.), ou seja, orientar o modo como os indivíduos devem perceber as unidades expressivas em um determinado sistema comunicativo. Podemos retomar o exemplo do código de barras e seus elementos expressivos relativamente simples. Um sujeito pode ser capaz de reproduzir uma sequência de traços verticais pretos, de forma a expressar algo correspondente ao código de barras, porém, para que uma máquina leitora de códigos seja capaz de percebê-lo como tal, é necessário informá-la previamente sobre os procedimentos de arranjo da sequência de traços utilizada para sua

elaboração. Sem a concordância sobre as regras constitutivas, os traços são apenas traços e perdem seu potencial como código.

Os códigos de barras e as línguas em geral são bons exemplos de sistemas de codificação porque apresentam um alto grau de estabilidade. No caso da língua portuguesa, por exemplo, temos um sistema de códigos composto por um conjunto de unidades expressivas, ou palavras, e regras bem sistematizadas para sua composição, uma ortografia e uma gramática. Assim, há pouco espaço para interpretação, para mudanças arbitrárias ou para estilismos neste sistema. Verifica-se que uma das características dos códigos é sua potencialidade normativa (CASSETTI & CHIO, 1999), na medida em que é graças a eles que os indivíduos podem ter segurança para atuar em situações comuns. Cassetti e Chio (1999) apontam ainda outras duas características: são acumulativos, com regras que remetem a um cânone; e são sempre sistemas de equivalências porque fazem correlações, onde cada sinal corresponde a um sentido. Voltarei ao tema das características no tópico a seguir, para delimitar a pertinência dos códigos não verbais no telejornalismo. Antes disso, destaco suas as formas de apreensão.

Conforme Perassi (2005), os sujeitos devem aprender quais são os códigos disponíveis em determinado contexto, assim como suas regras de utilização e isso pode ocorrer por convenção, analogia ou hábito (PERASSI, 2005, p. 14). Uma língua falada ou escrita é um exemplo de sistema de códigos convencionados. Eles precisam ser aprendidos porque não há qualquer correspondência lógica entre os significantes e significados. É por não dominar os códigos de determinadas línguas que podemos nos sentir “perdidos” em viagens. Em situações profissionais específicas, como no exército, operam códigos de tratamento e hierarquia que também são convencionados. Um soldado sabe como se dirigir a todos os superiores, independente do grau de hierarquia, apenas pela interpretação dos códigos inscritos sob a forma de insígnias no ombro dos uniformes, o que seria impossível para um sujeito que nada sabe sobre as forças armadas. Os códigos podem também ser estabelecidos por analogia, como é visto nas onomatopeias – palavras que indicam certos significados pelo som natural a ela associado. Já aqueles estabelecidos por hábito são construídos culturalmente, “ao longo de diversos anos de convívio familiar e social, o que constituiu um vasto acervo de significações que foram sendo refinadas no percurso de nossa vida” (PERASSI, 2005, p. 14).

5.1 Pertinência dos códigos não verbais

Pelo exposto até aqui, parece evidente que uma língua – composta por um alfabeto, palavras e regras de ortografia e gramática – é um sistema de códigos. Mas se uma palavra é um código em determinada língua, poderíamos considerar que, em certas culturas, um aperto de mãos é também um código que comunica acordos, que um aceno com uma mão é código de uma despedida ou que um tipo específico de assobio é código de um elogio?

Sinais não verbais são muito eficientes em determinados contextos comunicativos, mas nem sempre são considerados códigos, especialmente por seu caráter instável. Mehrabian (2009), por exemplo, destaca a dificuldade de codificação da comunicação não verbal apontando a falta de regras explícitas, como ocorre com a comunicação verbal. Para o autor, é aceitável que certos comportamentos não verbais sejam utilizados para transmitir sentimentos ou atitudes (o que corresponde à codificação) e que a partir de tais comportamentos se faça inferências sobre seus significados (decodificação), mas não é possível alcançar um grau exato de consistência na decodificação porque ela varia de acordo com os indivíduos e com a situação. O autor considera que existem signos que parecem preencher os critérios para um código, mas argumenta: “enquanto as pistas verbais são definíveis por um dicionário explícito e por regras de sintaxe, existem apenas explicações vagas e informais sobre o significado de vários comportamentos não verbais” (2009, p. 2).

Outro grupo de autores também discute a pertinência do código não verbal, porém com base no preceito da eficácia da comunicação (WIENER et. al. apud KNAPP & HALL, 1999). Para eles, nem todas as expressões não verbais podem ser consideradas códigos, apenas aquelas mais autônomas e estáveis que de fato resultem em comunicação. Os autores ilustram com o exemplo de uma pessoa em depressão, cujos sinais não verbais não poderiam ser considerados códigos porque o doente não tem o objetivo de comunicar a depressão. Observa-se que a definição do conceito, aqui, entra no campo das intenções e pouco contribui quando estamos discutindo processos semióticos. Ora, os sinais não verbais do paciente promovem inferências sobre seu estado patológico, especialmente para especialistas da medicina e da psicologia, mesmo que ele não tenha a intenção de comunica-los.

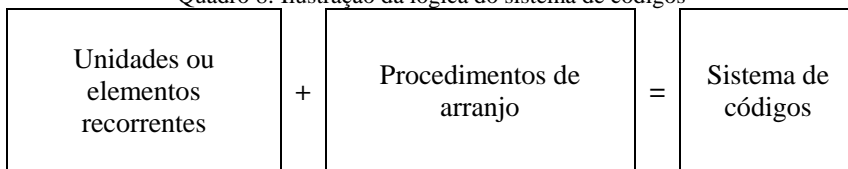
Portanto, se por um lado pode-se reconhecer que os códigos não verbais não se dão com a mesma estabilidade ou a mesma consistência que os códigos verbais, é necessário observar também que determinados materiais significantes não verbais, como gestos ou posturas, são investidos de significados recorrentes.

A recorrência, mesmo que instável, da forma expressiva do corpo no telejornalismo, entendido aqui como um material significativo, demonstra que há um repertório de unidades (movimentos, expressões, posturas, aparências) e regras constitutivas que podem compor um sistema de códigos. Existem códigos específicos que operam a partir do corpo dos jornalistas, de seus movimentos e de suas expressões, sob regras que são comuns a todos os implicados neste contexto comunicativo. O resultado da sistematização desses códigos não verbais não se aproxima de um dicionário, de onde poderíamos extrair significados para cada gesto e também passa longe da rigidez normativa de uma ortografia, mas é sistemático o suficiente para garantir a manutenção do contrato comunicativo estabelecido entre um telejornal e sua audiência e, em segunda instância, para facilitar os processos de ensino-aprendizagem relacionados à prática da apresentação. Por isso, podemos falar em um sistema de códigos não verbais da apresentação televisiva – porque manifesta coerência na recorrência.

Eliseo Veron (1972) destaca que a linguística e o estruturalismo são responsáveis pela ideia de que os códigos devem representar um “repertório de unidades disponíveis” quando, para o autor, a noção de código deve “designar o conjunto de operações de produção de sentido dentro de uma matéria significante, e não como uma coleção de unidades”. Esta concepção é vital para o resultado que apresento: não considerar que cada unidade isolada é um código, mas percebe-lo como o conjunto de regras que definem procedimentos em um determinado contexto.

A partir da concepção do autor, e de acordo com os objetivos específicos deste trabalho, considero que todos os elementos descritos no capítulo anterior podem ser observados como códigos, ou seja, como **um conjunto de unidades** ou elementos expressivos recorrentes **inserido em um conjunto de regras constitutivas** ou procedimentos de arranjo capazes de estruturar sua percepção e dar lógica ao processo comunicativo. É desta forma que se torna possível organizar o sistema de códigos da apresentação no telejornalismo. O esquema do quadro 8 exemplifica a lógica que dá início à sistematização

Quadro 8: Ilustração da lógica do sistema de códigos



Exemplos:

<p style="text-align: center;">Telão (elemento não verbal ligado ao ambiente)</p> <hr/> <p style="text-align: center;">Posição ao sentar (elemento não verbal ligado aos movimentos do corpo)</p> <hr/> <p style="text-align: center;">Sorriso (elemento não verbal ligado aos movimentos do corpo)</p>	<p>-Sempre em conjunto com a bancada -Sempre em enquadramentos abertos -Sempre destacando o corpo inteiro</p> <hr/> <p>Quando na bancada: - Postura ereta. - Mãos se apoiam sobre a superfície.</p> <p>Quando em poltronas: - Postura ereta. - Mãos podem ser apoiadas nas pernas, assim como papeis ou tablets. - Pernas sempre cruzadas: na altura dos joelhos ou, para homens, também na altura dos pés.</p> <hr/> <p>-Em aberturas e encerramentos dos programas - Para apresentar ou encerrar uma matéria leve -Em momentos de interação com outros profissionais no estúdio ou em boletins ao vivo</p>	<div style="border: 1px solid black; padding: 10px; width: fit-content; margin: auto;">Códigos da apresentação no telejornalismo</div>
--	--	--

Fonte: a autora

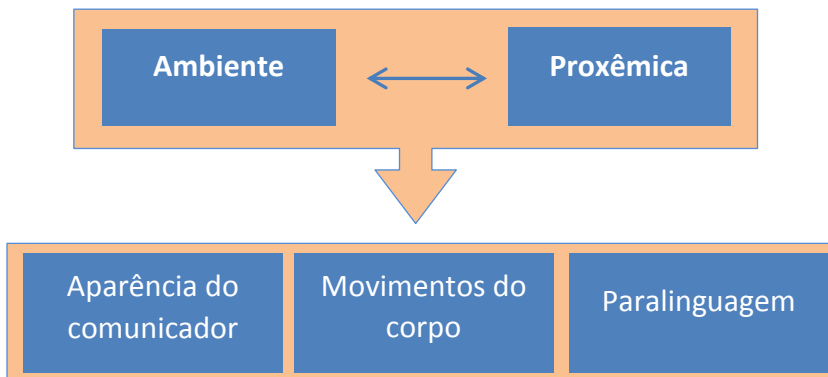
Os elementos da comunicação não verbal descritos no capítulo anterior (exemplificados no quadro como telão, posição ao sentar e sorriso) orientam a sistematização dos códigos. A partir deles, procuro identificar as regras de utilização que os fazem caracterizar a comunicação não verbal no contexto específico dos telejornais.

No cotidiano não há uma regra para o ato de sentar, por exemplo, mas em determinados contextos esta regra existe, como demonstram os chamados códigos de boas maneiras. Assim como existem, no balé, regras específicas sobre postura e modos de movimentar as mãos que somente os conhecedores são capazes de identificar. Também no telejornalismo existem regras que operam sobre o corpo que são do conhecimento dos produtores, apresentadores e da audiência. Os apresentadores aprendem, como já discutido neste trabalho, principalmente por imitação e treino. Já o telespectador é alfabetizado na linguagem televisiva pela recorrência do contato com corpos de jornalistas que diariamente circulam nos diversos canais televisivos. Por isso, ele espera ver sempre um apresentador elegante, com postura ereta e não alguém sentado na bancada como sentaria um aluno na cadeira da escola.

Cada conjunto de códigos e suas regras de utilização são específicos dos canais onde atuam e dos sujeitos envolvidos na situação. Sendo do conhecimento do enunciador e do enunciatário, o código apresenta-se como “regras do jogo”, ou como “uma linguagem própria ao canal específico que será utilizado e na qual deve ser traduzida a mensagem-objeto” (COELHO NETTO, 2010, p. 140). Portanto, assim como os códigos de boas maneiras garantem ao indivíduo o conhecimento sobre como se comportar em um jantar formal, há um sistema de códigos que permite ao jornalista saber se está agindo adequadamente na situação da apresentação.

Antes de passar à apresentação do sistema de códigos do telejornalismo, considero relevante uma observação sobre certa hierarquia observada na organização dos elementos não verbais que se destaca na análise. O corpo do apresentador do telejornal tem certa aparência, se movimenta e fala de modos que são determinados – ou pelo menos influenciados – pelo ambiente que o cerca e pelos enquadramentos que limitam sua atuação. Isto significa que o mobiliário, as cores e as texturas do cenário interagem com aspectos da proxêmica estabelecida neste ambiente para, como consequência, influenciar os elementos das três demais categorias. Esta lógica é ilustrada no esquema da figura 47.

Figura 47: Ilustração da lógica do sistema de códigos



Fonte: a autora

Podemos notar que a composição do cenário do telejornal permite ou inviabiliza o uso de certos enquadramentos. Planos que mantem o apresentador mais próximo ou mais distante da tela dependem, em grande medida, dos elementos cênicos disponíveis para a composição da imagem. Por exemplo, para mostrar o telão cuja altura ultrapassa à dos apresentadores é necessário utilizar um plano aberto. Por outro lado, um programa pode repetir diversas versões de planos fechados e médios caso não tenha elementos no cenário para mostrar além do apresentador porque os planos abertos exigem mais diversidade na composição cênica, como a inclusão de sofás, degraus, texturas no chão e no teto e outros elementos que evitam a imagem de um grande espaço vazio.

São influenciados por este contexto todos os outros elementos da comunicação não verbal, sejam eles ligados à aparência, aos movimentos ou à paralinguagem. Ou seja, podemos pensar na mudança dos figurinos como uma adequação ao modo de exibição do corpo exigido pelos enquadramentos abertos, por exemplo.

5.2 Códigos não verbais no telejornalismo

O percurso teórico-analítico empreendido até aqui permitiu compreender a lógica de utilização dos códigos não verbais no telejornalismo e seus modos de produção de sentidos. Para realizar, por fim, a organização de tais códigos em um sistema lógico é necessário um esforço de identificação e de reforço daquilo que é peculiar à comunicação telejornalística já que não parece eficiente desenvolver um sistema de códigos que englobe aspectos da comunicação comuns a outros contextos que não esse.

Por exemplo, os códigos da negação utilizados por apresentadores no telejornal são os mesmos utilizados nas comunicações em geral, na cultura brasileira: movimentos verticais com a cabeça e eventualmente união das sobrancelhas e franzimento da testa. O mesmo pode ser dito sobre códigos de contentamento, de concordância ou de ironia. Uma sistematização que inclua tais categorias poderia apenas destacar a influência dos códigos não verbais para a construção de sentidos relacionados à apresentação de notícias, mas ela pouco contribuiria para um esquema específico da comunicação neste contexto. Além disso, seria difícil dar conta de diferenciar o que faz parte de um padrão e o que é específico do estilo de cada apresentador, de cada programa, ou até mesmo de cada situação. Se determinado apresentador arcar as sobrancelhas e torcer a boca para um lado segundos antes de ler um texto, o que isso pode nos dizer? Certamente que, nesta situação específica, a leitura da notícia poderia ser observada como dotada de um sentido de sarcasmo ou de ironia. Mas isso não significa que todos os outros apresentadores, ao arcarem as sobrancelhas, produzirão o mesmo sentido de sarcasmo. O mais importante na sistematização dos códigos da apresentação telejornalística não é pontuar quais deles comunicam negação, contentamento ou sarcasmo porque a resposta para isso já é dada nas regras da comunicação em geral. No telejornalismo, convém observar o que os códigos comunicam sobre o que é específico deste contexto e que não fica evidente na fala (no texto) dos apresentadores.

Portanto, este último percurso de sistematização que realizei parte de uma consideração que me pareceu evidente após observar e descrever a atividade dos apresentadores: os códigos não verbais no telejornalismo promovem a comunicação daquilo que não aparece na fala ou no texto das notícias, mas que é essencial para a manutenção do contrato comunicativo

entre o telejornal e sua audiência. Gadret (2016) já havia apontado para esta função dos apresentadores ao indicar que seus comportamentos não verbais sugerem quais emoções devem ser construídas a partir da recepção das notícias. Aqui, proponho um passo adiante, considerando que para além da emoção construída pela notícia, os elementos não verbais comunicam ao telespectador valores que são essenciais para a manutenção do contrato com o telejornal, mas que não podem ser explicitados verbalmente.

Após a observação dos elementos da comunicação não verbal nos telejornais analisados, pude verificar três valores principais que são comunicados a partir de códigos não verbais. Os dois primeiros são a credibilidade e a atualidade – valores inerentes à prática do jornalismo que já foram amplamente discutidos como tal. Até mesmo nos estudos que se interessam especificamente sobre o que é constitutivo do telejornalismo como uma prática articulada à linguagem televisiva, eles aparecem como valores essenciais (FECHINE, 2008c, GUTMANN, 2013), porém aqui faço uma distinção sistemática de suas formas de articulação a partir do corpo dos apresentadores.

O terceiro conjunto de códigos – de fato o maior grupo entre os três – parece sugerir algo além, ou até mesmo algo contrário àquilo que comunicam os códigos da credibilidade. São códigos não verbais que indicam que os apresentadores são “gente como a gente”, ou seja, que eles agem e reagem da mesma forma que o telespectador em determinadas situações. Por este motivo, classifiquei estes como códigos de empatia, considerando que o termo remete à “capacidade de colocar-se no lugar do outro”, de causar uma ligação ou identificação⁶⁴, à “ação de se colocar no lugar de outra pessoa, buscando agir ou pensar da forma como ela pensaria ou agiria nas mesmas circunstâncias”⁶⁵.

No processo de produção de sentidos do telejornal, esses três valores – credibilidade, atualidade e empatia – ganham formas significantes a partir de detalhes do ambiente, das relações de distância e proximidade, das aparências, dos movimentos do corpo e das características da fala. Desta forma, se torna evidente como os códigos não verbais podem se constituir como um sistema de equivalências. O apresentador, ao invés de argumentar sobre sua credibilidade e sobre sua posição como sujeito de direito da

⁶⁴ Conforme o dicionário Larousse Cultural (1992).

⁶⁵ Conforme o dicionário Dicio. Disponível em: < <https://www.dicio.com.br> >. Acesso em: 05/01/2018

enunciação, o faz a partir de códigos não verbais enquanto comunica, pelo código verbal, outra mensagem: a notícia.

O *quadro 9* traz a sistematização dos códigos que comunicam cada um destes valores. A organização do quadro parece sugerir que existe uma categoria correta para cada código da comunicação não verbal, mas o fato é que eles interagem em conjunto e apenas assim podem ser percebidos como matéria significativa no telejornal. Reconheço que nenhuma delimitação é estanque e que um mesmo código pode oferecer sentidos ligados a diferentes valores, dependendo da situação e até mesmo do apresentador em questão. Porém, proponho tal formato visto que, como qualquer sistematização, ele facilita a visualização de uma lógica.

Quadro 9: Códigos não verbais observados nos telejornais

	CÓDIGOS DA CREDIBILIDADE	CÓDIGOS DA EMPATIA	CÓDIGOS DA ATUALIDADE
AMBIENTE	-bancada	- ambiente com poltronas	- telão - cores - fundo (cidade ou redação) - dispositivos móveis
PROXÊMICA	- Planos que aproximam o corpo do apresentador	- Planos que afastam o corpo do apresentador e mostram o corpo inteiro - Movimentos de câmera que sugerem movimentação do telespectador	----
APARÊNCIA	- cabelos grisalhos - terno e gravata - cores neutras em figurino e maquiagem	- trajas casuais - braços e pernas à mostra - cores vibrantes em figurino - tatuagem à mostra.	----

MOVIMENTOS DO CORPO	POSTU-RA	- Posição ao sentar	- Pose descontraída quando em pé	- saídas da bancada em direção ao telão - interação física com a tela (touch screen)
	FACE	---	- sorriso natural	---
	GESTOS	- Gestos ligados ao referente para indicação de detalhes no telão. - Gestos de ênfase	- Gestos independentes da fala - Gestos de interação - Gestos relacionados ao falante	---
PARALIN- GUAGEM		- frequência mais grave/ não aguda - valorização das ênfases	- intensidade baixa, sugerindo proximidade. - articulação próxima da fala coloquial - vícios de linguagem	- ritmo – leitura contínua.

Fonte: a autora

5.2.1 Códigos da credibilidade

A bancada, elemento não verbal de maior importância na história dos telejornais, aparece nos formatos contemporâneos como um código que comunica credibilidade. Ela separa os espaços do apresentador e do telespectador e sugere maior importância para aquele que se posiciona no “lugar do discurso” ou no espaço reservado para aqueles que podem e devem falar. A bancada lembra o púlpito reservado ao orador, a mesa do escritório de um profissional importante e, no telejornal, sugere também a importância daquele que fala. É interessante notar que, apesar da presença do móvel em todos os programas, são verificadas diversas estratégias para diminuir sua dureza ou seriedade. Isso ocorre, por exemplo, nos materiais usados para sua fabricação – como vidros e superfícies transparentes – e até

mesmo no uso de enquadramentos que revelam o que está por trás do móvel (visíveis, por exemplo, nas imagens da figura 18, página 123).

Os planos que aproximam o corpo do apresentador também remetem ao sentido de credibilidade. Conforme a categorização da proxêmica feita nos estudos psicológicos (HALL, 1981), a proximidade indica intimidade entre os indivíduos da comunicação e, assim, poderíamos considerar que esses planos seriam capazes de sugerir maior proximidade entre o apresentador e o telespectador. Porém, é necessário considerar que este é um corpo enquadrado pelos limites da tela da televisão e que, portanto, produz sentidos diversos daqueles que podem ocorrer em outras situações. Vejamos: em uma situação de interação face a face, um indivíduo pode se aproximar do outro para seduzi-lo, potencializando outros sentidos como tato e olfato para atingir este objetivo. Ele pode também querer contar ao outro um segredo, e assim se aproxima para utilizar a audição diante da voz baixa e discreta. Mas a aproximação entre os corpos para fins de comunicação também pode ser vista como um jogo de poder, que torna o falante mais forte e importante em relação ao ouvinte. Se um sujeito tem o objetivo de amedrontar ou enfrentar seu ouvinte, ele se aproxima e procura “crescer” em relação ao outro, fazendo-o se sentir ameaçado ou coagido.

No caso dos enquadramentos televisivos fechados, a análise apontou que eles são usados com frequência para anúncio das manchetes e para a leitura de notas pé em que se lê a resposta de pessoas citadas nas matérias. Nesses momentos, não há qualquer indicação de informalidade por parte do apresentador. Ao contrário, a proximidade do corpo na tela aparece como um código da credibilidade, destacando o lugar de autoridade do falante e afastando a ideia de cumplicidade e intimidade.

Os planos médios e fechados também têm como consequência a limitação dos movimentos do apresentador. Ao manter a gesticulação próxima ao corpo para não sair do quadro, ele tende a utilizar movimentos mais ensaiados e menos naturais.

Os códigos ligados à aparência que remetem à credibilidade estão mais evidentes nos corpos masculinos. Os cabelos grisalhos aparecem com frequência indicando maturidade, sabedoria e conhecimento daquilo que é dito. Além disso, o figurino dos homens permanece totalmente formal, com terno completo exceto em apresentadores esportivos. Nos corpos femininos, porém, pode ser considerado um código da credibilidade a neutralidade de cores e formas na maquiagem e nos acessórios.

A frequência de voz mais próxima dos tons graves é também um código da credibilidade. Sabe-se que a voz aguda é em geral relacionada com

infantilidade ou imaturidade, porque esta é a frequência comum nas crianças. Por isso, tanto homens como mulheres que aparecem na análise mantem a frequência grave.

O mesmo ocorre em relação aos gestos de ênfase, considerados também códigos da credibilidade. Eles ocorrem geralmente em conjunto com outro código: a ênfase vocal que traz um tom de seriedade para o falante e ajuda a manter a atenção nele. A fala marcada por ênfases lembra a atuação de palestrantes ou oradores em quem se deve prestar a atenção. Não por acaso a valorização das ênfases é uma técnica utilizada e ensinada no treinamento de oradores que queiram atrair para si a atenção de uma audiência de modo a fazê-la confiar naquilo que é dito.

Outro tipo de gesto que cumpre a função de código da credibilidade é aquele utilizado para a indicação de detalhes no telão. Seu uso coloca o apresentador em uma situação próxima à de um professor que explica, destaca e revela aquilo que é importante (como demonstrado na figura 30, página 136).

Por fim, aparece também como um código da credibilidade o modo de sentar dos apresentadores, sempre com a postura ereta e pernas cruzadas. Essa postura se aproxima daquilo que se considera a “boa maneira” de sentar, evitando a aparência desleixada ou cansada que se caracteriza pelas costas curvadas e o ombro caído.

5.2.2 Códigos da empatia

Ao contrário do sentido de credibilidade produzido a partir da bancada, outros elementos cênicos e de mobiliário promovem simpatia, cordialidade e uma aproximação entre o apresentador e seu interlocutor. É o caso das poltronas que compõem parte do cenário do *Bom Dia Brasil*, demonstradas na figura 46 (na página 147). Ali, os apresentadores se posicionam como em uma sala de estar, onde interagem em grupo. Apesar da postura reta e elegante – apontada como um código da credibilidade – o móvel e o ambiente sugerem troca de experiências e conversas menos formais do que aquelas que ocorrem na bancada. Soma-se a isso o fato de que as poltronas são vermelhas, uma cor quente que, assim como a textura aparente do móvel, é convidativa e aconchegante.

A análise da proxêmica aponta também para um código da empatia quando observamos a recorrência de planos abertos e gerais, especialmente para as mudanças de ambiente e quando o apresentador está interagindo

com o telão. Quando aparecem afastados da tela, de corpo inteiro, os apresentadores demonstram menos detalhes de expressões faciais, mas isto não significa que eles se tornem “distantes”. Essa abertura do campo de visão promovida pelo enquadramento aberto revela muito mais sobre o corpo do que aquilo que estávamos acostumados a ver. Aquele apresentador ventríloquo, escondido pelo limite da bancada, se torna uma pessoa como qualquer outra, com pernas, pés e eventualmente tatuagens. Ele também passa a utilizar movimentos mais soltos e livres como, por exemplo, quando se vira de costas para indicar tópicos no telão.

Os movimentos de câmera produzem sentidos relacionados com a movimentação do interlocutor e, assim, sugerem também a aproximação com o telespectador. Em alguns casos, a câmera se movimenta enquanto o apresentador permanece parado e, assim, sugere uma movimentação daquele que o observa (casos como o da figura 23, na página 129). É como se o telespectador pudesse, ele mesmo, aproximar-se para olhar mais de perto. Em outros momentos, a câmera se desloca para acompanhar uma movimentação do apresentador (como mostra a figura 24, página 130). Se considerarmos que a câmera faz as vezes do corpo do interlocutor, essa encenação sugere que ambos caminham juntos, apresentador e telespectador, enquanto o primeiro apresenta as notícias para o segundo, num movimento muito próximo àquele que poderia ocorrer em uma situação de interação face a face.

Os códigos da empatia relacionados à aparência dos apresentadores se evidenciam nos corpos femininos especialmente porque elas têm pernas e braços expostos pela escolha do figurino. São códigos os trajés casuais (como vestidos que deixam braços à mostra ou blusas sem gola e sem botões que lembram camisetas) e as tatuagens à mostra.

Outro código da empatia é a posição informal dos apresentadores quando estão em pé. Tal postura pode se caracterizar pela mão no bolso ou pela distribuição do peso do corpo em apenas uma das pernas que deixa o corpo do apresentador mais ou menos inclinado para um dos lados.

Os gestos independentes da fala aparecem também como códigos de empatia porque suprimem a necessidade da fala, do texto que caracteriza o discurso jornalístico. Gestos independentes como um aceno de tchau ou um “V” com os dedos indicando um desejo de paz e tranquilidade são comuns em interações informais e indicam certo grau de envolvimento na situação comunicativa, diferente daquele que se dá com o “boa noite” sem movimentos do corpo, pronunciado tradicionalmente ao final dos programas.

Gestos de interação são também códigos da empatia na medida em que são convidativos, e mais do que chamar a atenção, buscam criar para o interlocutor uma sensação de pertencimento, de inclusão na conversa. Já os gestos relacionados ao falante talvez sejam aqueles que mais expõem o apresentador, deslocando-o da aparência de controlador da situação que caracteriza os códigos da credibilidade. Isto porque tais gestos expõem a situação do falante em relação àquilo que diz, demonstrando suas certezas ou incertezas.

A fala com intensidade mais baixa do que aquela praticada no padrão tradicional também é considerada um código da empatia. Os apresentadores marcam a voz com um volume mais alto apenas na leitura das manchetes na escalada e nos demais momentos a intensidade sugere proximidade entre os interlocutores (o apresentador que fala e telespectador que ouve). Outros dois códigos que indicam empatia são os vícios de linguagem e a supressão da pronúncia de alguns fonemas, aproximando a articulação da fala dos apresentadores daquela utilizada nas conversas informais.

O sorriso e o riso espontâneo é, nos telejornais, um código da empatia porque os apresentadores não precisam conter as expressões de alegria ou divertimento, reagindo como qualquer pessoa reagiria ao se divertir com uma reportagem exibida ou a um comentário engraçado feito por um colega.

5.2.3 Códigos da atualidade

As cores predominantes nos cenários de cada um dos cinco telejornais analisados é um código da atualidade que estes programas querem comunicar. No *Hora Um*, os tons de laranja sugerem que as notícias são apresentadas enquanto os primeiros raios de sol surgem no amanhecer. Já no *Jornal da Globo*, o azul escuro localiza a comunicação no início da madrugada. Ambos, assim como os demais programas, indicam para o telespectador que aquele corpo que aparece na tela está envolvido no mesmo clima, no mesmo ritmo e na mesma sequência de rotina que o corpo de quem assiste.

Nos jornais *Hoje*, *Nacional* e *da Globo* há ainda os jornalistas membros da redação trabalhando ao fundo, como um código não verbal que reforça o sentido de atualidade sugerindo que também os corpos dos demais jornalistas – não apresentadores – estão envolvidos na tarefa de comunicar as notícias “naquele momento” em que o telespectador assiste. No *Bom Dia*

Brasil a redação não aparece, mas o sentido de atualidade é construído também a partir de um código ligado ao ambiente, além das cores: o fundo do cenário das sucursais tem grandes janelas que permitem ver o movimento das cidades, São Paulo e Brasília, “acordadas” para os fatos do dia.

O telão, presente em todos os programas, é também uma espécie de janela que permite ver aquilo que está acontecendo fora do cenário. Assim, constitui-se como um código da atualidade comunicada pelos telejornais, pois permite olhar para aquilo que ocorre “agora”, do lado de fora do estúdio. Outro código que reforça a atualidade é o movimento do apresentador ao sair da bancada e se aproximar da tela. O conjunto desta encenação sugere uma situação comum: algo “lá fora” chama a atenção de um sujeito e ele se aproxima da janela para ver o que é. Assim faz o apresentador, convidando o telespectador para que observe também o que ocorre no mundo a partir da “janela” posicionada no estúdio.

Ainda sobre a presença do telão, podemos considerar outro código da atualidade: em certos momentos, ele não serve como janela para o mundo exterior ao estúdio, mas apresenta ícones clicáveis ou gráficos animados conforme a interação e o toque do apresentador. Nesses casos, fica evidente a construção de sentido de atualidade modernidade, visto que os apresentadores cumprem com total desenvoltura a função de fazer funcionar a tela *touch screen*. Da mesma forma, podemos considerar que a presença de dispositivos móveis – como o *tablet* que em certos casos substitui as laudas de papel na mão dos apresentadores, ou até mesmo a presença de *notebooks* sobre a bancada – é também um código que comunica atualidade. Isto porque ambos demonstram que o telejornal está atualizado em relação à tecnologia e que os apresentadores dominam sua funcionalidade.

Por fim, o ritmo contínuo de leitura do texto é um código que de atualidade do telejornal na medida em que remete ao sentido de urgência. Sugere que não há tempo para pausas ou reflexões na urgência da apresentação dos fatos das últimas horas.

A sistematização detalhada aqui, conforme o objetivo da tese, explica a codificação dos elementos não verbais no telejornal pretendendo indicar sua gestão adequada. Deve restar claro que não proponho a gestão do corpo em si, mas do conjunto do sistema de códigos que envolve necessariamente o corpo dos apresentadores.

Portanto, a gestão proposta para a mídia corpo só se torna possível na medida em que se compreenda o conjunto – o corpo como o elemento chave da comunicação não verbal, mas que atua em interação com outros elementos. Isso afasta, novamente, a ideia de cabide ou de máquina ajustável, que pode ser apagada ou disfarçada em favor do conteúdo das notícias. A gestão de mídia apresentada aqui, afinal, não considera a possibilidade de seu apagamento como uma estratégia viável ao discurso telejornalístico. É possível, sim, obter diferentes resultados na produção de sentidos, mas todos eles passam pela evidência dos elementos não verbais.

Isso se verifica ao considerarmos que os códigos da credibilidade, se usados isoladamente, remetem ao estilo que caracterizou o padrão tradicional de apresentação. Eles mantêm a postura distante e impessoal do apresentador comumente vista em telejornais com menos recursos cênicos, ou naqueles exibidos até os anos 90, quando a urgência da informação não era tão evidente quanto agora. Já os códigos da empatia marcam o padrão contemporâneo, fazendo a distinção entre um modelo e outro.

A possibilidade de gestão da mídia corpo não quer sugerir que exista algo como um botão para acionar expressões faciais de acordo com o objetivo do programa, ou como um dispositivo que “desligue” as reações do sujeito apresentador, que pode rir ou se emocionar com a exibição de uma reportagem. O que ela indica é a possibilidade de compreensão do funcionamento dos códigos não verbais que, em conjunto, tem impacto direto no formato do programa e, assim, produzem sentidos diversos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O mundo das ideias tem a capacidade de dar a elas certa aura de relevância e brilhantismo que o mundo real, refém de códigos para comunicá-las, dificilmente consegue manter. Você escreve e, fatalmente, mutila a ideia, já disse a escritora Rosa Maria Monteiro⁶⁶. De fato, quando esta tese era ainda um projeto, quando ainda pertencia ao mundo das minhas ideias, ela tinha o potencial de ser maravilhosa, reveladora, disruptiva. Hoje, visualizo no resultado deste trabalho um mapa provisório que contribui para a conquista da compreensão daquilo que é específico e característico do jornalismo praticado na televisão.

O considero provisório não pelos resultados alcançados, mas pelo caráter mutável da linguagem televisiva, sempre em transformação e desenvolvimento. Os resultados apresentados cumprem o preenchimento de uma lacuna no conhecimento científico sobre telejornalismo deixada por uma tradição de estudos que sempre se preocuparam com as ideologias manifestas nos telejornais e seus efeitos na audiência, mas não buscaram

⁶⁶ No livro “A louca da casa”, Ed. HarperCollins.

compreender suas especificidades, o potencial e as limitações de sua forma de comunicar.

O mapa que ofereço como resultado da tese indica um caminho duplo. Por um lado, apresento uma sistematização de códigos não verbais que deve servir especialmente para aqueles incumbidos da tarefa de ensinar telejornalismo. A compreensão dos códigos não verbais, sistematizados conforme previa o objetivo da tese, permite elaborar práticas de ensino que se fundamentam na lógica da gestão de mídia, sublinhando o caminho da construção do sentido a partir de cada movimento do corpo ou de cada elemento paralinguístico, por exemplo. Esta visão para o ensino de telejornalismo sugere deixar de lado práticas pedagógicas baseadas apenas na imitação daquilo que se vê na tela da televisão, daquilo que indicam os manuais ou daquilo que é praticado no mercado de trabalho, onde o que vale é o talento ou carisma individual. Tais referências continuam valendo e fazem parte da formação dos novos apresentadores, mas podem, agora, ser fundamentadas em uma compreensão aprofundada sobre a função do corpo no telejornalismo, considerando as relações entre o formato dos programas e o uso do corpo neste contexto.

O segundo caminho sugerido a partir dos resultados da tese leva à reflexão sobre o discurso corporal no telejornalismo e suas relações com os valores da profissão. A mudança de postura dos apresentadores de telejornais verificada nos últimos anos, e apontada neste trabalho como o padrão contemporâneo de apresentação, pode parecer natural até agradável para os telespectadores comuns, mas é vista com desconfiança e com ressalvas no âmbito acadêmico. Há uma preocupação com a preservação do modelo discursivo que historicamente garantiu o lugar de fala do jornalismo na televisão. Porém, o resultado da análise e da sistematização dos códigos não verbais sugere que o padrão de discurso corporal praticado contemporaneamente pelos apresentadores não contradiz nem enfraquece o discurso jornalístico na televisão.

Juliana Gutmann, quando estudou as relações entre valores do jornalismo e a linguagem televisiva, já havia concluído que as mudanças expressivas no telejornalismo não ferem sua autoridade discursiva. “[...] muito pelo contrário, a própria legitimação do que se pode chamar de mediação telejornalística se ancora nesse movimento de tornar o espectador interlocutor” (2012, p. 253), disse a pesquisadora ao constatar que o reconhecimento do telejornal não depende mais da postura distanciada que evidenciava um “não eu”.

Minhas conclusões, ao final deste trabalho, seguem a mesma direção e destacarei três motivos que as justificam. Em primeiro lugar, ficou claro na análise que os códigos da empatia são os responsáveis por marcar a diferenciação entre os padrões de apresentação tradicional e contemporâneo. É a partir destes códigos que se constroem sentidos que aproximam o apresentador e o telespectador em uma relação de proximidade e identificação. Porém, os códigos da empatia não aparecem isolados e sim em conjunto com códigos que reforçam credibilidade e atualidade. Assim, em conjunto e não isolados, os códigos não verbais podem estar criando novos sentidos em torno da credibilidade necessária ao discurso jornalístico. Tais sentidos são construídos em um contexto social, político e midiático que já não comporta, como há alguns anos, a ideia de confiança baseada apenas na aparência séria, asséptica, engomada e padronizada.

Um segundo ponto a ser considerado é a função dos elementos não verbais que caracterizam o padrão contemporâneo. Há, de fato, uma verdadeira explosão de estímulos visuais nos telejornais analisados: diversidade de cores, formas e texturas, além de inúmeros movimentos dos corpos e das câmeras. Mesmo que o apresentador esteja parado, a câmera sugere movimento, se aproximando ou se afastando, destacando sempre a necessidade do dinamismo que se opõe ao quadro parado. Antes, porém, de argumentar sobre os potenciais “ruídos” que estes elementos possam causar à comunicação, sugiro uma reflexão sobre outras situações de interação que não sejam as do telejornal. É comum observar que as conversas do cotidiano geralmente ocorrem rodeadas por diversos estímulos visuais e sonoros que não fazem, necessariamente, parte da comunicação. Uma mãe é capaz de conversar com outras pessoas enquanto segura o bebê que está chorando. Uma professora é capaz de prestar atenção na dúvida de um aluno enquanto outros conversam ao redor. O próprio ato de ver televisão ocorre em concomitância com outros estímulos e até mesmo com dispositivos diversos que caracterizam o fenômeno de recepção televisiva que vem sendo caracterizado como “segunda tela”. Tudo isso aponta para a necessidade de considerar a capacidade do telespectador de recortar o foco da atenção e consumir notícias de modo satisfatório apesar dos estímulos visuais que não se relacionam diretamente com seu conteúdo.

Por fim, a análise permite destacar que o conjunto dos códigos não verbais personificados e perceptíveis no corpo dos apresentadores constitui um modo específico de relacionamento entre o programa e a audiência. A produção telejornalística que optar por uma estratégia comunicacional

(neste trabalho também considerada uma estratégia de gestão de mídia) que dê destaque aos códigos da credibilidade, por exemplo, produzirá como resultado um programa de formato tradicional, com pouco espaço para interação e aproximação entre o apresentador e a audiência. Isso significa que os indivíduos na instância de produção são capazes de fazer escolhas melhores quanto ao formato do telejornal se dominarem a lógica de produção de sentidos a partir dos códigos não verbais presentes na apresentação.

Por tudo isso, aponto a potencialidade da visão do corpo como mídia e da lógica que sugere sua gestão no contexto do telejornalismo. Ao contrário de acessórios menos importantes ou prejudiciais ao conteúdo da notícia, o corpo e seus códigos são intrínsecos à comunicação telejornalística e dela não podem ser separados.

Sobre a abordagem baseada nos conceitos de mídia e gestão do conhecimento, considero que somente a visão interdisciplinar empreendida no Programa de Pós-graduação em Engenharia e Gestão do Conhecimento poderia dar conta de sustentar a busca pela solução de um problema a partir da contribuição de saberes e ciências diversas. Destaco aqui esta conclusão não mais pela necessidade de justificar aderência ao programa – tarefa cumprida no primeiro capítulo – mas para registrar minha satisfação pessoal em realizar esta pesquisa em um contexto acadêmico e institucional que concebe a tese de doutorado como uma ferramenta, um trabalho capaz de oferecer contribuições úteis e soluções práticas para os processos de disseminação do conhecimento. A visão processual que caracteriza a gestão do conhecimento me permitiu observar o ensino de telejornalismo a partir de sua sistematização específica e, assim, compreender aquela que seria minha contribuição neste contexto.

Para além dos resultados da pesquisa, também a experiência da análise empreendida aqui me oferece agora alguns pontos de reflexão. No percurso recente de estudos sobre telejornalismo no Brasil, têm-se julgado pertinente a discussão sobre o desenvolvimento de metodologias de análise específicas e adequadas para esse objeto, especialmente para que sejam considerados seu contexto mercadológico, sua linguagem e suas funções sociais (EMERIM, 2014; EMERIM, FINGER, CAVENAGHI, 2017). Neste caminho, a análise empreendida neste trabalho me permite reforçar a pertinência e a eficácia da aplicação do texto televisivo como nível de análise de produtos telejornalísticos, considerando que este conceito traduz a “situação semiótica” que envolve o texto, nos termos propostos por

Fontanille (2005), e que, portanto, permite a observação dos elementos que o circundam e o extrapolam.

Mais do que permitir, a noção de texto televisivo me obrigou, neste trabalho, a considerar que os movimentos do corpo do apresentador se dão em um contexto distinto de qualquer outro. Esta movimentação ocorre permeada pela linguagem televisiva, pela lógica de funcionamento da emissora em que o programa se insere, por suas relações com outras unidades visuais presentes no programa, para citar apenas alguns aspectos da situação semiótica que envolve o corpo do apresentador de telejornal.

E se Elizabeth Duarte (2000), autora pioneira na construção do conceito de texto televisivo, já alertava para seu caráter híbrido e complexo, o verdadeiro sentido destes adjetivos aparece na prática da análise. Ao me debruçar sobre o material gravado, ficou evidente a densidade de informações presente nas cenas e os desafios para sua descrição. Observar uma imagem em movimento é diferente de observar uma imagem estática, como um quadro ou uma fotografia. A produção de sentidos a partir do texto televisivo se dá em poucos segundos e ocorre na confluência de inúmeras cenas que, sozinhas, seriam analisadas de forma diferente. Poucos segundos de imagens em movimento são capazes de gerar inúmeras análises a partir de seus diversos detalhes e suas camadas de informação.

A subjetividade que costumeiramente envolve os elementos não verbais foi também um desafio para a realização da análise. É comum, para o pesquisador nesta situação, não perceber a linha que separa “a coisa” em si e a sensação causada por ela. Aponto como exemplo uma descrição de “movimentos suaves” quando, na verdade, o objetivo é descrever a mão que se move lateralmente e com pouca velocidade. Ainda assim, resta a dúvida sobre o que é “pouca velocidade”? Os impasses para a objetividade na descrição dos elementos não verbais podem ser, em determinados casos, um labirinto sem fim. Um nível a mais de dificuldade se colocou durante a empreitada de descrição do movimento dos corpos dos apresentadores. Para o olhar do telespectador distraído, boa parte das expressões passa despercebida, porque é impossível observar tantos detalhes na rapidez do fluxo dos movimentos. Muitos desses, descritos na análise, só se tornaram perceptíveis após a observação detalhada e repetitiva das cenas, o que aponta para a necessidade de consideração desta característica como um critério na seleção do corpus da análise em pesquisas que sigam o mesmo percurso.

O destaque de elementos isolados, vistos e revistos inúmeras vezes, não resulta, é claro, em uma indicação sobre intenções nem sobre significados

específicos para cada elemento não verbal. Por exemplo, a apresentadora que abaixa o rosto e sorri não quer sugerir sedução, necessariamente. Também não quer dizer que ela percebe que faz isso enquanto lê o texto ao vivo, apenas demonstra as regras de funcionamento que devem ser observadas no treinamento dos apresentadores. É necessário que o aluno seja capaz de perceber as diferenças destes elementos para o conjunto do processo de produção de sentidos.

Os elementos que seguem ainda como um grande desafio para a sistematização dos códigos não verbais no telejornalismo são as expressões faciais. Elas são fundamentais para a comunicação e para o estabelecimento de conexões entre os interlocutores, mas não foi possível identifica-las como códigos, a partir da análise realizada, porque parecem ser muito específicas de cada apresentador e de cada situação de comunicação. Expressões faciais em geral revelam muito além do que as intenções do comunicador e podem ser, por este motivo, as mais difíceis de fingir. Costuma-se dizer que todo ser humano é capaz de reconhecer um sorriso amarelo, se observar com atenção, assim como qualquer pessoa pode controlar as mãos com mais facilidade do que pode disfarçar um sentimento de desprezo. Diante de tal impossibilidade, considero necessário aceitar que há uma parcela de individualidade no desempenho da tarefa de apresentação que extrapola qualquer tentativa de sistematização e de treinamento. Pode haver um limite para o treinamento dos apresentadores e ele representa exatamente aquilo que diz respeito aos processos cerebrais que extrapolam padrões de comunicação. O reforço de um estilo pessoal, aliás, é o que garante o sucesso de boa parte dos profissionais da área e nenhuma tentativa de treinamento deve deixar de considerar esse aspecto como uma potencialidade.

Como é comum nos trabalhos acadêmicos, encerro minhas considerações indicando possíveis desdobramentos e recomendações para a continuidade deste trabalho. O percurso de reflexões sobre o corpo, seus aspectos estéticos e sensoriais no telejornalismo é ainda curto e recente. Por isso, muito ainda há que ser estudado e refletido nesta direção. A partir dos resultados apresentados aqui, parece relevante a realização de análises sobre as relações entre a emoção no telejornalismo e seus modos de operação no corpo dos apresentadores a partir de casos que evidenciam a expressão da tristeza.

No corpus coletado para esta tese foi possível verificar diversas ocorrências do riso, mas o choro não apareceu em nenhuma das edições analisadas. Apesar disso, sabe-se de diversos casos, emblemáticos

inclusive, em que o choro do apresentador chamou a atenção na apresentação de telejornais brasileiros, nos últimos anos. Ficou marcada na história do telejornalismo recente, aliás, a cobertura dispensada à queda de um avião, em novembro de 2016, responsável pela morte de 71 pessoas, entre elas 20 jornalistas. Durante os dias que seguiram à tragédia, diversos jornalistas não puderam conter as lágrimas em transmissões ao vivo, especialmente diante do anúncio da morte de colegas de profissão. Outros casos de choro na bancada de telejornais podem também ser analisados numa tentativa de trazer subsídios para a discussão sobre a mudança de postura dos apresentadores e sua consequência para o discurso jornalístico.

Uma segunda proposta para o seguimento deste trabalho consiste na elaboração de materiais didáticos e propostas de atividades de ensino que privilegiem exercícios práticos, mas que tenham como base a consideração do sistema de códigos da apresentação telejornalística e suas formas de produção de sentidos. Em outras palavras, resta o desafio de tornar o conteúdo desta tese acessível – e atraente – também para os jovens estudantes de graduação em jornalismo.

REFERÊNCIAS

ANTONIOLI, Maria Elisabete. Diretrizes curriculares e cursos de Jornalismo: a formação do jornalista à luz da legislação educacional. *Revista Brasileira de Ensino de Jornalismo*. Brasília, v. 4. n. 15, p. 182-197 jul/dez, 2014.

AQUINO, Agda Patrícia Pontes de. Casal Nacional: Significações do corpo e do figurino no Telejornalismo. 2011. 180 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.

AZEVEDO, Juliana Bueno Meirelles; FERREIRA, Léslie Piccolotto. KYRILLOS, Leny Rodrigues. Julgamento de telespectadores a partir de uma proposta de intervenção fonoaudiológica com telejornalistas. *Revista CEFAC*, v. 11, n. 2, p. 281-289. Abr-Jun, 2009.

BAITELLO JUNIOR, Norval. **O animal que parou os relógios**: ensaios sobre comunicação, cultura e mídia. São Paulo: Annablume, 1997.

_____. **O corpo como mídia**. In: CAMPELO, Cleide Riva. *Cal(e)idoscorpos: um estudo semiótico do corpo e seus códigos*. São Paulo: Annablume, 1996.

BATISTA, Ana Lucia de Medeiros. **Noticiador-noticiado**: perfis de jornalistas numa sociedade em midiatização. 2013. 196 f. Tese (Doutorado em Comunicação) Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília.

BARA, Gilze. **Apresentadores de telejornais e diálogo com o público**: Muito além da TV. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2010, Caxias do Sul.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. 4ª ed. São Paulo: Ática, 2005.

BOTELHO, L. L. R.; CUNHA, C. C. A.; MACEDO, M. O método da revisão integrativa nos estudos organizacionais. **Revista Gestão e Sociedade**, Belo Horizonte, v. 5, n. 11, maio/agosto. 2011.

BRANN, Maria; HIMES, Kimberly Leezer. Perceived credibility of male versus female television newscasters. **Communication Research Reports**. v. 27, n. 3, p. 243-252. Set, 2010.

BRASIL, Antônio Cláudio. **Telejornalismo imaginário**. Florianópolis: Insular, 2012.

BRUGGER, Walter. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: EPU, 1987.

CAMPELO, Cleide Riva. **Cal(e)idoscorpos**: um estudo semiótico do corpo e seus códigos. São Paulo: Annablume, 1996.

CASSETTI, Francesco; CHIO, Frederico di. **Análisis de la televisión**. Instrumentos, métodos y prácticas de investigación. Barcelona: Paidós, 1999.

CARDOSO, João Batista Freitas. **A semiótica do cenário televisivo**. São Paulo: Annablume; Fapesp; USCS, 2008.

CARLÓN, Mario. **Do cinematográfico ao televisivo**: metatelevisão, linguagem e temporalidade. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 2012.

CAVENAGHI, Beatriz. **Telejornalismo local**: estratégias discursivas e a configuração do telespectador. 2013. 157p. Dissertação (Mestrado em Jornalismo) Programa de Pós-Graduação em Jornalismo, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

_____. **O apresentador em foco**: técnicas de ensino para a performance no telejornalismo. In: SOSTER, Demétrio de Azeredo; TONUS, Mirna (org.). **Jornalismo-laboratório: televisão**. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2015.

CAVENAGHI, Beatriz; BALDESSAR, Maria José. **Retrato dos jornalistas no horário nobre do telejornalismo brasileiro**. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2015, Coimbra.

_____. **O corpo mídia na gestão do conhecimento:** relações entre liderança e comunicação não verbal. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DO CONHECIMENTO E INOVAÇÃO, 2017, Foz do Iguaçu.

CAVENAGHI, Beatriz; BRANCO, Amanda. **Contrato Comunicativo e as relações com o telespectador:** O caso G1 em 1 minuto. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2017, Curitiba.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das Mídias.** São Paulo: Contexto, 2009.

COELHO NETTO, J. Teixeira. **Semiótica, informação e comunicação.** São Paulo: Perspectiva, 2010.

COHEN, M. **TV stalkers.** Columbia Journalism Review, Fevereiro de 2002. Disponível em: <www.cjr.org/issues/2002/6/stalk-cohen.asp?printerfriendly=yes>. Acesso em: outubro de 2016.

CONSELHO NACIONAL DE EDUCAÇÃO. Institui as Diretrizes Curriculares Nacionais para o curso de graduação em Jornalismo, bacharelado, e dá outras providências. Resolução n. 1, de 27 de setembro de 2013.

CONWAY, Mike. **A guest in our living room:** the television newscaster before the rise of the dominant anchor. Journal of Broadcasting & Electronic Media, 51:3, 457-478, 2007.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (org.). **História do corpo:** as mutações do olhar. Vozes, 2009.

COTES, Claudia Simone Godoy. **O Estudo dos Gestos Vocais e Corporais no Telejornalismo Brasileiro.** 2008. 200 f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

COURTINE, Jean-Jacques. **Decifrar o corpo: pensar com Foucault**. Petrópolis: Vozes, 2013.

COURTINE, Jean-Jacques; HAROCHE, Claudine. **História do rosto: exprimir e calar as emoções**. Petrópolis: Vozes, 2016.

CRUZ NETO, João Elias da. **Reportagem de televisão: como produzir, executar e editar**. Petrópolis: Vozes, 2008.

DEL PRIORE, Mary. **Corpo a corpo com a Mulher**. Pequena história das transformações do corpo feminino no Brasil. São Paulo: SENAC, 2000.

DESCARTES, René. **As paixões da alma**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

DIAMANTE, Fábio; BRUNIERA, Thiago; UTSCH, Sérgio. **Reportagem na TV: como fazer, como produzir, como editar**. São Paulo: Contexto, 2010.

DUARTE, Elizabeth Bastos. **Televisão: ensaios metodológicos**. Porto Alegre: Sulina, 2004.

_____. **Reflexões sobre o texto televisivo**. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO. 23, Manaus. 2000.

DURKHEIN, Emile. **As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

EKMAN, Paul; FRIESEN, Wallace V. **Unmasking the face: a guide to recognizing emotions from facial clues**. Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 2003.

EMERIM, Cárlica. **Telejornalismo e Semiótica Discursiva**. In: VIZEU, Alfredo... [et al.] (org.). **Telejornalismo em questão**. V. 3. Florianópolis: Insular, 2014.

EMERIM, Cárlica; CROCOMO, Fernando Antônio; MORAES, Áureo Mafra de. **Aspectos históricos do ensino de Telejornalismo no Curso de Jornalismo da UFSC**. In: SOSTER, Demétrio de Azeredo; TONUS, Mirna (org.). **Jornalismo-laboratório: televisão**. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2015.

EMERIM, Cárlica; FINGER, Cristiane; CAVENAGHI, Beatriz. Metodologias de pesquisa em telejornalismo. **Revista Sessões do Imaginário**. Porto Alegre, v. 22, n. 37. pp. 02-09. 2017

FECHINE, Ivana. **Elogio à programação: repensando a televisão que não desapareceu**. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO. 37. Foz do Iguaçu. 2014.

_____. Performance dos apresentadores dos telejornais: a construção do éthos. **Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia**. vol. 1, n. 36 (2008a). Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/4417/3317> Acesso em: outubro de 2017.

_____. **O papel dos apresentadores de TV: uma abordagem semiótica a partir do telejornal**. Revista Animus, Vol. 13, (2008b). Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/animus/article/view/6204/3701>. Acesso em: outubro de 2017.

_____. **Televisão e presença: uma abordagem semiótica da transmissão direta**. São Paulo: Estação das letras e cores, 2008c.

_____. **Estratégias de personalização dos apresentadores do SPTV: uma abordagem semiótica do problema**. In: FAUSTO NETO, Antonio... [et al.] (org.). Práticas Midiáticas e espaço público. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

FECHINE, Ivana; LIMA, Luisa Carvalho de Abreu. **Por uma sintaxe do telejornal: uma proposta de ensino**. Revista Galáxia, n. 18, p.263-275, dez. 2009.

FONTANILLE, Jacques. **Corpo e Sentido**. Londrina: Eduel, 2016.

_____. **Semiótica do discurso**. São Paulo: Contexto, 2007.

_____. **Significação e visualidade:** ensaios práticos. Porto Alegre: Sulina, 2005.

FRANCO, Eda Mariza M. **A voz na apresentação do telejornal:** um estudo enunciativo do jornal nacional da rede globo. 2013. 119 f. Tese (Doutorado em Letras) Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

GADRET, Debora Thayane de Oliveira Lapa. **A emoção na reportagem de televisão:** as qualidades estéticas e a organização do enquadramento. 2016. 189 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação) Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

GALVÃO, C. M.; SAWADA, N. O.; TREVIZAN, M. A. Revisão sistemática: recurso que proporciona a incorporação das evidências na prática da enfermagem. **Revista Latino-Americana de Enfermagem**, Ribeirão Preto, v. 12, n. 3, p. 549-556, maio/jun. 2004.

GARDIN, Carlos. **O corpo mídia:** modos e moda. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de; CASTILHO, Kathia. (orgs.). *Corpo e moda: por uma compreensão do contemporâneo*. Barueri: Estação das letras e cores, 2008.

GARIBA, Chames Maria Stallvierri. **Tomada de Decisão:** uma abordagem utilizando a linguagem corporal da dança e a gestão do conhecimento. 2010. 221fls. Tese (Doutorado em Engenharia e Gestão do Conhecimento) Programa de Pós-Graduação em Engenharia e Gestão do conhecimento, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis.

GOLDENBERG, Mirian. **Gênero e corpo na cultura brasileira.** Psicologia Clínica, V. 17, N. 2. Rio de Janeiro, 2005.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Sobre o sentido:** ensaios semióticos. Petrópolis: Vozes, 1975.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica.** São Paulo: Contexto, 2016.

GREIMAS, Algirdas Julien; LANDOWSKI, Eric. **Análise do discurso em ciências sociais**. São Paulo: Global, 1986.

GREINER, Christine. **A moda como reinvenção do corpo, o corpo como reinvenção da moda**: estratégias. . In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de; CASTILHO, Kathia. (orgs.). *Corpo e moda: por uma compreensão do contemporâneo*. Barueri: Estação das letras e cores, 2008.

_____. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

GUTMANN, Juliana Freire. **Formas do telejornal**: um estudo das articulações entre valores jornalísticos e linguagem televisiva. 2012. 268 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia. Salvador.

JEEVES, Nicholas. **The Serious and the Smirk**: the Smile in Portraiture. Disponível em:
<<http://publicdomainreview.org/2013/09/18/the-serious-and-the-smirk-the-smile-in-portraiture/>>. Acesso em: outubro de 2016.

JESPERS, Jean-Jacques. **Jornalismo televisivo**. Coimbra: Minerva, 1998.

HAGEN, Sean. **A emoção como estratégia de fidelização ao telejornal**: um estudo de recepção sobre os laços entre apresentadores e telespectadores do Jornal Nacional. 2009. 199 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação) Faculdade de Biblioteconomia e Informação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

HALL, Edward T. **A dimensão Oculta**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1981.

HERNANDES, Nilton. **A mídia e seus truques**: o que jornal, revista, tv, rádio e internet fazem para captar e manter a atenção do público. São Paulo: Contexto, 2012.

KNAPP, Mark; HALL, Judith. **Comunicação não-verbal na interação humana**. São Paulo: JSN, 1999.

KNEIPP, Valquiria Aparecida Passos. **Trajetória da formação de jornalista brasileiro** - as implicações do modelo americano. 2008. 245 f. Tese (Doutorado em Comunicação). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

KYRILLOS, Leny; COTES, Claudia; FEIJÓ, Deborah. **Voz e corpo na TV**: a fonoaudiologia a serviço da comunicação. São Paulo: Globo, 2003.

LANDOWSKY, Eric. Entre Ricoeur e Greimas, in memoriam. **Revista Galaxia**, n. 9, p. 235-241. 2005.

LEAL, Bruno Souza. **Do texto ao discurso**: as normas sem história dos manuais de telejornalismo. In: GOMES, Itania Maria Mota (org.). *Análise de telejornalismo: desafios teórico-metodológicos*. Salvador: EDUFBA, 2012.

LIMA, Luisa Carvalho de Abreu e. **Por uma gramática da reportagem**: uma proposta de ensino em telejornalismo. 2010. 133 f. Dissertação (mestrado) Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

LIPPMAN, Walter. **Opinião Pública**. Petrópolis: Vozes, 2008.

MACHADO, Arlindo. **Fim da televisão?** Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia, Vol. 18, n. 1. 2011.

_____. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Senac, 2003.

_____. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papyrus, 1997.

MACHADO, Márcia Benetti; HAGEN, Sean. A glamourosa vida de uma estrela do jornalismo: como as revistas femininas representam a diva Fátima Bernardes. **Revista Em Questão**, v. 10, n. 1, p. 63-79. 2004.

MACIEL, Pedro. **Guia para falar (e aparecer) bem na televisão**. Porto Alegre: Sagra-DC Luzatto, 1994.

MANZANO, Luciana Carmona Garcia. O discurso político e o corpo na televisão: debate/combate. **Revista Ilha do Desterro**, v. 68, n. 3, Florianópolis. p. 75-82. set/dez 2015.

MAUSS, Marcel. (1935) **Técnicas do corpo**. In: MAUSS, Marcel; LEVI-STRAUSS, Claude. Sociologia e antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

McCOMBS, Maxwell; SHAW, Donald. The Agenda-Setting Function of Mass Media. **The Public Opinion Quarterly**. V. 36, n. 2, p. 176-187. 1972

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1979.

MEHABIAN, Albert. **Nonverbal Communication**. New Jersey: A Division of Transaction Publishers, 2009.

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

MESQUITA, Cristiane; CASTILHO, Kathia. **Corpo, moda e ética: pistas para uma reflexão de valores**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

MICHAUD, Yves. **Visualizações: o corpo e as artes visuais**. In: COURTINE, Jean-Jacques. História do corpo: as mutações do olhar. Petrópolis: Vozes, 2006.

MILLER, Toby. A Televisão Acabou, a Televisão Virou Coisa do Passado, a Televisão Já Era. In: FILHO, João Freire. (org.) **A TV em Transição: tendências de programação no Brasil e no mundo**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

MOURA, Cláudia Peixoto. **O curso de comunicação social no Brasil: do currículo mínimo às novas diretrizes curriculares**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

MOURÃO, Lucas Marinho; OTA, Daniela. **O apresentador em foco: a cobertura telejornalística da substituição de Fátima Bernardes por Patrícia Poeta no Jornal Nacional** XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Fortaleza, CE – 3 a 7/9/2012

NITZ, Michael; REICHERT, Tom; AUNE , Adonica Schultz; VELDE, André Vander. **All the news that's fit to see? The sexualization of television news journalists as a promotional strategy.** Journal of Promotion Management, V. 13, N. 1-2, P. 13-33. 2007

NONAKA, Ikujiro; TAKEUCHI, Hirotaka. **Criação de conhecimento na empresa:** como as empresas japonesas geram a dinâmica da inovação. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

NÖTH, Winfred. **A semiótica no século XX.** São Paulo: Annablume, 1996.

NORTHOUSE, Peter. **Leadership: Theory and Practice.** 3. Ed. Thousand Oaks: Sage Publications, 2004.

OLIVEIRA, Ana Cláudia de. **Visualidade processual da aparência.** In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de; CASTILHO, Kathia. (orgs.). Corpo e moda: por uma compreensão do contemporâneo. Barueri: Estação das letras e cores, 2008.

PACHECO, R. C. **Dados e governo abertos na sociedade do conhecimento.** LOD BRASIL. Linked Opened Data. Disponível em: <<http://www.inf.ufsc.br/~tite/LODBrasil/Abertura/DadosEGovernoAbertoNaSocConh.pdf>>, Acesso em maio de 2017.

PATERNOSTRO, Vera Iris. **O texto na TV:** manual de telejornalismo. São Paulo: Brasiliense, 1987.

PAULISTA, Geralda da Piedade. **Incorporando meta learning:** o papel crítico da expressão não-verbal na interação face a face e na performance de equipes de trabalho. 2009. 282fls. Tese (Doutorado em Engenharia e Gestão do Conhecimento) Programa de Pós-Graduação em Engenharia e Gestão do conhecimento. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis.

PEIXOTO, Filipe. **Quando o repórter aparece na TV:** o corpo e a voz da notícia no telejornalismo brasileiro. 2016. 130 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação) Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

PERASSI, Richard. **Mídia e Conhecimento: Geometria e Narratividade no plano videográfico.** Revista Hipertexto, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 1-35, jul/dez. 2013.

_____. Criatividade, dor e arte. **International Journal of Knowledge Engineering and Management (IJKEM)**, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 56-61 out. 2012.

_____. **Roteiro didático da arte na produção do conhecimento.** Campo Grande: EDUFMS, 2005. Disponível em: https://issuu.com/sigmoufsc/docs/perassi_1. Acesso em 14 de outubro de 2016.

PERASSI, R; MENEGHEL T. (2011) **Conhecimento, mídia e semiótica na área de Mídia do Conhecimento.** In: Vanzin, T.; Dandolini, G. A. (Org.), *Mídias do conhecimento* (pp. 47-72). Florianópolis: Pandion.

PEREZ, Wladimir. **Gramática visual: a linguagem do visível.** 2008. 310 fls. Tese (Doutorado em Engenharia de produção) Programa de Pós-Graduação em Engenharia de Produção. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis.

PICCININ, Fabiana. **Jornalismo de televisão em sala de aula: dos desafios às novas possibilidades pedagógicas.** In: SOSTE, Demétrio de Azeredo; TONUS, Mirna (org.). *Jornalismo-laboratório: televisão.* Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2015.

POLSTER, Erving. **Gestalt-terapia Integrada.** São Paulo: Summus, 2001.

PORCELLO, Flávio. **Laboratórios de TV: teoria e prática no ensino de telejornalismo.** In: SOSTER, Demétrio de Azeredo; TONUS, Mirna (org.). *Jornalismo-laboratório: televisão.* Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2015.

PORTER, Roy. **Das tripas coração: uma breve história da medicina.** Rio de Janeiro: Record, 2004.

PRADO, Flávio. **Ponto eletrônico: Dicas para fazer telejornalismo com qualidade.** São Paulo: Limiar, 1996.

PRATA, Nair. **Diretrizes curriculares para os cursos de rádio, TV e Internet.** In: ALMEIRA, Fernando Ferreira; SILVA, Robson Bastos; MELO, Marcelo Briseno Marques. (org.). O ensino de comunicação frente às diretrizes curriculares. São Paulo: INTERCOM, 2015.

RECTOR, Monica; TRINTA, Aluizio Ramos. **Comunicação do corpo.** São Paulo: Ática, 2005.

_____. **Comunicação não-verbal:** a gestualidade brasileira. Petrópolis: Vozes, 1986.

REZENDE, Guilherme Jorge de. **Telejornalismo no Brasil – um perfil editorial.** São Paulo: Summus, 2000.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. **História da televisão no Brasil:** do início aos dias de hoje. São Paulo: Contexto, 2010.

ROMAIS, Astomiro. **A estética do corpo na televisão:** representações do corpo nos programas de entretenimento, na publicidade e no jornalismo. 2001. 168 fls. Dissertação (Mestrado em Comunicação) Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre.

ROTHER, E. T. Revisão sistemática x revisão narrativa. **Acta Paulista de Enfermagem.** São Paulo, v. 20, n. 2, jun. 2007.

SACKS, Oliver. **O homem que confundiu sua mulher com um chapéu.** São Paulo: Companhia das letras, 1997.

SILVA, Elaine Caires da; PENTEADO, Regina Zanella. **Caracterização das inovações do telejornalismo e a expressividade dos apresentadores.** *Audiol Commun Res.* 19(1): 61-8. 2014.

SILVA, Fabiano José Morais da. **O apresentador nos estudos de jornalismo: reflexões sobre a transformação das rotinas de produção e no modo de atuar.** In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2013, Manaus.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira (org.). **A construção social das emoções: corpo e produção de sentidos na Comunicação**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

SOARES, Carla. **Sorria, você está sendo estudado**. Super Interessante, junho 2004. Disponível em: <<http://super.abril.com.br/historia/sorria-voce-esta-sendo-estudado>>. Acesso em: outubro de 2016.

SÓSTENES, Gabriela. **Análise prosódica de dados fonético-acústicos e perceptivo-auditivos de narrações de telejornalistas brasileiros**. 2013. 185 f. Tese (Doutorado em Linguística) Faculdade de Letras, Universidade Federal de Alagoas, Maceió.

SPONHOLZ, Liriam. **Jornalismo, conhecimento e objetividade: além de espelho e das construções**. Florianópolis: Insular, 2009.

SQUIRRA, Sebastião. **Aprender telejornalismo**. São Paulo, Brasiliense, 2004.

_____. **Boris Casoy: o âncora no telejornalismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1993.

STRELOW, Aline. O estado da arte da pesquisa em jornalismo no Brasil: 2000 a 2010. **Revista Intexto**, Porto Alegre, UFRGS, v. 02. n. 25, p. 67-90, dez 2011.

STYCER, Maurício. **O segredo das apresentadoras**. Folha de São Paulo, 22 de dezembro de 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/colunas/mauriciostycer/2013/12/1388628-o-segredo-das-apresentadoras.shtml>>. Acesso em: outubro de 2016.

TIBURI, Márcia. **Olho de vidro: a televisão e o estado de exceção da imagem**. Rio de Janeiro: Record, 2011.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do Jornalismo: porque as notícias são como são**. Florianópolis: Insular, 2005.

VARGAS, Renata; BARA, Gilze; COUTINHO, Iluska. **A queda da bancada e as mudanças históricas na cena de apresentação dos**

telejornais: em busca da aproximação e criação de identidade com o público. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUDESTE, 2012, Ouro Preto.

VASCONCELOS, Leonardo Silva; SOUZA, Rosangela Araujo; LORDÊLO, Tenaflae.

Jornal sem gravata: uma análise da mudança na linguagem dos apresentadores

do ABTV primeira edição. **Revista Temática**. n. 12. dez 2011.

VERON, Eliseo. Quando ler é fazer: a enunciação no discurso da imprensa escrita. [1984]. In: VERÓN, Eliseo. **Fragmentos de um tecido**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2004.

Verón, Eliseo, (1973) “Para una semiología de las operaciones translingüísticas”, *Lenguajes*, 2, Buenos Aires, Nueva Visión, 1974, pp. 11-35. Disponível em:

<http://moodleiunacritica.com.ar/LENGUAjes/LENGUAjes2/2-Veron.pdf>

VIGARELLO, Georges. **Introdução**. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (org.). *História do corpo: da renascença às luzes*. Petrópolis: Vozes, 2008.

VIZEU, Alfredo. *Telejornalismo: das rotinas produtivas à audiência presumida*. In: VIZEU, Alfredo; MOTA, Célia Ladeira; PORCELLO, Flávio Antônio Camargo. **Telejornalismo: a nova praça pública**. Florianópolis, SC: Insular, 2006.

YORKE, Ivor. **Jornalismo diante das câmeras**. São Paulo: Summus, 1998.

YUKL, G. **Leadership in organizations**. New Jersey (USA): Prentice Hall, 1998.

WAINBERG, Jacques A.; PEREIRA, Manuel Luís Petrik. *Estado da arte da pesquisa em jornalismo no Brasil: 1983-1997*. **Revista Famecos**, Porto Alegre, n.11, 1999.

WEIBEL D. | WISSMATH B. | GRONER, R. How gender and age affect newscasters' credibility: an investigation in Switzerland. **Jornal of Broadcasting & Eletronic Media**. v. 52, n. 3. p. 466-484. Set, 2008

WEISBUCH, Max; PAUKER, Kristin; AMBADY, Nalini. The subtle transmission of race bias via televised nonverbal behavior. **Science Mag**, v. 326, dez, 2009

WOLTON, Dominique. **Elogio do grande público**: uma teoria crítica da televisão. São Paulo: Atica, 1996.

ZETTL, Herbert. **Manual de produção de televisão**. São Paulo, Cengage Learning, 2011.

APÊNDICE A - FORMULÁRIO DE ENTREVISTA COM PROFESSORES

Expressão corporal no ensino de Telejornalismo

Questionário integrante da pesquisa desenvolvida para a tese de doutorado de Beatriz Cavenaghi no PPG Engenharia e Gestão do Conhecimento (UFSC) sob orientação da Prof^a. Dr^a. Maria José Baldessar

* Required

1. Qual o seu nome? *

2. Em qual curso de graduação você trabalha? *

3. Liste aqui as disciplinas que você ministra, relacionadas ao ensino de Telejornalismo *

Inclua disciplinas obrigatórias e optativas que eventualmente sejam oferecidas.

4. Suas aulas de telejornalismo incluem algum conteúdo relacionado à expressão corporal ou às técnicas de comunicação não-verbal relacionadas à apresentação em telejornalismo? *

Mark only one oval.

NÃO

SIM

5. Se sim, quais?

(escolha uma ou mais alternativas)

Check all that apply.

Técnicas Vocais

Postura diante da câmera

Maquiagem

Figurino

Gestualidade

Other: _____

6. De que forma o conteúdo sobre expressão corporal é integrado na sua prática de ensino?

Você pode citar e descrever formatos de aula ou exemplos de atividades realizadas com este objetivo.

7. Você utiliza teorias como base para abordar estes conteúdos?

Mark only one oval.

NÃO

SIM

8. Se sim, quais?

(escolha uma ou mais alternativas)

Check all that apply.

Teoria da Comunicação

Semiótica

Psicologia

Manuais de Telejornalismo

Other: _____

9. Qual grau de importância você atribui ao conteúdo relacionado à expressão corporal no ensino de telejornalismo? *

Mark only one oval.

Muito importante

Relevante

Pouco importante

10. Qual o objetivo desse conteúdo no seu contexto do ensino de telejornalismo?

11. Você poderia deixar um telefone de contato, para a possibilidade de nos falarmos nas próximas etapas da pesquisa?

APÊNDICE B - RESPOSTAS DOS PROFESSORES À PESQUISA






DISCIPLINAS MINISTRADAS	Conteúdos relacionados à expressão corporal ou às técnicas de comunicação não-verbal que fazem parte das aulas	Grau de importância atribuído ao conteúdo sobre expressão corporal no ensino de telejornalismo	Teorias de base para abordar os conteúdos
Telejornalismo I e II	Técnicas Vocais, Postura diante da câmera, Maquiagem, Figurino, Gestualidade	Muito importante	Manuais de Telejornalismo
Redação para TV/ Telejornalismo/ Tecnologia em Telejornalismo/ Locução e apresentação em rádio e TV	Técnicas Vocais, Postura diante da câmera	Muito importante	Manuais de Telejornalismo, técnicas de fonologia
Telejornalismo II/ Redação para a TV	Técnicas Vocais, Postura diante da câmera, Maquiagem, Figurino, Gestualidade	Muito importante	Teoria da Comunicação, Semiótica, Psicologia, Manuais de Telejornalismo
Telejornalismo I e II	Postura diante da câmera, Gestualidade, texto Manual TV Globo - para repórteres em treinamento.	Muito importante	Manuais de Telejornalismo
Telejornalismo I e II	Técnicas Vocais, Postura diante da câmera, Maquiagem, Figurino, Gestualidade, Análise de cases	Muito importante	Manuais de Telejornalismo
Telejornalismo/ Edição em Telejornalismo/ Laboratório de Telejornalismo	Técnicas Vocais, Postura diante da câmera, Figurino, Gestualidade, Postura com entrevistado	Muito importante	Manuais de Telejornalismo
Telejornalismo I, II e III	Técnicas Vocais, Postura diante da câmera, Gestualidade	Relevante	NÃO USA
Jornalismo de Televisão/ Laboratório de Práticas	Postura diante da câmera, Maquiagem, Figurino, Gestualidade	Relevante	Manuais de Telejornalismo
Redação e Produção para TV/ Linguagem e Roteirização para audiovisuais	Postura diante da câmera, Maquiagem, Figurino, Gestualidade	Relevante	Manuais de Telejornalismo
Telejornalismo I, II e III/ Planejamento gráfico e editoração eletrônica/ Estética e introdução às artes gráficas	Postura diante da câmera, Maquiagem, Gestualidade	Muito importante	Teoria da Comunicação, Semiótica, Psicologia
Tecnologia e Produção Jornalística/ Jornalismo e Linguagem Jornalística	Técnicas Vocais, Postura diante da câmera, Gestualidade	Muito importante	NÃO USA



Objetivo desse conteúdo no contexto do ensino de telejornalismo	De que forma o conteúdo sobre expressão corporal é integrado na sua prática de ensino?
<p>Profissionalização de jornalistas de TV.</p>	<p>Apresentação de notícias com gestuação apropriada, expressão corporal com ênfase na expressão do rosto e no vestuário.</p> <p>as citadas na questão anterior</p>
<p>O objetivo é qualificar ainda mais o profissional que produz telejornalismo, visto que na televisão tudo que está dentro do quadro informa. Inclusive o comportamento de repórteres e apresentadores. Assim, se souberem como atuar melhor na televisão estes profissionais do jornalismo conseguem potencializar a notícia, ou seja, fazer com que a notícia seja o foco de atenção do telespectador, não a sua pessoa ou outros detalhes que possam desviar o interesse do público.</p>	<p>Técnicas vocais: além de convidar fonoaudiólogas para palestrar na disciplina, também organizo oficinas com elas para trabalhar com os alunos; Postura diante das câmeras. Postura diante da câmera: depois de mostrar a importância desta para a compreensão da notícia em tv, treino individualmente cada aluno com exercícios em estúdio e externa desde como olhar para a câmera, trocar de câmera e como caminhar e/ou usar as mãos em transmissões gravadas ou ao vivo; maquiagem: faço um a aula prática sobre isso, mostro as principais técnicas e o tipo de maquiagem básica que serve para qualquer um atuar em tv, figurino: faço uma aula sobre isso também, mostrando cores, modelos e relacionando ao tipo físico para valorizar a informação mais do que o profissional, mas evidenciando o tipo de roupa que lhe deixa com mais credibilidade no vídeo; Gestualidade: Gravamos materiais e analisamos verificando a eficácia da gestualidade no enquadramento gravado.</p>
<p>E fazer com que eles se desenvolvam. Percam um pouco da vergonha de falar diante da câmera. Explico também que o processo é demorado e individual. E que Televisão é prática. Explico ainda que um ano fazendo reportagens na TV diariamente é muito pouco. O vídeo é complexo e que todos os dias aprendemos uma coisa nova.</p>	<p>1) os alunos escrevem notas ao vivo. E gravamos em duplas, telejornais de 1 minuto. Dessa forma praticamos a expressão no vídeo, 2) gravo também boletins no estúdio. Um aluno fica na bancada e o outro fica no estúdio ao lado. Esse modo simula a entrada ao vivo.</p>
<p>É muito importante, pois o aluno precisa passar o conteúdo da melhor forma possível. Não basta apenas saber escrever para tv. É preciso saber se portar em frente às câmeras. O aluno precisa sair preparado para o mercado de trabalho e, para isso, ele também precisa ter uma boa expressão corporal.</p>	<p>Exercícios de gravação (toda aula colocamos em prática a parte teórica) e assistimos/analisamos telejornais nacionais e regionais.</p>
<p>Mostrar que a credibilidade da notícia depende também da postura do jornalista que divulga a informação. É preciso passar confiança ao telespectador, e nessa hora a forma como se expressa passa a ser fundamental.</p>	<p>São realizados debates e analisados os jornalistas de TV: como se comportam diante das câmeras, como gestuam e entonam a voz para as variadas notícias, além é claro da maneira visual em que o jornalista aparece. Tudo isso é colocado em prática pelos próprios acadêmicos que fazem uma auto-avaliação para saber da importância da expressão corporal no telejornalismo.</p>
<p>É importante e só não trabalho com mais intensidade e aprofundamento porque o tempo destinado ao telejornalismo é reduzido para tantas abordagens necessárias. A comunicação não verbal, a gestualidade estão relacionadas à interpretação do texto, da notícia e no telejornalismo não há como desvincular conteúdo de forma.</p>	<p>Trabalho este conteúdo com uma abordagem mais técnica em Telejornalismo I, tendo como base o livro 'Voz e Corpo na TV', das fonoaudiólogas Leny Kyriakos, Cláudia Coles e Deborah Feijó. Após a leitura do livro realizo uma prática em estúdio para esclarecer dúvidas e orientar sobre expressão corporal, postura (expressão não verbal), técnicas vocais. Geralmente é destinada uma aula no semestre para esse conteúdo específico. Fora isso durante as aulas em que são analisados, orientados, produzidos e avaliados telejornais e reportagens a expressão corporal e vocal está sempre em discussão porque não há como separar, já que estabelece relação com o conteúdo da notícia.</p>
<p>O objetivo é mostrar a abrangência da informação audiovisual. A atenção de uma notícia não pode ser desviada para uma roupa de cores berrantes, por exemplo. Então os cuidados com a expressão corporal também não importantes</p> <p>Enfatizar que a gestuação excessiva, problemas na fala ou má postura no vídeo podem influenciar a veiculação da mensagem.</p>	<p>Apresentação de vídeos explicativos e avaliação das gravações feitas pelos estudantes</p> <p>Os acadêmicos gravam boletins, apresentações de telejornais e programas de entrevistas (sentados ou em plano americano). As gravações são veiculadas em sala de aula para avaliação do conteúdo e da postura diante do vídeo. Entre os erros mais frequentes estão gestuação e expressões faciais excessivas. Em algumas situações os alunos recebem orientação para procurar a fonoaudióloga Maria Rita Rolim, ex-professora do curso de Fonoaudiologia da Estácio e que hoje é docente da UFSC no curso de fonoaudiologia. A profissional tem larga experiência com voz profissional voltada ao telejornalismo - radiojornalismo.</p>
<p>Trabalhar ao máximo a imagem da seriedade, segurança e credibilidade do profissional que leva a informação do estúdio e/ou externa para o público.</p>	<p>Como base para comportamento pré gravação. Como exercício de inibição e timidez e por fim, como forma de elevar os aspectos visuais de segurança para sustentar a credibilidade e empatia gerados pelo portador da informação.</p>
<p>O objetivos dos conteúdos citados é para que a linguagem não-verbal seja um complemento para a linguagem verbal, uma vez que é sabido que muitas vezes a primeira está em desacordo com a segunda.</p>	<p>São produzidos e apresentados telejornais e reportagens dentro das disciplinas e, em cada uma, há orientação aos nos aspectos acima citados (técnicas vocais, postura frente à câmera e linguagem gestual).</p>

APÊNDICE C – TABELA DE DESCRIÇÃO




A tabela apresentada aqui é um exemplo do trabalho de descrição feito para cada uma das 15 edições de telejornal analisadas. A tabela traz imagens de todos os enquadramentos usados no programa, por ordem de aparição. Ao lado de cada imagem, fiz anotações sobre elementos não verbais que chamavam a atenção na atuação do apresentador.

Programa: HORA UM	
Data: 17 DE MARÇO DE 2015	
Apresentação: Monaliza Perrone e Maju Coutinho	
Tempo de produção: 53 min	
Tempo de corpo dos apresentadores na tela: 24 min	
OBSERVAÇÕES POR ORDEM DE APARECIMENTO:	
	<p>PG. COMEÇA EM PÉ. Voz forte anuncia o bom dia. VIIRA-SE PARA OLHAR IMAGENS NI TELÃO QUE ESTÁ TRAZ DELA.</p>
	<p>PF. ESTÁ EM PÉ, MAS NÃO APARECE. Chama um VT. Ênfase em palavras que reforçam a dramaticidade dos alagamentos anunciados na matéria. Termina mais devagar, em tom triste. Uma mão segura a ficha. A outra se move vigorosamente em gestos de ênfase.</p>
	<p>PM. BANCADA. Os cotovelos apoiados na bancada. Fala “né”.</p>

 <p>5:09</p>	<p>PG. EM PÉ, ACOMPANHADA DE MARIA JULIA, UMA EM CADA LADO DO TELÃO. Maria Julia usa ênfase explicativa “diz que choveu TRE-ZE POR CENTO DA MÉDIA DE MAR-ÇO SÓ ONN-TEM. TREZE POR CENTO É MUUITA COISA”.</p> <p>As duas interagem, em pé, durante 5 minutos – o tempo que dura a conversa sobre a previsão do tempo.</p>
 <p>5:14</p>	<p>PG. AO LADO DO TELÃO QUE MOSTRA A LOGO DO JORNAL. NA SEQUENCIA, VIRA-SE PARA FALAR COM O REPORTER QUE APARECE NA TELA.</p>
 <p>5:16</p>	<p>P.A ENCERRA O ASSUNTO COM O REPORTER EM TM DESCONTRAIDO, FAZ BRINCADEIRA E DÁ UMA GARGALHADA. ENCERRA EM TOM MAIS LENTO E COM TOM DE VOZ MAIS GRAVE.</p>
 <p>5:16</p>	<p>PF. CABEÇA DE MATÉRIA DE TRAGÉDIA. TOM DE VOZ GRAVE E Caiu, <i>gente</i>, logo após a decolagem”</p>
 <p>5:17</p>	<p>P.A. Faz uma pequena caminhada em direção à câmera . Três passos à frente. Termina em plano médio.</p>


	<p>P.F. NA BANCADA. GESTO QUE INDICA O NÚMERO 2: “A GREVE DUROU DOIS DIAS”. MUDA DE CAMERA E VAI PARA P. M.</p>
	<p>PF NA BANCADA PARA PASSAGEM DE BLOCO.</p>


Bloco 2

	<p>P.G. mas ela está na bancada e só aparece em meio corpo. A câmera se aproxima e termina em PM</p>
	<p>PF NA BANCADA. Ela começa com “que boniiiiitooo, né? Acompanhado de olhos fechados. Dando ar de desgosto. Muda para PM para outra cabeça. Fala novamente “gente” no meio de uma frase. “... chegara, gente, ao Museu Oscar Niemeyer...”</p>
	<p>PG. Centro e TRINTA OBRAS!! Ganha muito bem esse pessoal, né?! Se vira para a tela e começa a ler as capas dos jornais que aparecem. Interage com a tela, apertando botões e destacando partes das imagens com as mãos durante cerca de 3 minutos. Ao final, ajeita o cabelo. Termina em plano americano. Durante todo este tempo, ela <u>não olha</u> para a</p>

	<p>câmera. (Lembra a portura de uma professora)</p> <p>Na sequencia, mais 45'' na mesma posição, mostrando gráficos de economia.</p>
	<p>17. PG. Movimento de aproximação de câmera até o PA. Novamente interage com a tela. Gestos de reforço.</p>
	<p>PF. CABEÇA. Gesto marcador de ênfase evidente.</p>
	<p>PF NA BANCADA PARA PASSAGEM DE BLOCO.</p>

Bloco 3

	<p>PG. BANCADA, MOVIMENTO DE APROXIMAÇÃO DA CAMERA.</p>
---	---

	<p>PM MOVIMENTO DE AFASTAMENTO DA CAMERA ATÉ O PA QUE MOSTRA A TELA.</p>
	<p>P.A TERMINA A CONVERSA COM A REPORTER COM OS BRAÇOS CRUZADOS. CONVERSA DESCONTRAIDA, FALANDO AMENIDADES. APONTA, CURVA O CORPO COMO EM UMA CNVERSA INFORMAL.</p>
	<p>// MARIA JULIA ENTRA NA CENA, COM MOVIMENTO DE AFASTAMENTO DA CAMERA. CHEGA NO PG. SEGUEM MAIS 5 MINUTOS COM AS DUAS EM QUADRO. (em vários momentos as falas das duas se sobrepõem, demonstrando que não seguem um roteiro, mas conversam informalmente)</p>
	<p>//MARIA SAI, ELA SEGUE EM PF PARA CABEÇA DE MATÉRIA QUE FALA DE MORTE.</p>
	<p>PF PA CABEÇA – DIVERSAS DEMONSTRAÇÕES DE ENFASE COM GESTOS FORTES.</p>



PA COMENTA A MATÉRIA.
NOVAMENTE INTERAGE COM O
TELÃO PARA INFORMAÇÕES FINAIS.
//

PG. SE DESPEDE E CAMINHA ATÉ A
BANCADA.