



Conexão Repórter: elementos identitários em vinheta de abertura ★

Jaqueline Esther Schiavoni*

Resumo: Desde o início das transmissões televisivas no Brasil, as vinhetas de abertura têm sido utilizadas como um importante instrumento de promoção, valorizando aspectos identitários das atrações que anunciam. Com isso em mente, este trabalho busca avaliar como o fazer jornalístico em formato de reportagem é apresentado na vinheta de abertura do programa *Conexão Repórter*, exibido semanalmente pelo Sistema Brasileiro de Televisão (SBT). As análises se utilizam dos desdobramentos teóricos da semiótica francesa propostos por Fontanille (2016) e encontram como resultado uma construção identitária fundada na exploração de diferentes tipos de marcas – superfície, diegética, motora, dêitica – como forma de assegurar a veracidade dos discursos testemunhais veiculados no programa.

Palavras-chave: Semiótica; Televisão; Vinheta de abertura; Reportagem.

Introdução

Elas estão em todas as grades. Seja qual for a emissora, é por meio das vinhetas de abertura que os programas da televisão ganham destaque e um espaço de apresentação de suas respectivas identidades. Isso não é de hoje. Quando a televisão nasceu no Brasil, pelas mãos de Assis Chateaubriand, já podíamos ver seus traços – isto é, das vinhetas – na pequena tela. Desde então, elas caminham juntas. Não há período da história da televisão brasileira em que se note a ausência de vinhetas. Tal caráter persistente faz-nos atinar que essas produções não cumprem um papel meramente decorativo na TV.

Ao realizarmos uma visada histórica sobre as emissoras do país, podemos perceber que, desde os primórdios dessa mídia até os dias de hoje, os revestimentos figurativos e plásticos das vinhetas de abertura, bem como suas narrativas subjacentes e valores constituídos, sempre buscaram estabelecer relação com o conteúdo das atrações que promoviam, instigando o interesse do público a fim de alcançar a maior audiência possível (Fanucchi, 1996; Moya, 2004; Donner, 1997). Esse dado motiva o desenvolvimento deste trabalho, fazendo-nos avançar sobre a força de promoção da vinheta de abertura.

DOI: 10.11606/issn.1980-4016.esse.2018.133099

* O presente artigo resulta de revisões feitas no trabalho apresentado no 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2017. Agradecimento: Fapesp.

* Doutora em Meios e Processos Audiovisuais (ECA-USP), membro-pesquisadora do Grupo de Estudos Audiovisuais (GEA-Unesp), Bauru-SP. Endereço para correspondência: <jeschiavoni@yahoo.com.br>.

De acordo com Vilches (2003, p. 170), o surgimento da televisão – em diversos países do mundo, assim como também no Brasil – veio acompanhado de três grandes promessas: entreter, informar e educar. Neste artigo, estaremos voltados para o eixo da informação e manteremos o foco sobre um produto muito específico dessa área: o programa de reportagem. Assim, num estudo de caso sobre o programa *Conexão Repórter*, buscaremos avaliar como o fazer jornalístico em formato de reportagem é apresentado em sua vinheta de abertura. A título de contextualização, a atração mencionada está no ar desde 2010, sendo exibida atualmente toda segunda-feira, às 23h30, pelo Sistema Brasileiro de Televisão (SBT). O programa tem como editor chefe e apresentador um dos mais destacados repórteres do país: Roberto Cabrini – vencedor de prêmios como Esso, Líbero Badaró, Imprensa, Tim Lopes e Vladimir Herzog.

1 Marcas de um fazer jornalístico

Começamos por abordar o significado em torno da nomenclatura empregada na definição do programa: reportagem. O termo *reportar* – do latim, *reporto*, as, *ãvi*, *ãtum*, *ãre* – significa *levar para trás* (Oxford). Esse sentido compreende, portanto, a capacidade de algo ou alguém em fazer com que um dado sujeito seja remetido a um estado ou a uma ação conjugados ao passado. Será que esse princípio que subjaz à etimologia da palavra pode ser observado na vinheta de abertura do *Conexão Repórter*? Para nos ajudar a responder a essa pergunta, apresentamos um conjunto de quadros que buscam sintetizar o objeto em questão e sobre o qual teceremos considerações ao longo do trabalho (ver Figura 1).

Acerca das imagens, o primeiro ponto que devemos observar é que toda a proposta do vídeo se realiza por meio de abordagem figurativa. Após a aplicação de um crivo de leitura – “seleção, identificação e reconhecimento dos traços visuais como imagens do mundo” (Greimas, 2004, p. 87) –, é possível distinguir a representação de diferentes etapas ligadas à execução do programa a partir da exploração de quatro diferentes formas de marca: superfície, diegética, motora, dêitica. Esses tipos conceituais, observados na vinheta, foram propostos por Fontanille, que definiu *marca* como o “significante de interações passadas” (2016, p. 131). Dessa breve menção, podemos entender que se trata, em todos os casos, de um efeito figurativo capaz de atestar a existência de uma interação anterior e assim, desempenhar, cada marca a seu modo, a tarefa de *levar para trás* que embasa a ação de reportar (Oxford).

Nesse sentido, é importante destacar que a produção de uma marca somente pode ocorrer por contiguidade espacial e/ou temporal, e sua identificação está condicionada ao afastamento e à ausência do corpo que interagiu com o corpo que foi marcado. Considerando-se que tal ausência advém necessariamente de uma presença – cujo traço a marca guarda –, a marca faz coexistir em si mesma dois momentos distintos: um potencializado, referente à presença anterior do corpo responsável por marcar, e outro atualizado, que expõe a ausência atual de tal objeto (Fontanille, 2016, p. 133).

Observando essas características próprias acerca do modo de existência e funcionamento da marca, passaremos a destacar como os diferentes tipos mencionados são referenciados na vinheta de abertura do programa e a contribuição que fornecem para a criação de um discurso de reportagem jornalística.



Quadro 01



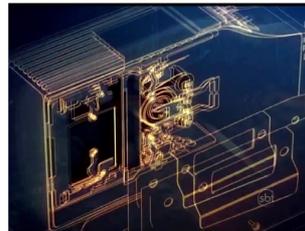
Quadro 02



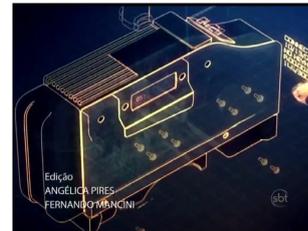
Quadro 03



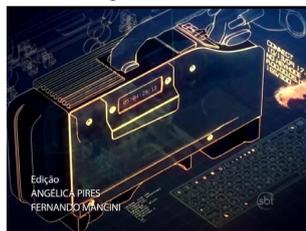
Quadro 04



Quadro 05



Quadro 06



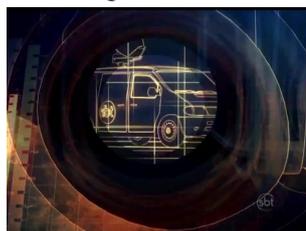
Quadro 07



Quadro 08



Quadro 09



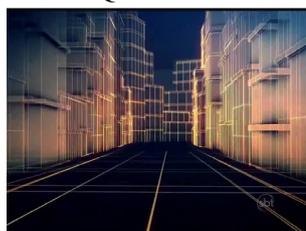
Quadro 10



Quadro 11



Quadro 12



Quadro 13



Quadro 14



Quadro 15



Quadro 16



Quadro 17



Quadro 18

Figura 1: Vinheta de abertura - Conexão Repórter (2017). Fonte: Reprodução/Sistema Brasileiro de Televisão (SBT). Imagens captadas pela autora.

1.1 Marcas de superfície

As marcas de superfície são aquelas produzidas por deformações num determinado corpo-invólucro. Tal corpo ou objeto corresponde a uma superfície de contato que impõe limites e faz distinção entre o próprio e o não-próprio, que atua como uma membrana operando triagens e que, devido à sua plasticidade, é capaz de guardar os traços de interações anteriores. As marcas produzidas são, portanto, inscrições destinadas a serem lidas, decifradas (Fontanille, 2016, p. 14).

Quando a vinheta dispõe, nas primeiras sequências, a figura de uma câmera de filmagem em cujo interior se mostra acoplado uma fita cassete (quadros 01-06), o que o enunciador faz é justamente nos colocar diante de um exemplar de corpo-invólucro, “um objeto que serve de marco recuperável, que atesta o estado original de um sistema ou de uma situação, um corpo que autoriza uma enunciação legítima e crível para aqueles que saibam interpretar sua posição ou marca” (Fontanille, 2016, p. 152-153). Isso porque, como se sabe, a película fílmica permite o registro da luz e do som que incidem sobre sua fina camada de partículas magnéticas. A deformação no suporte atesta a ação desses agentes sobre a emulsão, dando testemunho da interação entre eles.

Assim, o enunciador opta por nos apresentar um dispositivo de registro automático e analógico, visando à construção de um forte efeito de verdade para a coisa representada: primeiramente, em vista da objetividade do registro automatizado, no qual tanto a imagem como o som têm pregnância no mundo natural e funcionam como evidência da preexistência da coisa representada; em segundo lugar, pela capacidade de atestar certa contiguidade espacial e temporal entre os actantes da reportagem e os actantes reportados, isto é, o contato entre corpos do qual a marcação decorre como prova material; e, em terceiro, pela modernidade dos recursos, equipamentos e técnicas empregadas, responsáveis por garantir alta qualidade não apenas para a efetuação do registro, isto é, a fidelidade da marcação, mas também de sua recuperação ou transposição em vídeo e áudio.

1.2 Marcas diegéticas

Podemos passar, agora, ao segundo tipo de marca que mencionamos: a marca diegética. A diegese está ligada à ideia de contar ou desenvolver uma história. Segundo Greimas e Courtés (1974, p. 121), o termo remonta à tradição grega, sendo explorado por Gérard Genette como o aspecto narrativo do discurso, abrangendo instâncias espaço-temporais-actoriais. Assim, as marcas diegéticas são aquelas que se configuram como cenas e eventos, permitindo a reconstituição de uma dada situação ou momento de evolução de um enredo. Seguindo Fontanille, a formação desse tipo de marca decorre de agitações desenvolvidas no espaço interior de um dado corpo-oco, isto é, vazio, sendo essas interações as responsáveis por desenhar cenários, disposições espaçotemporais e distribuir papéis actoriais (Fontanille, 2016, p. 143).

No vídeo em questão, podemos dizer que esse corpo-oco é o da cidade (quadros 11-14). Em termos visuais, essa leitura se realiza por meio das linhas horizontais e verticais que aparecem na tela e desenharam a estrutura de grandes e modernos prédios, característicos de cidades de médio e grande porte. É pela cidade que o veículo de reportagem – assim reconhecido pela exposição da logomarca da emissora – se desloca. A oposição *baixo vs. alto*, que diz respeito, respectivamente, ao nível da rua em que o carro de reportagem circula e o nível do topo dos prédios, bem como a configuração *circundado vs. circundante*, já que a

rua é acompanhada de prédios nos dois lados, faz aparecer a oposição *interior vs. exterior*. Emerge, então, o efeito de sentido de que o veículo transita em partes recônditas da cidade, a fim de capturar e revelar sua realidade. Além disso, a disposição espacial que se estabelece entre as ruas desertas e os altos prédios da metrópole cria visualmente a noção de um espaço vazio entre os edifícios, contribuindo para a leitura da cidade como um corpo-oco.

Quanto à projeção actorial, é preciso destacar os efeitos de sentido decorrentes do meio de transporte escolhido para representar a equipe de reportagem. O veículo em questão tem a aparência de um furgão, projetado para o transporte terrestre de pessoas e cargas ou bagagens. Essa opção transmite a ideia de resistência, potência, dinamicidade e penetração, garantindo o bom deslocamento da equipe e dos materiais de captação e transmissão audiovisual. Todos esses sentidos certamente não seriam alcançados se o veículo escolhido fosse, por exemplo, uma motocicleta, um helicóptero ou um carro de passeio. Com isso, tem-se a projeção de um actante dotado de saber e poder-fazer jornalístico.

Outro ponto a se notar é que prevalece, ao longo dos quadros, um fundo de cromatismo azul escuro, que estabelece relação com uma temporalidade noturna – o breu da madrugada. Essa escolha da enunciação contextualiza o caráter deserto das ruas (horário em que a maioria das pessoas tende a se recolher, mesmo nas metrópoles) ao mesmo tempo em que cria um sentido de vigilância por parte da mídia, que segue ativa pelas ruas. Com isso, a vinheta indica que o programa não se interessa em mostrar o que todos podem ver claramente à luz do dia, mas busca o que está no subterrâneo, encoberto, escondido – explicitando o viés investigativo da atração. Em termos sonoros, isso é representado num tipo de som eletrônico pesado, marcado pelo uso de metais e instrumentos de percussão, que parece fugir das fórmulas convencionais (*mainstream*) e se aproximar de contextos mais segmentados (*underground*). De modo que, também nos elementos sonoros, o enunciador busca transmitir a ideia de que não se trata apenas de retratar a cidade (que tem na música eletrônica um de seus principais elementos de representação identitária), mas, sobretudo, especificidades pouco exploradas do âmbito urbano (arranjos com metais e percussão, criando uma musicalidade ligada a contextos marginais, de resistência e contracultura).

As projeções de espaço, tempo e ator que apreendemos por meio dos variados recursos plástico-figurativos que acabamos de descrever podem ser tomadas como marcas diegéticas resultantes do próprio deslocamento da equipe de reportagem, isto é, a agitação interna no corpo-oco da cidade. Disso resulta a reconstituição de um fazer-jornalístico específico: um percurso que se dá por determinadas ruas e não outras, em determinadas fases da noite em vez de certos períodos do dia, e cujo ator é apresentado de uma maneira em vez de outra. Escolhas que o enunciador faz a fim de fornecer para o enunciatário as marcas de uma determinada ambiência que dará coerência ou até mesmo explicação acerca da história a ser contada, isto é, a reportagem que o programa irá apresentar.

Visto que, no caso estudado, a vinheta é utilizada para dar conta do processo de elaboração dos programas como um todo, quer dizer, de todas as reportagens que serão apresentadas, torna-se compreensível a utilização de linguagem de simulação, isto é, modelos lógico-matemáticos, para representar as marcas diegéticas retratadas. Tendo em vista o alto grau de generalidade que as imagens desse tipo conseguem alcançar, tal escolha permite que muitas cidades estejam representadas nos traços da cidade desenhada no vídeo, estendendo o processo enunciado na vinheta aos diferentes tipos de abordagens realizadas a cada programa.

1.3 Marcas motoras

Toda a equipe de reportagem, mas especialmente aquele que encarna a figura do repórter, se empenhará em captar esteticamente a realidade da qual se ocupa – para além da visão e da audição (que a câmera de filmagem de certa forma detém e pode retratar), também a sensação térmica, a pressão, os odores e assim por diante –, emprestando seu próprio corpo para as marcações resultantes da experiência sensório-motora. Assim, a particularidade desse tipo de marca está em “associar a uma sensação motora bem identificada um conjunto de figuras e de sensações características da situação figurativa no seio da qual a experiência sensório-motora tem lugar” (Fontanille, 2016, p. 141). Nesse caso, o corpo é tomado como um conector intersensorial, colocando em relação os estímulos recebidos do exterior e do interior. Quanto maior for a riqueza e a extensão das configurações associadas à experiência motora, maior terá sido a eficácia da marcação. E é também a respeito dessa experiência que o sujeito em questão poderá fornecer posteriormente uma interpretação, um testemunho.

Na vinheta abordada, podemos dizer que o processo de realização ou enterramento das marcas sensório-motoras no corpo-carne do repórter acompanha o próprio deslocamento da equipe em sua zona de trabalho de campo (quadros 11-13) – talvez um frio no estômago decorrente da sensação de perigo e medo que um local ermo pode suscitar, talvez fome ou asco incitado pelo odor que emana do lugar, e assim por diante. Embora as marcas enterradas em um corpo-carne não sejam legíveis e nem possam ser diretamente observadas e decifradas como redes de traços e caracteres – como acontece no caso das marcas de superfície – elas podem ser recuperadas e atualizadas por um processo de desenterramento, por meio do qual todas as percepções e configurações sensíveis associadas à experiência vivida passam a vir à tona.

Esse processo de desenterramento pode ser observado na parte final do vídeo, quando a câmera responsável por acompanhar e nos mostrar o trajeto da equipe de reportagem começa a se erguer sobre os prédios, fornecendo um plano geral da cidade (quadros 13-15). Essa escolha de movimento, que parte de dentro para fora e de baixo para cima, não nos parece ser aleatória. Antes, imita a própria ação de desenterrar, definida como o gesto de “tirar de dentro da terra ou extrair de dentro da terra” (Michaelis, verbete *desenterrar*). Assim, pouco a pouco, as configurações eidéticas e cromáticas dos edifícios e das ruas vão dando forma ao rosto de um homem que reconhecemos ser Roberto Cabrini (quadros 15-18), repórter e editor-chefe do programa, conforme indicam os créditos da vinheta. Tal como o repórter esteve na cidade, adentrando seu interior, a cidade também está nele e é apresentada como que traspassando a sua carne, de maneira que sua existência se revela marcada pelas ruas e edifícios pelos quais passou. Fitando a audiência a fim de estabelecer um vínculo comunicacional entre as instâncias da enunciação (enunciador-enunciatário), tal configuração da imagem do repórter é capaz de transmitir um forte sentido de veridicção para o relato que será dado, pois, conforme explica Fontanille acerca das marcas motoras, “a eficiência ético-argumentativa residiria aqui no fato de que os valores propostos são autenticados, quer dizer, marcados na própria carne daquele que os enuncia” (Fontanille, 2016, p. 148).

Tais considerações sobre as marcas-motoras, enterradas no corpo-carne, colocam em evidência como se dá exatamente esse processo de marcação: pelas moções íntimas. Assim, o testemunho adquire força pela própria experiência do repórter em uma dada cena. Embora outros seres humanos pudessem realizar esse tipo de testemunho, porque também são dotados de sensibilidade, a vinheta valoriza os conteúdos veiculados no programa por associá-los a uma atuação perita, isto é, à atuação de alguém que exerce domínio teórico e prático

sobre o fazer em questão. Essa mensagem emana da comparação que se estabelece entre a atividade jornalística e a de tiro ao alvo. Nesse sentido, podemos citar o ponto de mira que se estabelece na altura de apenas um dos olhos do repórter. Esse é um dos fundamentos básicos da prática de tiro ao alvo, já que é praticamente impossível mirar com os dois olhos. Outro ponto é o alinhamento entre o olho aberto do repórter e o centro do alvo, devidamente enquadrado. A seriedade do rosto que emerge da massa de prédios ao término do vídeo expressa a concentração necessária para se atingir com sucesso o objeto estabelecido, evidenciando a qualificação profissional do sujeito que mira. Todos esses procedimentos contribuem para a criação de uma aura de autoridade em torno da visada especializada e do testemunho que será dado, explorando a ideia comum de que a ação profissional está em vantagem sobre a amadora. Em consequência, o repórter teria melhores condições de apreender uma determinada realidade para, depois, fornecer informações fidedignas sobre ela – isso envolveria, por exemplo, técnicas precisas não apenas sobre *o que* eleger como alvo da reportagem, mas também *onde*, *quando* e *como* executar a ação própria do trabalho de campo, pontos que incidem diretamente sobre o deslocamento do agente de reportagem e, consequentemente, sobre a impressão sensorial que decorrerá da experiência motora.

Também vale mencionar que, na vinheta, a ação profissional é apresentada envolta num manto de imparcialidade. Conforme as imagens, a equipe de reportagem não se origina nem depende diretamente da realidade sobre a qual dará seu relato, isto é, do meio social sobre o qual se lança em trabalho de campo. Vindo de um lugar diferente (de fora para dentro, num movimento de aproximação e penetração) e partindo depois para outro espaço diverso ao que estava (de dentro para fora, num movimento de saída e afastamento), cria-se o efeito de sentido de que a equipe pode reportar com isenção as impressões obtidas em seu trabalho de averiguação (quadros 01-10; 15-18). Tais construções e o efeito de verdade que delas decorre é essencial para a crença do enunciatário no dizer do enunciador sobre os objetos com os quais manterá relação, sobretudo por conta do tipo de abordagem investigativa que o programa se propõe a realizar.

1.4 Marcas dêiticas

Segundo Greimas e Courtés, “os dêiticos (ou indicadores, para E. Benveniste) são elementos linguísticos que se referem à instância da enunciação e às suas coordenadas espacio-temporais: eu, aqui, agora” (1974, p. 103, verbete *dêitico*). Portanto, as marcas dêiticas são sempre relativas à atualidade efêmera do corpo de referência, chamado por Fontanille de *corpo-ponto*:

O corpo-ponto (a posição de referência dêitica) é aquele que permite perceber e apreciar o deslocamento relativo de um corpo em relação a outros corpos; com efeito, só a existência de uma posição de referência funda uma mudança de posição; a percepção do movimento aplicada ao corpo dêitico é então a percepção de um *deslocamento* (2016, p. 129).

Na vinheta, podemos identificar os agentes da reportagem em três posições de referência distintas. O primeiro ambiente aparece logo nas imagens de início e abarca a apresentação de diversos equipamentos técnicos (quadros 01-09). Nesses quadros de abertura, os traços criam primeiramente a figura de uma *câmera de filmagem*. O objeto é mostrado em plano frontal. Depois, uma vista lateral revela a abertura do equipamento, deixando exposta sua estrutura interna. Em seguida, um retângulo preenchido na cor preto dá forma ao que identificamos ser uma *fit*a para gravação de sons e imagens, e este passa a ser acoplado à

filmadora. Ao lado desta, dá-se a ver um *teclado de computador*. Abaixo deles, sustentando-os, está uma superfície plana, de onde saltam imagens de números e figuras geométricas, que interpretamos ser uma espécie de *mesa inteligente*. Todas essas figuras nos remetem ao tema *tecnologia*. A posse e o manuseio desses equipamentos, o que inclui o acoplamento da fita e a solicitação da imagem planejada na tela, constroem para o enunciador e os agentes que ele determina para o trabalho de reportagem tanto um *poder-fazer* como um *saber-fazer* à medida que possuem os recursos adequados e sabem utilizá-los. Essas modalizações antecedem a passagem da equipe de reportagem pela cidade, configurando a *fase de preparação*, que no caso apresentado se dá nos bastidores, num espaço que supomos fechado, tendo em vista a preservação da aparelhagem técnica e a ausência de qualquer projeção espacial identificável – apenas um fundo azul escuro. Por inferência, podemos pensar esse espaço fechado como o de um estúdio televisivo.

Uma das imagens que a *mesa inteligente* dá a ver é a de um *mapa mundi* planejado, em que os meridianos e paralelos são representados por segmentos de reta perpendiculares entre si, com destaque para a América do Sul, onde se situa o Brasil – figuras que realizam uma clara projeção espacial, delimitando com objetividade e precisão o espaço sobre o qual o programa se lança, sua zona de interesse de cobertura (quadro 09). A câmera passa a se projetar sobre o território e logo podemos ver a equipe de reportagem passar por ruas pavimentadas, por entre altos e modernos prédios (quadros 11-13). Nesse momento, já não estamos mais no que definimos anteriormente como fase de preparação ou espaço de trabalho de bastidores: num movimento de aproximação e penetração pelo visor da filmadora (quadro 10), realiza-se a passagem dessa primeira referência de espaço para outra distinta, de caráter aberto, mais precisamente o de uma cidade urbanizada. O estilo planejado que se verifica nos prédios é o mesmo do mapa-múndi descrito anteriormente, estabelecendo a relação entre a cidade e o território para o qual a câmera de filmagem havia sido projetada. A esse novo espaço aberto corresponde o que pode ser definido como a *fase do trabalho de campo* da equipe de reportagem, que busca observar os fenômenos sociais investigados no local em que eles ocorrem, captando sua essência e modo de desenvolvimento.

Feitos esses apontamentos, podemos estabelecer uma importante correspondência entre o primeiro e o segundo espaço mencionados, isto é, a fase de preparação que ocorre nos bastidores e a fase do trabalho de campo que ocorre na cidade. Percebemos que as oposições *fechado vs. aberto* e *interior vs. exterior* que haviam sido articuladas no processo de apresentação da câmera de filmagem se repetem nos quadros seguintes. Isso se dá, primeiramente, ainda na fase de preparação, pela própria explicitação do ambiente do trabalho jornalístico, revelando como ele é e o que acontece ali. A relação é clara: da mesma forma que as pessoas não costumam abrir uma câmera de filmagem para ver como se estruturam e funcionam as peças no interior do aparelho, também o grande público não costuma ter acesso ao espaço dos bastidores de um programa jornalístico. Depois, essa mesma lógica é estendida para a fase seguinte, em que se dá o trabalho de campo. A oposição *baixo vs. alto*, que diz respeito, como vimos, ao nível da rua em que o carro de reportagem circula e o nível do topo dos prédios, e a configuração *circundado vs. circundante*, já que a rua é acompanhada de prédios nos dois lados, fazem reaparecer as noções de *interior vs. exterior* e o efeito de sentido de que o veículo transita em partes recônditas da cidade, revelando sua estrutura e modo de funcionamento ao público telespectador.

Nos três casos – câmera de filmagem, espaço dos bastidores, zona de trabalho de campo –, o empenho está em expor o que não se costuma ver ou ter acesso. As oposições da ordem

da expressão que mostramos podem, então, ser homologadas à outra, de ordem semântica: *essência vs. aparência*, que determinará a relação do sujeito com o seu objeto, dizendo-a verdadeira ou falsa, mentirosa ou secreta:

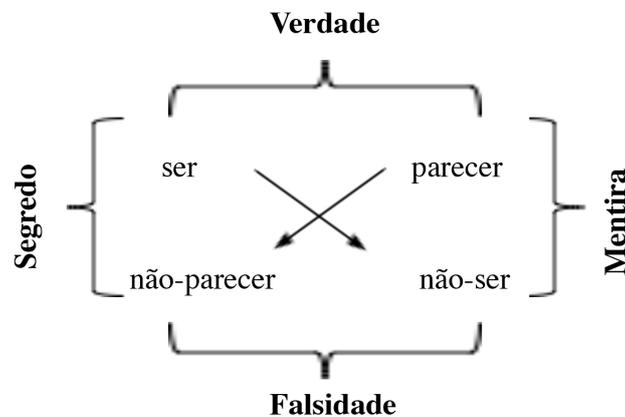


Figura 2: Modalidades veridictórias. Fonte: Greimas; Courtés, 1974, p. 488, verbete *veridictórias* (modalidades).

De acordo com Greimas e Courtés, a categoria da veridicção é constituída pela colocação em relação dos dois esquemas destacados: “o esquema *parecer/não-parecer* é chamado de manifestação, o do *ser/não-ser*, de imanência. É entre essas duas dimensões da existência que atua o ‘jogo da verdade’ (Greimas; Courtés, 1974, p. 488, verbete *veridictórias* (modalidades))”. Nesse sentido, a ação de retratar o funcionamento dos recursos tecnológicos e dos bastidores do espaço de trabalho jornalístico confere aos agentes da enunciação e ao fazer jornalístico em questão alto valor de *transparência*, dando a ver o que está mais adentro, mais fechado, a essência da coisa – o *ser/não ser* que configura a dimensão da imanência. Para transmitir a certeza de que nada ficará encoberto com o trabalho de reportagem, começa-se, como buscamos descrever e analisar, pela própria instância de enunciação. Com isso, cria-se uma atmosfera que favorece a crença do enunciatário no dizer do enunciador, isto é, na representação que faz do mundo como agente mediador – o *parecer/não parecer* da manifestação.

Voltando para as posições de referência, depois de apresentar a fase de preparação que acontece nos bastidores e a fase do trabalho de campo que ocorre no meio urbano, o que se tem na parte final da vinheta é a aparição do repórter (quadros 15-18). Como vimos, ele sai do interior da cidade e se coloca num outro espaço. Tal como na fase de preparação, também aqui não se tem uma projeção referencial identificável, apenas o fundo azul. Todavia, há uma interpelação frontal do olhar por parte do repórter. Visto que se trata de um programa de televisão, entendemos que com esse gesto o repórter busca estabelecer uma relação intersubjetiva com o telespectador, dando início à fase do testemunho ou do *trabalho de reportagem* propriamente dito. De maneira que podemos supor que o repórter está de volta ao estúdio do programa, e se posiciona agora no espaço destinado à apresentação – e não mais nos bastidores¹. Esse entendimento é fortalecido pelos movimentos simulados da câmera, que, em gestos de aproximação (*zoom in*, no quadro 10) e afastamento (*zoom out*, no quadro

¹ Os estúdios de televisão contam com diversos ambientes, comportando cada qual uma etapa distinta do processo produtivo. Dentre eles: o espaço de preparação ou bastidores e o espaço de apresentação ou gravação.

15), partem de um ponto e depois voltam a ele, realizando um deslocamento de vaivém ao sair do espaço de bastidores, ir ao espaço de campo e retornar ao espaço de apresentação.

Como temos argumentado, a questão testemunhal envolve tornar manifesto algo que foi ouvido, visto, sentido ou conhecido. É certamente por essa razão que a vinheta, como instrumento de promoção do programa, investe na diferenciação dos espaços, criando o efeito de sentido de uma equipe de reportagem que vai *in loco* - o deslocamento de um corpo percipiente. A exploração dos espaços e do deslocamento, porém, nos desperta para outro fator-chave: o tempo. Isso porque o momento da apresentação do relato não coincide com o momento do trabalho de campo, mas é posterior a ele. Em qualquer caso que seja, o testemunho dá conta de uma experiência passada, não atual. Por isso, diferentemente do que pode ocorrer em outros tipos de produção jornalística, na reportagem o esforço não está em esconder o tempo passado, mas em recuperá-lo no processo de enunciação como prova de um percurso ou itinerário realizado, já que o relato só é tornado crível em decorrência da experiência sensível *anterior*.

É por isso que, além dos espaços, a vinheta também investe na figurativização do tempo. Isso pode ser notado pela disposição de diferentes tipos de relógios digitais ao longo da primeira parte da vinheta, marcando não somente as horas e os minutos, mas também os segundos e os centésimos (quadro 07-09). Visto que essas marcações temporais aparecem por pequeníssimas frações de tempo na tela, mostrar apenas as horas e minutos seria como apresentar um tempo estático que facilmente poderia ser interpretado como tempo presente, o tempo do agora. Mas a apresentação dos segundos e centésimos permite ao enunciatário a visualização do correr do tempo e, conseqüentemente, a compreensão de uma ação, um ser e estar no mundo que, apesar de sua urgência ou imediatismo, já passou. Percebe-se, nesse caso, o efeito de sentido de um passado recente em vez de um passado distante, o que poderia intervir na qualidade da memória a ser projetada no ato de enunciação e também na atualidade do tema abordado, dado o dinamismo da própria sociedade e das questões que a atravessam, sobre os quais se debruça o jornalismo.

Por fim, nos últimos quadros da vinheta, vemos se estabelecer o ponto de mira sobre o olhar do repórter (quadro 17-18). Essa figura nos permite a realização de diferentes leituras - a nosso ver complementares, tirando todo o proveito da polissemia da imagem. A primeira que destacamos diz respeito à eleição de temas de investigação. Assim, ao mirar o telespectador, o programa procede com o levantamento de pautas que realmente sejam do interesse daquele que assiste, com o objetivo final de atingi-lo, isto é, atingir sua atenção e assim conquistar a audiência. Outra leitura possível é o início de um novo ciclo de reportagem, já que o processo de mira e eleição do alvo de investigação integra a fase de preparação. A ênfase sobre os traços perpendiculares e sua semelhança com as imagens do mapa planejado, que explicita os territórios de interesse do programa, corrobora essa interpretação, nos remetendo ao início do vídeo e, conseqüentemente, ao início de um novo processo jornalístico.

Assim, é possível observar, ao longo da vinheta, um trabalho de aspectualização da prática da reportagem:

Historicamente, o aspecto é introduzido na linguística como “ponto de vista sobre a ação”, suscetível de se manifestar sob a forma de morfemas gramaticais autônomos. Tentando explicar a estrutura actancial subjacente à manifestação dos diferentes “aspectos”, fomos levados a introduzir nessa configuração discursiva um actante observador para quem a ação realizada por um sujeito instalado no discurso aparece como um processo, ou seja, como uma “marcha”, “um desenvolvimento”. Sob esse ponto de vista, a aspectualização de um enunciado (frase, sequência ou discurso) corresponde a uma dupla debruagem: o enunciador que se delega no discurso, por um lado num actante sujeito

do fazer e, por outro, num sujeito cognitivo que observa e decompõe esse fazer, transformando-o em processo (Greimas; Courtés, 1974, p. 29, verbete *aspectualização*).

A questão em torno do ponto de vista acionado pelos procedimentos de aspectualização – e desenvolvida, até certo ponto, por meio do conceito de *focalização* (Greimas; Courtés, 1974, p. 189, verbete *focalização*) – busca dar conta da instalação no discurso do chamado sujeito observador e, portanto, da apreensão do conjunto da narrativa, ou ao menos de certos programas pragmáticos, apenas do ponto de vista desse mediador:

O termo focalização serve para designar, na esteira de G. Genette, a delegação feita pelo enunciador a um sujeito cognitivo, chamado observador, e a sua instalação no discurso: esse procedimento permite, assim, apreender quer o conjunto da narrativa, quer certos programas pragmáticos, apenas do “ponto de vista” desse mediador. Diferentes tipos de focalização – que é um procedimento de *debreagem actancial* – podem ser distinguidos segundo o modo de manifestação do observador: este às vezes permanece implícito, ou aparece, em outros casos, em *sincretismo* com um dos *actantes* da comunicação (o narrador, por exemplo) (Greimas; Courtés, p. 189, verbete *focalização*).

No caso da vinheta analisada, esse mediador ou observador permanece implícito em todo o discurso. Ele não se confunde nem com o repórter, que é justamente focalizado em determinados momentos por tal observador, nem com o público telespectador, apesar do esforço em construir um efeito de identificação, como se o próprio olho do enunciatário estivesse no controle da ação. Se chegamos à compreensão de que existe um observador diferente desses que apontamos, é porque a própria narrativa nos é dada a ver e a conhecer a partir das imagens que ele capta e nos confere seguindo uma certa ordem ou disposição sintagmática. Considerando que da explicitação de um sujeito observador decorre sempre a explicitação de um ponto de vista – subjetivo, incompleto, parcial –, a anulação desse sujeito ou sua manutenção como observador implícito cria o efeito de sentido de um discurso objetivo, completo e verdadeiro, livre das amarras do posicionamento do sujeito no mundo. E é sob esse manto que se expõe a prática de reportagem nas três fases analisadas: preparação, trabalho de campo e testemunho.

Conforme lemos na citação anterior, trata-se de uma *marcha*, um *desenvolvimento*. Assim, (1) quando observamos os recursos técnicos sendo montados e os lugares que podem ser alvo da presença da equipe de reportagem serem expostos, estamos diante de *semas aspectuais* que dão conta da *incoatividade*, isto é, do início do processo, cuja aparição no discurso nos permite prever ou esperar a realização da série toda; (2) quando observamos o deslocamento do carro de reportagem pelas ruas da cidade, estamos diante de *semas aspectuais* que respondem pela *duratividade*, que compreende o intervalo temporal situado entre o termo *incoativo* e o termo *terminativo* e é inteiramente preenchido por um processo; (3) quando observamos a emergência da figura do repórter, saindo dos interstícios da cidade para o centro da tela em plano próximo, estamos diante de *semas* que nos transmitem a *terminatividade*, a conclusão do processo, e esse reconhecimento nos permite pressupor a existência da configuração inteira, a realização de um fazer (Greimas; Courtés, 1974, p. 231, 135, 458 – verbetes *incoatividade*, *duratividade* e *terminatividade*, respectivamente). Desse modo, as referências dêiticas conformam as etapas fundamentais da produção do programa, explicitando as bases processuais do formato reportagem.

2 Considerações finais

Iniciamos este trabalho com a proposta de apreender como o fazer jornalístico em formato de reportagem, que embasa a produção do *Conexão Repórter*, era apresentado na abertura da atração, tendo em vista que a vinheta se configura um dos principais instrumentos de promoção do programa. Em resposta, observamos que, no ato de reportar, o agente que enuncia é colocado entre duas instâncias distintas: o eu-*aqui-agora* e o eu-*lá-então*; e que, para obter êxito no cumprimento de sua função, o sujeito busca compensar a ausência atual da experiência por meio das marcas que a memória de um corpo sensível é capaz de conservar, e pela capacidade eticamente legítima de restituição da experiência e dos traços proporcionados ao corpo enunciante.

Assim, observamos que as construções plástico-figurativas que o enunciador dispõe no vídeo de abertura buscam dar conta de todos os tipos de marcas possíveis – superfície, diegéticas, motoras e dêiticas – como forma de atestar uma dada contiguidade espacial e/ou temporal, e uma série de interações potencializadas, compensando assim a inexistência da experiência atual que comentamos no parágrafo anterior. São essas marcas que realizam o *levar para trás* que está no cerne da palavra *reportar*, dando testemunho de algo que foi visto, ouvido, sentido, vivido e assim por diante. O que, em última instância, atesta um dizer-verdadeiro, legitimando o relato dado.

Visto que o programa é exibido semanalmente e persiste no ar há cerca de uma década, tendo já conquistado da crítica importantes prêmios de reconhecimento, achamos ser possível tomar o *Conexão Repórter* como uma produção exemplar, isto é, como modelo no que diz respeito ao formato reportagem. Nesse caso, considerando que as vinhetas de abertura fornecem elementos próprios da identidade do produto audiovisual que acompanham, o que inclui o gênero e o formato em que esse se insere, é provável que os parâmetros apontados neste trabalho sejam capazes de ir além das especificidades da atração analisada, ajudando-nos a vislumbrar possíveis características fundantes do programa de reportagem na televisão. ●

Referências

- DONNER, Hans. *Hans Donner e seu universo*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1997.
- FANUCCHI, Mário. *Nossa próxima atração*. O interprograma no canal 3. São Paulo: Edusp, 1996.
- FONTANILLE, Jacques. *Corpo e sentido*. Londrina: Eduel, 2016.
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- GREIMAS, Algirdas Julien. Semiótica figurativa e semiótica plástica. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de (Org.) *Semiótica plástica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004.
- MICHAELIS Moderno Dicionário da Língua Portuguesa. [S.l.]: Melhoramentos, 2018. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br>>. Acesso em: 24 ago. 2018.
- MOYA, Álvaro de. *Gloria in Excelsior*. Ascensão, apogeu e queda do maior sucesso da televisão brasileira. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.
- OXFORD Dicionário de português. [S.l.]: Oxford University Press, 2018. 01 CD-ROM.
- SCHIAVONI, Jaqueline Esther. *Conexão Repórter*: marcas de uma prática jornalística. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 40, 2017, Curitiba. Anais. Curitiba: Intercom-Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2017.

Dados para indexação em língua estrangeira

Schiavoni, Jaqueline Esther
Conexão Repórter: identity elements in opening vignette
Estudos Semióticos, vol. 14, n. 3 (2018)
ISSN 1980-4016

Abstract: *Since the beginning of television broadcasts in Brazil, the opening videos have been used as an important promotional tool, valuing the identity aspects of the announced attractions. With this in mind, this paper seeks to evaluate how the journalistic practice in format of reportage is presented in the opening video of the program Conexão Repórter, which is weekly produced by the Brazilian Television System (SBT). The analyzes are based on the theoretical unfolding of French semiotics proposed by Fontanille (2016) and find as a result an identity construction based on the exploration of different types of marks - surface, diegetic, motor, deictic - as a way to ensure the veracity of the witnessing discourses transmitted in the program.*

Keywords: *Semiotic; Television; Opening video; Report.*

Como citar este artigo

Schiavoni, Jaqueline Esther. *Conexão Repórter*: elementos identitários em vinheta de abertura. *Estudos Semióticos*. [on-line] Disponível em: (www.revistas.usp.br/esse). Editores Responsáveis: Ivã Carlos Lopes, José Américo Bezerra Saraiva e Eliane Soares de Lima. Volume 14, Número 3, São Paulo, dezembro de 2018, p. 32-43. Acesso em “dia/mês/ano”.

Data de recebimento do artigo: 04/08/2018

Data de sua aprovação: 05/12/2018
