

**Outras notícias virão logo mais:
a construção da serialidade em telejornais**

*More news to follow shortly:
the construction of seriality in the television news*

Valéria Maria Sampaio Vilas Bôas ARAÚJO¹

Resumo

Considerando que a serialidade é uma característica importante da televisão enquanto forma cultural e, além disso, uma forte matriz cultural das narrativas populares da cultura de massa, este artigo argumenta que a construção da linguagem dos programas telejornalísticos se apoia nos modos de construção da narrativa televisiva e obedece também aos padrões de apresentação fragmentada e serial. Assim, destacamos que a ausência de literatura sobre serialidade nos programas telejornalísticos revela duas disputas importantes na configuração do jornalismo como instituição – uma disputa conceitual entre jornalismo e ficção, e uma disputa pela distinção entre jornalismo e entretenimento.

Palavras-chave: Serialidade. Telejornalismo. Discurso.

Abstract

Considering that seriality is an important feature of television as a cultural form and, moreover, a strong cultural matrix of popular narratives of mass culture, this article argues that the construction of the television news programs is based on the television narrative construction and also follow its fragmented and serial presentation standards. Thus, we emphasize that the lack of literature on seriality on television news programs reveals two important disputes in the configuration of journalism as an institution – a conceptual dispute between journalism and fiction, and a dispute over the distinction between journalism and entertainment.

Key words: Seriality. Television journalism. Discourse.

¹ Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia. Membro do Grupo de Pesquisa em Análise de Telejornalismo (FACOM/UFBA). E-mail: lelavbs@gmail.com

Introdução

Embora a definição central de narrativa se refira à organização de eventos no tempo através da construção de um relato sobre esses eventos, sejam eles factuais ou ficcionais e embora, também a narrativa serial seja considerada uma característica central da forma cultural assumida pela televisão com o seu desenvolvimento, a maior parte da literatura que trata de serialidade da narrativa televisiva – ou serialização como colocam alguns autores – o fazem através de análises da ficção. Assim acontece com Arlindo Machado (2005) quando caracteriza os tipos básicos de narrativas seriadas na televisão; com Paul Kerr (1982) e o seu estudo sobre as séries clássicas inglesas; com Michael Newman (2006) quando tenta explicar o porquê de as pessoas terem tanto prazer nas histórias televisivas através de uma análise da estrutura narrativa das séries de ficção do *prime time* americano; com Jason Mittell (2015) e seu projeto recente sobre as estratégias de complexidade narrativa da televisão americana contemporânea através da análise de *Lost*, *Veronica Mars* e outras séries de sucesso atuais; com Omar Calabrese (1999) quando procura produtos televisivos, como *Colombo* e *Dallas*, que possam exemplificar o que ele chama de “estética da repetição”.

Argumentamos a seguir – considerando que a serialidade é uma característica importante da televisão enquanto forma cultural e, além disso, uma forte matriz cultural das narrativas populares da cultura de massa – que o telejornalismo é também serial, embora esta característica seja, de certo modo, silenciada do discurso hegemônico que caracteriza o jornalismo enquanto uma instituição social objetiva e séria.

Narrativa serial televisiva

A televisão e suas formas específicas, como nos diz Raymond Williams, não são apenas uma questão de combinação e desenvolvimento de linguagens anteriores (WILLIAMS, 2008, p.39). Horace Newcomb (2004) nos dá um exemplo de como a narrativa televisiva se desenvolveu em diálogo direto com as especificidades do meio, de

sua gestão comercial e do contexto sociocultural em que esse desenvolvimento está inserido ao relatar que os primeiros programas ficcionais seguiam o modelo clássico da narrativa com início, meio e fim, um herói com objetivos definidos e qualquer distúrbio no equilíbrio que era restaurado no final. A cada semana esse modelo com um personagem principal se repetia. A primeira alternativa a esse modelo foi encontrada pelas *soap operas*: inicialmente desenvolvidas para o rádio, as *soap operas* não tinham nem sua história, nem seu enredo concluídos em um único episódio. Mais tarde, estes modelos de narrativas seriais foram se complexificando e séries como *All in the Family* e *The Mary Tyler Moore Show* já apresentavam características seriais no desenvolvimento de seus personagens com referências a acontecimentos de episódios anteriores e *flash backs*. A serialidade se refere, então, a um modo específico de organização dos eventos recontados pelas narrativas, ou seja, é uma questão que diz respeito ao modelo narrativo do produto televisivo, à construção de uma narrativa a partir da série de fragmentos que compõe seu todo.

Esse aspecto de fragmentação da narrativa serial televisiva é destacado também por Arlindo Machado para quem a serialidade se define, sobretudo pela “apresentação descontínua e fragmentada do sintagma televisual” (MACHADO, 2005, pg.83). O programa de televisão, caracteriza Arlindo Machado, é concebido como um sintagma padrão, que repete o seu modelo básico ao longo de um certo tempo, com variações maiores ou menores. O fato mesmo da programação televisual constituir um fluxo ininterrupto de material audiovisual, transmitido todas as horas do dia e todos os dias da semana, aliado ainda ao fato de que boa parte da programação é constituída de material ao vivo, que não pode ser editado posteriormente, exigiram velocidade e racionalização da produção (MACHADO, 2005, p.86). Essa racionalização seria traduzida em formatos de programas e programações (grades) e esse fatiamento da programação permitiria agilizar a produção e atender às demandas dos diversos segmentos da comunidade de telespectadores.

Voltando a Raymond Williams, consideramos que ele oferece uma análise mais interessante sobre os modos de apresentação da difusão televisiva. Enquanto nos sistemas de comunicação anteriores à radiodifusão os produtos, eram consumidos como itens específicos – como os livros e os panfletos, ou com data e hora marcadas em um local específico, como as peças de teatro e os concertos musicais –, os nossos modos de

compreensão eram ligados diretamente a essas formas específicas de atenção. Com a televisão se oferece, na verdade, uma sequência de programas que se inicialmente eram simplesmente agrupados e se transformavam em uma série de itens específicos postos em sequência, com o desenvolvimento passamos desse modelo que Williams chama de programação para o modelo que ele chama de fluxo, da reunião de programas específicos em sequência, para a experiência de ver televisão e não um programa específico.

Williams exemplifica essa mudança com a reavaliação do conceito de intervalo a partir do desenvolvimento prático da radiodifusão. No início dos sistemas de radiodifusão comercial britânica, havia certo entendimento de que os programas não deveriam ser interrompidos por intervalos, que poderiam ter lugar apenas nas pausas naturais (entre atos de peças ou sinfonias, por exemplo), mas isso nunca foi de fato cumprido e qualquer momento conveniente para a inserção passou a ser a pausa natural. Na televisão americana o desenvolvimento foi diferente e os intervalos dos programas patrocinados incorporaram os intervalos desde o início como parte do pacote. Williams avalia que, embora tenha ainda alguma força residual, a noção de interrupção se tornou inadequada tanto para britânicos quanto americanos. O que inicialmente podia ser visto como um constrangimento estrutural para as formas televisivas baseadas nos intervalos comerciais foi incorporado à nossa experiência de radiodifusão através do fluxo televisivo e à própria estrutura narrativa dos programas televisivos. Práticas institucionais, tecnológicas e artísticas, o surgimento de novas tecnologias e novos modos de recepção televisiva contribuíram para que a televisão contemporânea tenha começado a adotar formas narrativas mais complexas.

Para John Ellis (1992), o modelo de narrativa televisiva é um modelo mais extensivo que sequencial, que oferece uma contínua reconfiguração dos eventos, como nos boletins de notícias cuja narrativa é aberta, oferece atualizações constantes e um perpétuo retorno ao presente. O autor considera, inclusive, que o primeiro uso do formato de série aberta parece ter sido o dos boletins noticiosos, que atualizavam os eventos incessantemente e nunca os sintetizava. Ellis (1992) argumenta que, considerando que o modelo clássico de narrativa, basicamente um modelo ficcional, ainda seja destaque na nossa concepção sobre as narrativas cinematográficas de entretenimento –

predominantemente ficcionais também –, não é possível fazer a mesma generalização para a narrativa de tevê.

Seguindo o argumento de John Ellis, defendemos que a serialidade é uma característica também do telejornalismo. Em primeiro lugar, destacamos aqui que a construção da linguagem dos programas telejornalísticos se apoia nos modos de construção da narrativa televisiva e obedece também aos padrões de apresentação fragmentada e serial. Além disso, também produto da sociedade de massa e dos processos históricos que a constituíram, o jornalismo, enquanto instituição social e forma cultural, apresenta na sua forma de organização, a marca da serialidade que ordena uma economia produtiva e gera rotinas de trabalho.

Defendemos, contudo, que a constituição do jornalismo enquanto uma instituição pressupõe a produção de discursos sobre a atividade e a existência de disputas discursivas sobre o que o jornalismo é ou não é, qual sua função social, sua ideologia, suas premissas, sua identidade. A construção de um discurso hegemônico sobre o jornalismo institui parâmetros sobre práticas valorizadas e desvalorizadas, reputação profissional e rotinas. A naturalização deste discurso, muitas vezes, faz com que a atividade seja apresentada como um conjunto de regras e práticas sem relação com uma história, um contexto, e sem possibilidade de mudança, como regras, rotinas e práticas que definem a instituição enquanto sínteses acabadas. Pensamos discurso aqui a partir de Foucault e propomos analisar o jornalismo como uma formação discursiva que “não tem apenas um sentido ou uma verdade, mas uma história, e uma história específica que não o reconduz às leis de um devir estranho” (FOUCAULT, 2009, p.144). Nesses termos, o conceito de discurso nos ajuda a perceber que essa aparente unidade em relação ao jornalismo não significa que ele seja sempre visto como livre de problemas para definição de suas funções sociais, questões de procedimento e de dilemas econômicos, éticos e profissionais (DAHLGREN, 2000, p. 1).

Assim, ao entender a televisão ao mesmo tempo como uma forma cultural e uma tecnologia e o jornalismo uma instituição social que se desenvolveu de modos específicos a partir dos contextos dos quais faz parte – como observamos na argumentação de Raymond Williams apresentada acima – assumimos o telejornalismo como uma construção social “no

sentido de que se desenvolve numa formação econômica, social, cultural particular e cumpre funções fundamentais nessa formação” (GOMES, 2007, pg.4). Defendemos que a ausência de literatura sobre serialidade nos programas telejornalísticos revela, como adiantamos acima e desenvolveremos a seguir, pelo menos duas disputas importantes na configuração do jornalismo como instituição. A primeira delas, como insinua o texto de Ellis, é a disputa conceitual entre jornalismo e ficção. A segunda disputa marca uma distinção entre jornalismo e entretenimento, o que implica um distanciamento do jornalismo de qualquer ideia de envolvimento e emoção e nos leva à valorização do discurso sobre o jornalismo objetivo, hegemônico na sociedade contemporânea.

Apenas conte o que aconteceu: distinções entre informação jornalística e ficção

Começamos, pois, pelas disputas que definem os conceitos de jornalismo e ficção. O jornalista Roy Peter Clark, em um texto que fala sobre a falsa dicotomia que coloca a narrativa contra os métodos tradicionais de escrita jornalística, diz que nenhum repórter deve acrescentar nada às histórias que observa ou enganar o público intencionalmente. Clark afirma que o jornalismo, ao processar as informações que disponibiliza para seus leitores/espectadores se diferencia da ficção pela lisura na relação com os fatos: o jornalismo não pode inventar notícias, falar do que não aconteceu, mas o que apresenta ao público é resultado de um processo que passa por intervenções do próprio jornalista, das convenções e rituais associados à atividade, e em um segundo momento dialoga com as capacidades cognitivas e as experiências de mundo dos seus leitores. Esse resultado, portanto, não pode ser considerado mais que uma versão confiável da realidade. Pensando especificamente no jornalismo narrativo, Clark argumenta que essa dicotomia se constrói, sobretudo, a partir de ataques que vem de uma variedade de fontes: editores com medo de escândalos fabricados; repórteres que não tem habilidade para o estilo narrativo e preferem rejeitá-lo e leitores sem tempo que preferem ir direto ao ponto. Para Clark, a falsa dicotomia entre informação e narrativa pode ser reenquadrada, transformada em um espectro de novas possibilidades se os jornalistas se concentrarem nas necessidades daqueles a quem servem em vez de debaterem seus métodos.

Essa disputa para traçar fronteiras entre o jornalismo e a ficção é certamente responsável pelo apagamento de uma discussão sobre construção narrativa no texto jornalístico. Defendendo o argumento de que o jornalismo é uma prática social de mediação entre a realidade e o público, Josenildo Guerra (2008) também toma o fato real como o objeto do jornalismo, parâmetro comparativo para o conceito de verdade: quanto mais fiel ao fato, mais verdadeira a notícia e nesse sentido, então, verdade é objetividade. Para o autor, a própria consolidação do jornalismo como atividade foi condicionada pelo cumprimento do imperativo ético que estabelece a notícia como expressão da realidade. Assim, os valores de verdade, realidade e fidelidade aos fatos se constituíram como bases legitimadoras da atividade jornalística enquanto toda e qualquer relação entre jornalismo e ficção é rigorosamente desvalorizada; a ficção é caracterizada como o oposto total ao ideal jornalístico, é a anti-definição da instituição.

Guerra (2008) argumenta que um dos desafios que surgem com as críticas à objetividade é a necessidade de reconhecer que a matéria-prima do jornalismo é o real, apesar de a objetividade não existir: “Ou seja, mesmo que não dê conta da realidade, também não é mera ficção. A notícia não é uma invenção aleatória” (p. 101). Mas a caracterização de jornalismo feita por Guerra, como uma mediação entre a realidade e o público, como a atividade que possibilita que esse público conheça o mundo, isola o jornalismo como uma atividade que se coloca entre o público e o mundo e não como uma atividade inserida na mesma trama sociocultural e comunicativa. Ao colocar a noção de ficção como o total oposto do ideal jornalístico, “como mera invenção aleatória”, o autor simplifica a distinção entre os conceitos esvaziando o caráter que a ficção tem de construção a partir de referentes do mundo real, as complexas relações estabelecidas entre as histórias de ficção e os sentidos da vida.

A normatividade tenta reafirmar o discurso hegemônico que distingue o jornalismo da ficção caracterizando-o como uma atividade que gera conhecimento. Josenildo Guerra destaca que o entendimento inicial do jornalismo como prática de mediação sustenta que o jornalismo produz um conhecimento baseado na rigorosa observação do fato. A relação entre jornalismo, fato, conhecimento e narrativa reforçariam o valor de fidelidade ao fato como fundamento da prática.

Nelson Traquina coloca a negação da ficção na relação direta com a definição do jornalismo e com o que torna possível a credibilidade jornalística. Ao apresentar, a partir da definição da ideologia da comunidade de jornalistas, uma identificação direta e sem ressalvas entre jornalismo e realidade, o autor caracteriza a notícia como aquilo que não é ficção, argumentando que os acontecimentos ou personagens das notícias não são invenções dos jornalistas: “o principal produto do jornalismo contemporâneo, a notícia, não é ficção, isto é, os acontecimentos ou personagens das notícias não são invenções dos jornalistas. A transgressão da fronteira entre realidade e ficção é um dos maiores pecados da profissão de jornalista” (TRAQUINA, 2005, p.20). A afirmação de Traquina não considera nenhuma questão de procedimento, de forma de estruturação da linguagem jornalística, de procedimento textual e, novamente, reduz o conceito de ficção à ideia de “mera invenção”. Para admitir certa proximidade entre as formas narrativas jornalísticas e ficcionais a partir da estrutura fragmentada dos acontecimentos que se dão e são apresentados a seu público em série, Traquina reforça a obrigação do jornalista de solucionar os enigmas sobre o real com agilidade e rigor:

no entanto, dever-se-ia acrescentar rapidamente que muitas vezes essa 'realidade' é contada como uma telenovela e, aparece quase sempre em pedaços, em acontecimentos, uma avalanche de acontecimentos perante a qual os jornalistas sentem como primeira obrigação dar resposta com notícias rigorosas e se possível confirmadas, o mais rapidamente possível, perante a tirania do fator tempo. (TRAQUINA, 2005, p. 20)

A forma serial é aceita não como uma convenção, mas como uma imposição dos fatos e do modo como acontecem. O autor concebe o jornalismo, e mais especificamente as formas que ele assume na notícia, não como construção, mas como um espelho da realidade e nesse sentido referente a uma única verdade, clara e objetiva – a narrativa fragmentada é vista apenas como o melhor modo de contar essa verdade e nunca como uma construção a seu respeito, um modo de organização de eventos no tempo enquadrado por valores e premissas que definem os parâmetros de legitimidade e credibilidade da profissão. Assim, qualquer desvio a esse modelo objetivo deve ser punido e condenado violentamente ou caracterizado como mau jornalismo. É curioso observar, por exemplo, que em um artigo

que reivindica a legitimidade da forma narrativa e o uso de sua estrutura para facilitar e aumentar o entendimento das notícias, Machill, Köhler e Waldhauser (2007) alertam seus leitores para os riscos que o aumento dessa narratividade podem significar. Ainda que apostem na forma narrativa como um modo de melhorar a comunicação entre jornalistas e telespectadores, os autores salientam que o texto narrativo pode levar a 1) uma banalização da personalização e da emoção; 2) um desequilíbrio temático com mais notícias leves e humanas que notícias socialmente relevantes; 3) e uma tendência ao exagero e à auto referenciação em detrimento de uma maior variedade de temas e formas de apresentação da notícia.

Nós seguimos Michael Schudson e consideramos que as notícias tomam forma a partir de convenções que as tornam mensagens legíveis para culturas específicas: “a função dessas convenções é, sobretudo, dar forma e limitar que tipos de verdades podem ser ditas” (SCHUDSON, 2003, p.55). Argumentamos que a notícia não é uma representação fiel da realidade e reconhecemos que nessa perspectiva as noções de regulação da atividade, como aquelas de objetividade e imparcialidade, perdem um pouco da sua força imperativa. Reconhecemos também que essas noções tem validade, sobretudo, porque enquadram o modo como o jornalismo é socialmente aceito, e regulam, pelo menos retoricamente, as ações profissionais e as expectativas do público (GOMES, 2007, pg.6). Mais do que uma instituição com funções específicas em determinadas sociedades, entendemos que o jornalismo é uma construção social, que se desenvolve numa formação particular e cumpre funções fundamentais nessa formação, o jornalismo ter se desenvolvido do modo como se desenvolveu em sociedades específicas é da ordem da cultura e não da natureza: “a concepção de que o telejornalismo tem como função institucional tornar a informação publicamente disponível e de que o que faz através das várias organizações jornalísticas é uma construção” (GOMES, 2007, p.4).

Argumentamos que as notícias, impressas ou televisivas, podem também se apropriar da forma narrativa e da construção de serialidade como estratégia de estruturação de certos modelos narrativos para construir enredos que tomam o mundo real e os acontecimentos factuais como as histórias a partir dos quais se constroem. As narrativas, sejam elas ficcionais ou jornalísticas, dão sentido às nossas concepções de mundo e fazem

parte da trama a partir da qual interpretamos os acontecimentos. Nesse sentido, ficcionais ou não, todas as narrativas implicadas nessa trama passam a compor um mapa que norteia as nossas relações com o mundo, com as outras pessoas, com a cultura e a sociedade que nos rodeiam. O que nos leva à segunda disputa pela definição do jornalismo – aquela que o separa do entretenimento e da sensibilidade.

Jornalismo, entretenimento e o sentido de comunidade

A segunda disputa discursiva para caracterização do jornalismo revelada pela ausência de literatura sobre serialidade nos programas telejornalísticos marca, como citamos acima, uma distinção entre jornalismo e entretenimento. Aqui, o encontro do jornalismo enquanto instituição – com suas definições de procedimentos textuais, valores e normas – com a linguagem televisiva se torna mais clara. Para admitir a existência do jornalismo em um meio que obedece, sobretudo, a lógica da indústria do entretenimento, faz-se necessário reforçar o discurso hegemônico do jornalismo enquanto prática objetiva, livre de qualquer intervenção humana e fiel à realidade.

Em uma abordagem histórica e epistemológica do termo entretenimento, Richard Shusterman (2003) observa que desde os seus primeiros usos, o termo esteve associado à distração, ao lazer e ao prazer. Filósofos como Hegel e Heidegger, no século XVIII, separaram a ideia de racionalidade da de distração. Como no argumento ainda defendido pela Escola de Frankfurt, embora a arte culta pudesse provocar atitudes racionais e estimular a cognição do seu apreciador, a arte popular, especialmente a arte serial, não seria capaz de provocar senão distração. Assim, para reivindicar um lugar entre as esferas sérias da sociedade, o jornalismo constrói seu discurso de legitimação dissociado de qualquer conceito associado ao entretenimento.

Gomes, Gutmann e Ferreira (2008), apresentam três argumentos comuns na literatura sobre jornalismo e entretenimento. O primeiro deles caracteriza a relação entre informação e entretenimento como uma consequência do processo de comercialização do jornalismo funcionando como uma estratégia de captura de audiência. Os dois seguintes dizem respeito, especificamente, à televisão: o segundo

considera que a TV se organizou historicamente como indústria do entretenimento e tende a aproximar tudo, mesmo o jornalismo, da sua lógica. E, finalmente, há um terceiro argumento, mais determinista – tecnologicamente determinista –, que diz que, ao operar com os recursos audiovisuais, a TV necessariamente desviaria a atenção do espectador daquilo que realmente importa. O prazer, os sentidos ganhariam preponderância em relação ao conhecimento, à cognição. (GOMES et all., 2008, p.2)

O trecho abaixo, do livro intitulado *Telejornalismo no Brasil*, de Guilherme Rezende, por exemplo, faz uma ligação direta entre a difusão do jornalismo pela tevê e a alienação do seu espectador com relação ao mundo em que vive.

Nas emissoras comerciais de TV – predominantes no Brasil – a programação adota um caráter primordialmente diversional que afeta, inclusive, as produções telejornalísticas. Motivada por essa ideologia do entreter para conquistar maiores níveis de audiência e faturamento, a televisão privilegia a forma do espetáculo. (REZENDE, 2000, p. 35)

Em primeiro lugar, o autor toma o termo entretenimento como sinônimo de espetáculo defendendo que na tevê ele tem a função apenas de atrair audiência pelo seu caráter diversional. Essa espetacularização seria responsável pela confusão entre realidade e ficção no discurso televisivo e, conseqüentemente, pela falta de qualidade do texto jornalístico na tevê. Sem qualquer análise dos modos como o telejornalismo constrói sua legitimação a partir de práticas e valores da instituição jornalística, Rezende condena sua tarefa a uma função alienante que coloca o telespectador no lugar passivo de quem “vive por procuração”. O autor argumenta que a participação de personalidades como o presidente ou senadores da república fazendo o papel de si mesmos nas telenovelas, ajudaria a confundir a audiência e promoveria “uma percepção mais sensorial e afetiva do que racional” (REZENDE, 2000, p.36). Para Rezende, essa percepção sensorial e afetiva exclui qualquer possibilidade de produção de conhecimento a partir do telejornalismo e, portanto, desqualifica a atividade justamente pela sua relação com o entretenimento.

O texto de Rezende e os argumentos elencados por Gomes, Gutmann e Ferreira deixam ver o que Dahlgren (2000, p.16) relata como a manifestação pelos discursos

dominantes do jornalismo de uma antipatia latente para as imagens, consideradas como responsáveis por mudar o percurso de interpretação da notícia em direção ao entretenimento. Em oposição a uma perspectiva que as considera testemunhos do fato, essa perspectiva ressalta os valores de ludicidade e distração da representação por imagens. Em segundo lugar, ainda que recomende que não se valorize demais a função alienante do que chama de sincretismo realidade-ficção, Rezende admite esta como sendo uma possibilidade de efeito real sobre os telespectadores que, passivos, não teriam meio de reação racional a essas imagens. A objetividade aparece, novamente, como valor fundamental para a legitimação do jornalismo como uma atividade com vistas à cognição, separada do entretenimento que tem vistas ao prazer.

Em um texto de 1926, George Mead argumenta que a divisão do trabalho é a tragédia da sociedade industrial porque aponta as diferenças entre nossa atitude estética, contemplativa e a nossa atitude no trabalho, interessada apenas nos fins e não na compreensão da vida social em termos de objetivos para os quais direcionamos os nossos esforços. Mead defende que o jornalismo é um dos mecanismos da sociedade moderna que tem entre suas funções uma função estética, aquela de criar experiências que ajudem os leitores a interpretar suas vidas e relacioná-las aos seus laços comunitários. Para o autor, “O repórter é geralmente enviado para conseguir uma história, não os fatos” (MEAD, 1926, p. 390). Isso se deve ao fato de que as notícias, para Mead, podem ter o seu verdadeiro valor informativo acentuado em alguns momentos – como nas questões de mercado de ações, anúncio de indicadores econômicos, e divulgação de resultados de eleições – mas a maioria delas tem um valor de diversão ou um valor consumatório, ou seja, são histórias e não necessariamente fatos. E é o resultado obtido com a forma que a história da notícia assume que aciona a função estética que ajuda o leitor a interpretar o fato noticiado a partir de uma projeção da sua experiência como a experiência compartilhada pela comunidade da qual ele se sente parte.

Muitos dos problemas com o discurso hegemônico sobre o jornalismo podem ser delineados, como sugere Peter Dahlgren, por uma extensa rigidez de uma perspectiva dualista que leva-o a uma postura defensiva na relação com os valores e conceitos que, historicamente, foram definidos antagonicamente à sua instituição, como é o caso da ficção

e do entretenimento. A narrativa, destaca Dahlgren (2000), é um elo fundamental entre o jornalismo e a cultura popular e também uma forma de conhecer o mundo. Ao aproximar os modos de construção do texto narrativo e jornalístico pela reiteração do argumento de que não há linguagem puramente instrumental como reivindicam alguns autores das teorias do jornalismo e de que as narrativas podem também transmitir informações explícitas, Dahlgren abre uma perspectiva de contestação contra “as reivindicações do jornalismo para ancorar em si, plenamente, o domínio racional e ser algo completamente distinto do, digamos, 'entretenimento’” (DAHLGREN, 2000, p.16).

Considerações finais

O processo de consolidação do modelo hegemônico de jornalismo que conhecemos hoje silencia as noções de ficção e entretenimento, que colocam em disputa seus valores centrais, especialmente àqueles ligados à verdade e à razão.

Embora o jornalismo tenha se tornado uma indústria bem-sucedida e legitimada oferecendo uma cobertura diversificada que incluía também aspectos da vida cotidiana e privada além de informações objetivas e factuais, o discurso dominante, de modo quase incoerente com as práticas materiais, exclui as relações que possam significar qualquer risco ao conceito de objetividade como matriz fundadora do jornalismo moderno e referência maior para afirmação de credibilidade.

A identificação desses silenciamentos e do discurso que os acolhe nos permite reivindicar a possibilidade de uma análise que ponha em diálogo as questões de construção da serialidade televisiva no telejornalismo e suas vinculações com os valores e premissas da atividade.

Referências

DALHGREN, Peter. Journalism as popular culture. In: **Journalism and popular culture**. London, Sage, 2000, p. 1-23.

ELLIS, John. **Visible fictions**: cinema, television, video. London; New York: Routledge, 1992.

FRENCH, Tom. Serial Narratives. **Nieman Narrative Journalism Conference**. 2002. Cambridge. <<http://www.nieman.harvard.edu/reportsitem.aspx?id=101494>>. Não paginado.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**, 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009;

GOMES, Itania. Questões de método na análise do telejornalismo: premissas, conceitos, operadores de análise. In: **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**, abr. 2007.

GUERRA, Josenildo. **O Percorso Interpretativo na Produção da Notícia**: verdade e relevância como parâmetros da qualidade jornalística. São Cristóvão: Editora UFS; Aracaju: Fundação Oviedo Teixeira, 2008.

KERR, Paul. Classic Serials - To Be Continued. In: **Screen**. Volume 23, Issue 1, p. 6-19, 1982.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora SENAC, 2005;

MACHILL, Marcel ; KOHLER, Sebastian; WALDHAUSER Markus. The Use of Narrative Structures in Television News: An Experiment in Innovative Forms of Journalistic Presentation. In: **European Journal of Communication** , Jun. 2007. Vol 22(2): 185–205

MEAD, George H. The Nature of Aesthetic Experience. In: **International Journal of Ethics**, Vol. 36, No. 4, (Jul., 1926), pp. 382-393;

MITTELL, Jason. **Complex TV**: the poetics of contemporary television storytelling. Nova York e Londres: New York University Press, 2015.

NEWCOMB, Horace. Narrative and Genre. In: DOWNING et all. In: **The SAGE handbook of media studies**. 2004. SAGE Publications, p. 413-428.

NEWMAN, Michael Z. From Beats to Arcs: Toward a Poetics of Television Narrative. In: **The Velvet Light Trap**, Number 58, Fall 2006.

REZENDE, Guilherme Jorge de. **Telejornalismo no Brasil**: um perfil editorial. São Paulo: Summus, 2000.

SHUSTERMAN, Richard. Entertainment: a question for aesthetics. In: **British Journal of Aesthetics**, vol.43, no. 3, July 2003, 289-307.

SCHUDSON, Michael. **The Power of News**. Londres: Harvard University Press, 1995, 6a ed., 2003.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do jornalismo**: porque as notícias são como são. Volume 1, 2ª edição. Florianópolis, Editora Insular: 2005.

WILLIAMS, Raymond. **Television**: technology and cultural form. London; New York: Routledge, [1974] 2008.