

O entretenimento como configurador de crítica política no

COQC¹

Juliana Freire Gutmann

Doutoranda em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia, pesquisadora do Grupo de Pesquisa Análise de Telejornalismo. Professora do Curso de Comunicação Social - Jornalismo da Faculdade Social da Bahia.

ABSTRACT RESUMO RESUMEN ABSTRACT

resumo

Discute-se a articulação entre informação e entretenimento promovida pelo CQC- Custe o que custar, a partir da análise dos usos que o programa televisivo faz da autorreflexividade e de elementos da montagem expressiva para promover jogos de sentidos que marcam a experiência televisiva contemporânea, caracterizada pelo sincretismo de linguagens e discursos. As manipulações gráficas, as associações visuais e sonoras, os enquadramentos, são alguns dos dispositivos usados para articular riso e crítica. Nessa perspectiva, o produto analisado serve como propósito para a discussão de como é possível, através das potencialidades plásticas do audiovisual, convocar efeitos de crítica social e política em sintonia com o humor.

Palavras-chave: Linguagem audiovisual, informação, entretenimento, CQC

abstract

It discusses the links between information and entertainment sponsored by the CQC- Whatever it takes, from the analysis of the uses of autorreflexivity and edition's expressive components made by the television show to promote senses that mark the contemporary television experience, characterized by a combination of languages and discourses. The graphical manipulations, the audio and visual associations, constitute some of the devices used to articulate criticism and laughter. From this perspective, the product analysis serves to discuss how we can, through the audiovisual plastic potentials - normally seen as necessary opposition against the discourse rationalization - to summon the effects of social and political criticism in tune with the laughter.

Keywords: audiovisual language, information, entertainment, CQC

resumen

Se analiza la relación entre información y entretenimiento patrocinado por el CQC- Lo que sea necesario, desde el análisis que utiliza el programa de televisión hace autorreflexividade y expresiva los componentes de los juegos para promover formas en que la actual experiencia de la televisión, que se caracteriza por una combinación de lenguajes y discursos. Las manipulaciones gráficas, las asociaciones de audio y visuales constituyen algunos de los dispositivos se utilizan para expresar la crítica y la risa. Desde esta perspectiva, el análisis del producto responde al propósito de discutir cómo podemos, a través de las posibilidades plásticas del sector para llamar a los efectos de la crítica social y política en sintonía con el estado de ánimo. Es sólo sobre la base de lo que divierte y entretiene a que se llaman valores fundamentales de la esfera periodística como la vigilancia, el servicio público, la transparencia y la conversación política.

Palabras-clave: language audiovisual, información, entretenimiento, CQC.

1

Uma primeira versão deste trabalho, intitulada Aspectos audiovisuais do infotainment: o CQC como propósito de análise, foi apresentada no Colóquio Internacional Televisão e Realidade, em 2008.

2

Neste artigo, considera-se o termo a partir de perspectiva corrente nos estudos sobre comunicação e cultura: entretenimento como um valor das sociedades contemporâneas, traduzido pela primazia do prazer e dos sentidos e, no campo audiovisual, ilustrado pelo que se refere às estratégias de apelo do uso da imagem e do som (GOMES, I., 2008, p.4).

3

Termo usado pela literatura especializada para caracterizar a aproximação entre entretenimento e informação. A expressão aparece não em decorrência do fenômeno, que não é de maneira alguma considerado novo, mas justamente devido a uma ampliação contemporânea do debate acadêmico sobre a aproximação entre jornalismo e entretenimento que não contempla um julgamento de valor a priori.

Nas discussões contemporâneas sobre a cultura midiática pouca atenção tem sido dada às reflexões trazidas por Walter Benjamin (1936) no início do século passado quando, ironicamente de dentro da chamada Escola de Frankfurt, apontou para a necessidade de rever conceitos da estética clássica com base nas experiências suscitadas pelas técnicas de reprodução como o cinema e a fotografia. Perduram as considerações dicotômicas entre cultura e entretenimento, razão e prazer, oposições que escondem um contraste valorativo ainda mais antigo e profundo, sustentado pelo embate filosófico entre cognição e sensibilidade. De modo historicamente construído, aprendemos a considerar entretenimento sempre no sentido de oposição à razão, à verdade, ao conhecimento e, nesta mesma direção, o aproximamos daquilo que seduz, provoca prazer, afeta os nossos sentidos e, por isso, possuiria valor menor em relação aos seus opostos.

Na televisão, o impasse materializa-se no embaralhamento cada vez mais aparente entre as estratégias discursivas e de linguagem do campo da informação e do entretenimento², fenômeno discutido contemporaneamente como *infotainment*³ (GOMES, 2008), mas valorado de modo hegemônico, quando relacionado ao telejornalismo, como *fake news* (BAYM, 2004). Nesta concepção, a noção de falso, fruto da aproximação da notícia com aspectos relacionados ao entretenimento, remeteria a uma radical oposição ao sentido de verdade, pressuposto das construções noticiosas. A prevalência desse contraste está na própria origem do conceito definidor do jornalismo moderno, a objetividade, culturalmente caracterizada pela separação entre razão e emoção (GUERRA, 2003, p.6). No entanto, produções midiáticas contemporâneas que utilizam o *infotainment* como estratégia de comunicação, como o norte-americano *Daily Show* e o internacional CQC, demonstram que, do ponto de vista da configuração da esfera pública, a cultura visual e o uso do humor podem se apresentar como importantes ferramentas de argumentação política e não apenas elementos característicos das “falsas notícias” (JACOBS, 2004; BAYM, 2004).

Nessa perspectiva, argumenta-se que, para além das disputas baseadas na racionalidade do discurso informativo, o prazer e a sedução promovidos por formas expressivas do entretenimento se apresentam também como instrumentos de argumentação política e atuação na esfera pública. Em uma análise sobre o *Daily Show*, Baym (2004) conclui que o programa “pode ser melhor compreendido não como noticiário falso, mas como jornalismo alternativo, que utiliza a sátira para interrogar o poder, a paródia para desconstruir as notícias contemporâneas e o diálogo para legalizar um modelo de democracia deliberativa” (2004, p. 4)⁴.

Partimos dessa inquietação, que não será diretamente explorada neste artigo, para promover uma reflexão sobre o embaralhamento entre informação e entretenimento no âmbito televisivo a partir da

4

Tradução nossa para: "can be better understood, not as 'fake news', but as an alternative journalism, one that uses satire to interrogate power, parody to deconstruct contemporary news, and dialogue to enact a model of deliberative democracy" (BAYM, 2004, p. 4).

5

O programa semanal *Custe o Que Custar* estreou no dia 17 de março de 2008 pela Rede Bandeirantes e é exibido às segundas-feiras, às 22h15. O formato importado pela Band da Eyeworks-Cuatro Cabezas e coproduzido no Brasil pelas duas empresas existe há mais de dez anos, recebeu 7 indicações ao International Emmy Awards e tem versões no Chile, Argentina, Espanha e Itália. No Brasil, o CQC conseguiu dobrar, em maio de 2008, a audiência da Band nas noites de segunda-feira: seis pontos de média, com pico de oito pontos, ficando em terceiro lugar no Ibope da Grande São Paulo (Informações capturadas de <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u405829.shtml>, em 27.05.08)

6

Este trabalho baseia-se na observação contínua do programa entre os meses de março e julho de 2008. De modo

análise de aspectos audiovisuais da versão brasileira do programa televisivo *CQC- Custe o que Custar*⁵, exibido pela Band. A análise proposta volta-se para a interpretação do jogo de sentidos que articula humor, diversão, serviço público e crítica política em um só tempo, conformado no CQC por elementos plásticos do audiovisual, especificamente os usos que se faz da autorreflexividade e de elementos da montagem expressiva⁶.

Ancorado por Marcelo Tas, pioneiro do chamado "jornalismo es-cracho" com o personagem-repórter Ernesto Varela, Rafinha Bastos e Marco Luque, conhecidos nos circuitos de comédia *stand-up* e do teatro, o programa semanal recorre a estratégias e tom humorísticos para construir relatos sobre acontecimentos dos campos cultural, econômico, social e, principalmente, político. Entre as principais marcas estão as reportagens performáticas, o jogo de sentidos criado por manipulações videográficas, o modo irônico com que discute os fatos cobertos pela grande imprensa, a sátira feita a personalidades públicas e a paródia das produções e processos televisivos, num jogo permanente de intertextualidade.

As referências intertextuais aparecem logo na abertura, através de diversas associações a conceitos da cultura *pop*. A atmosfera de segredo, conspiração, suspense e aventura, própria do cinema hollywoodiano, é reproduzida nas inúmeras vinhetas do programa: a de abertura, as dos quadros fixos e as que antecedem as matérias. Em referência explícita ao filme *MIB, Homens de Preto*, os apresentadores valem-se dos dois objetos icônicos centrais do filme: terno preto e óculos escuros. A partir dessa atmosfera de filme de ação, sentidos próprios do campo jornalístico, como de vigilância e "cão de guarda" dos interesses da sociedade, são convocados durante todo o processo enunciativo, a exemplo da célebre frase de encerramento do programa: "*eles estão à solta, mas nós estamos correndo atrás*".

A própria marca do CQC recorre à figura da mosca, de modo a realçar o sentido de vigilância. Os óculos escuros usados nas reportagens cobrem os rostos dos mediadores como os olhos da mosca. A intervenção gráfica do inseto voador é usada ao longo de todo o fluxo televisivo: nas vinhetas; na abertura, na qual o cenário é visualizado em plano aberto; nas cenas da bancada, espaço principal de enunciação, e durante as reportagens, em substituição aos cortes secos. A figura da mosca é utilizada como metáfora para denominar aquele tipo de repórter que pode estar em todos os lugares e a qualquer hora e, geralmente, não é muito bem-vindo; o repórter que tudo vê e, como uma "mosquinha", consegue se infiltrar em locais não permitidos, como os bastidores da Cúpula da América Latina, Caribe e União Européia, no Peru (19.05.08), ou a sala de reunião de chefes de estado durante a criação da *Unasul* (União das Nações Sul-americanas), em Brasília (26.05.08).

Referências a aspectos plásticos e signícos próprios da cultura *pop*

a operacionalizar a construção do artigo, a análise tem como corpus as quatro edições do programa exibidas no mês de maio nos dias 05.05.08, 12.05.08, 19.05.08 e 26.05.08.

funcionam também, no CQC, como estratégia retórica para fazer referência a apelos do campo jornalístico como a noção de vigilância, exemplificada aqui pela caracterização dos personagens, pelos elementos plásticos das vinhetas e pela marca gráfica do programa.

Experimentações audiovisuais e abertura de sentidos no *Custe o que Custar*

Os textos audiovisuais possuem natureza múltipla, dotada de diferentes níveis expressivos (visuais e sonoros) que reproduzem, para o espectador, dada realidade. Assim, a produção de sentido no audiovisual envolve procedimentos de articulação de linguagens que, mesmo antes da captação do som direto no cinema, foi objeto de investigação do campo. O cineasta russo Serguei Eisenstein (2002), por exemplo, tentou conceber um método de construção de correspondências audiovisuais, buscando relações entre imagens musicais e visuais, entre diferentes enquadramentos, contrastes, luminosidades e contornos da própria imagem dentro do mesmo plano. Os postulados teóricos de Eisenstein sobre a sincronização de sentido no filme são descritos pelo conceito de montagem “vertical” ou “polifônica” (EISENSTEIN, 2002), que seria um tipo de montagem que explora a simultaneidade de elementos de diferentes linguagens, cujo sentido estaria justamente na articulação de todos eles numa metáfora antecipada do que hoje é possibilitado pelos meios digitais: a edição dentro do próprio quadro. Na linguagem mais contemporânea do audiovisual, o conceito pode ser traduzido pelo apelo aos recursos de gravação e montagem, próprios dos sistemas de edição digital. As inúmeras possibilidades de intervenção construtiva no interior do quadro e de manipulações da imagem, levadas ao extremo pelas tecnologias digitais, constituem a montagem expressiva.

Tais formas expressivas reúnem procedimentos e elementos da construção dos discursos audiovisual e televisivo – realizados na ilha de edição – que exploram os recursos disponíveis tanto pelos sistemas lineares – fusões, cortes, *fades*, congelamentos, acelerações e desacelerações – quanto pelo processamento digital da imagem nos sistemas não-lineares – manipulação da cor e da textura da imagem, recortes de todo tipo, seccionamentos de planos, diversidade de intervenções gráficas (FECHINE, 2003, p.104). Tal gramática da escritura múltipla e simultânea se traduz em uma saturação de informações visuais e sonoras dispostas num mesmo espaço e num mesmo intervalo temporal de construção discursiva. No CQC, os elementos formais que circunscrevem o lugar central de enunciação do programa, a bancada, são marcados pela saturação plástica.

A circunstância espacial é configurada por uma multiplicidade de enquadramentos, cores, texturas e intervenções gráficas. O progra-



Figura 1
Manipulações audiovisuais
na construção do espaço em
três camadas

ma começa com uma câmera em *plongé* que enquadra o cenário de cima, acentuando a sua dimensão e a inclusão da bancada em uma espécie de ringue imerso no auditório, que permanece em contraluz. Interessa mais o clima criado pela presença do público que, através da valorização do áudio (gritos, palmas e assovios), reproduz a atmosfera de arena proposta. Uma voz em *off* anuncia, em tom eloquente, o início do programa (“Começa agora, para todo o Brasil, seu resumo nacional de notícias. Esse é o Custe o que Custar”), enquanto a câmera alta faz, rapidamente, um *travelling* para frente, em direção à bancada, com movimentos laterais, como se sobrevoasse o auditório. Neste momento, a intervenção gráfica da figura da mosca atravessa a tela de um lado para o outro, misturando-se às iniciais do programa, que giram no centro do quadro. Os âncoras Marcelo Tas, Rafinha Bastos e Marco Luque surgem em meio ao jogo de câmeras e à música, composta por marcas formais do gênero *rock* (guitarra distorcida, base de bateria e baixo em alto volume), gritos, palmas e assovios da plateia.

O ambiente da primeira cena de enunciação é construído em três camadas: em primeiro plano, há as intervenções gráficas da mosca e as letras CQC; em segundo, o cenário “real”, composto pela bancada, pelos âncoras e pelo nome do programa disposto no painel central; no terceiro plano, há um telão, onde são projetadas imagens distorcidas em movimento. As trocas de câmera que compõem esta cena também valorizam a estética do excesso. Os intervalos de tempo entre um plano e outro são configurados por rápidos cortes e mudanças de câmeras e pelo consequente revezamento de enquadramentos. Essa multiplicidade audiovisual também é potencializada por camadas de áudio que atuam de modo simultâneo: o BG da plateia, a voz *off* que anuncia o início do programa e a música, disposta em alto volume.

Durante toda a enunciação, o que inclui os momentos da bancada, vinhetas, reportagens e quadros, o programa aposta na sobreposição de instâncias temáticas, discursivas e retóricas. Articulam-se a cobertura do mundo das celebridades e a ironia e a sátira como fins de questionamento político, as reportagens sobre acontecimentos da semana e a paródia à cobertura feita pela própria TV, as linguagens gráfica, audiovisual, televisiva, teatral. Do ponto de vista audiovisual, observa-se uma aproximação com o que Arlindo Machado (1997) caracteriza como mestiçagem de linguagem. Dentro da concepção de montagem expressiva, anunciada pelo cinema, desenvolvida pelo vídeo e cada vez mais explorada pela televisão, a mestiçagem das imagens é entendida como a sobreposição formal de diferentes suportes: vídeo, fotografia, desenho gráfico, som que, além da reprodução verbal, inclui música e dispositivos de simulação de ruídos.

No CQC, os recursos audiovisuais são explorados, principalmente as intervenções videográficas e efeitos sonoros, que caracterizam a mestiçagem de imagens, de modo a satirizar as fontes no momento

7

Referindo-se à denúncia feita pelos jornais Folha de São Paulo e Estado de São Paulo sobre ONGs ligadas à Força Sindical que teriam recebido dinheiro diretamente do Ministério do Trabalho.

das entrevistas e promover crítica através do riso. A sátira, a paródia e a ironia são expressas através de divertido jogo de imagens e áudio que, uma vez articulado, cria efeito cômico, claramente utilizado como meio de intervenção política. Na edição de 19.05.08, durante a cobertura da inauguração da ponte Otávio Frias de Oliveira, na capital paulista, o repórter Rafael Cortez entrevista, em tom irônico, o deputado Paulo Maluf, de modo a provocar, intencionalmente, distância entre a expressão e a intenção (o questionamento das condutas éticas do político). No momento em que o repórter questiona a fonte (*“O senhor fica com inveja quando vê uma ponte dessa dimensão e pensa ‘essa eu não fiz?’”, “Imagina se tivesse feito, né? Como seria bom, como ela renderia frutos diversos para a cidade, para o senhor”*), um efeito sonoro de repetição da palavra “senhor” contribui para dar ênfase à verdadeira intenção da expressão, e um desenho de notas de R\$ 100,00 aparece saindo de dentro do paletó do político. Quando o entrevistado responde: *“eu, coitado, sou um brasileiro...”*, Maluf ganha nariz de palhaço através, novamente, de intervenção gráfica, explorando-se, em BG, um efeito sonoro de riso muito usado em programas de comédia como o *sitcom*. A ênfase sonora atribuída ao termo “senhor”, através de efeito de eco, o som das “gargalhadas” e as imagens de notas de R\$100,00 e do nariz vermelho são manipulações audiovisuais usadas para satirizar a figura de Paulo Maluf e sua história política.

O uso de intervenções gráficas é recorrente em todas as reportagens do programa e funciona como dispositivo de abertura de sentidos, isto é, as imagens encavaladas sugerem sentidos que não estão explícitos no texto falado e aparecem através do desenho, do texto produzido em gerador de caracteres e do som. A resposta a uma pergunta embaraçosa ou dura costuma ser configurada por dispositivos gráficos de simulação de contradição como aumento do nariz (em referência ao personagem de história infantil Pinóquio, que tem nariz grande por causa das mentiras), gota de suor no rosto, manchas vermelhas nas bochechas e aumento do volume da cabeça, explicitando possível nervosismo e, geralmente, efeito contrário ao que é dito verbalmente. Em 05.05.08, durante a cobertura do evento em comemoração ao dia do trabalho realizado pela CUT, o repórter Rafael Cortez pergunta, em tom irônico, ao Ministro do Trabalho, Carlos Lupi: *“A taxa de desemprego no Brasil é a menor desde 2002; o senhor acha que, já que a gente está falando de trabalho, enfim, né, aquelas ONGs estão neste recorde?”*. A resposta é enquadrada por intervenções audiovisuais. Um sinal sonoro de suspense é sucedido pela suspensão do áudio junto ao congelamento da cena, silêncio que potencializa a “saia justa” do entrevistado. Ao mesmo tempo em que se altera, rapidamente, a cor da tela para preto e branco, através de um rápido *flash*, como se o ministro estivesse sendo radiografado, reproduz-se o desenho de uma gota de suor caindo do seu rosto e sua



Figura 2
Intervenções gráficas
marcam as construções
de sentido do programa.

cabeça aumenta de volume, ganhando cor vermelha. Isso cria efeito de contradição em relação à resposta verbal: “*Eu não sei, porque eu não benefico ninguém*”.

Isso explicita a construção de diferentes pontos de vista dentro de um mesmo fragmento espaço-temporal, enquadramentos estes apreendidos não apenas pelo discurso verbal mas, principalmente, pelas propriedades plásticas e significantes da imagem e do som. Os dispositivos de manipulação digital aproximam a imagem, associada no jornalismo ao valor de documento como evidência de preexistência do enunciado e como crédito-de verdade, do desenho e da subjetividade. Qualquer fotografia pode ser completamente alterada através de sobreposições da própria natureza da imagem (digital, pictórica e eletrônica). Assim, as intervenções gráficas relativizam os aspectos indiciais da imagem e, no lugar do efeito de real, funcionam como expressão de um efeito de conhecimento relacionado a uma perspectiva interpretativa do jornalismo. Um sentido possível para esse posicionamento estaria, justamente, na assunção de que a notícia é construção da realidade e, portanto, refrata o real segundo dado recorte interpretativo e não simplesmente o espelha. A estratégia de, com base nos critérios de verdade e relevância que legitimam a produção de sentido jornalístico, extravasar as intenções normalmente escondidas nas construções noticiosas implica, necessariamente, maior poder de deciframento por parte do espectador, que precisa acionar as possibilidades de sentidos inscritas nas sobreposições audiovisuais.

Nessa mesma direção, as formas expressivas do programa relacionam-se claramente com a autorreflexividade, conceito do cinema atualmente explorado pelo vídeo e pela televisão. No campo midiático, a noção de reflexividade, cuja origem na filosofia e psicologia refere-se à capacidade de tomar a si próprio como objeto, é usada para metaforizar a ideia da obra que pensa sobre si mesma. A autorreflexividade pode ser caracterizada como um tipo de discurso que se revela como tal e não procura apagar as marcas de sua condição de discurso. Tal estratégia, característica do CQC, atravessa toda a enunciação: a câmera torta preponderante nos planos feitos na bancada principal provoca uma ruptura com o realismo, explicitando a própria condição de construção do enquadramento; as imagens feitas dos bastidores das coberturas, inseridas na montagem do VT de modo a acionar esse efeito de desmascaramento dos processos; as câmeras que gravam as próprias câmeras de modo a, também, enfatizar as ferramentas de produção.

Em uma perspectiva política, a capacidade para a autorreflexão de um produto, meio ou linguagem deve ser vista como sintomática não apenas de um pensamento linguístico contemporâneo, mas também de uma espécie de autoconsciência metodológica, ou melhor, da tendência a investigar os próprios instrumentos (STAM, 2003, p. 174).

8
Para o modernismo artístico, a reflexividade sugere uma arte não representacional e, portanto, não realista, caracterizada pela abstração e ênfase nos processos artísticos. No campo das artes visuais, as primeiras tendências surgiram como oposição ao modelo de representação ilusionista criado pelo cinema clássico e herdado pela TV na maioria dos seus gêneros ficcionais, que se esforçam para promover um efeito de realidade através do apagamento das marcas de mediação. No campo dos estudos de cinema, há peso nas discussões sobre as valências políticas desse suposto realismo e da tendência à reflexividade. Nessa perspectiva, a ala de esquerda da teoria do cinema dos anos 70, fortemente influenciada por Althusser e por Brecht, considera a reflexividade um postulado político, numa tendência de equiparar "realista" a "burguês", "reflexivo" a "revolucionário" (STAM, 2003, p.175). Isso explica, em parte, a tendência de caracterizar o cinema hollywoodiano como indutor do status quo burguês. Nessa direção, a resposta política ao cinema dominante que apagava os sinais de representação estaria, justamente, na revelação do processo de produção através dos textos autorreflexivos. Robert

Especificamente, como estratégia estética, a reflexividade fílmica⁸ se refere à tendência expressiva de dar ênfase, na configuração formal das narrativas, a produção, autoria, estratégias discursivas e textuais, recepção etc.

Na TV, essa revelação dos dispositivos que inscrevem e circunscrevem a enunciação está, normalmente, associada à exibição do aparato técnico de gravação e transmissão, tais como câmera, microfones e equipe técnica. Durante a apresentação do CQC, quatro tipos de enquadramentos revezam-se para acentuar tal estratégia. A primeira câmera enquadra o cenário em plano geral e focaliza todo o aparato cênico e técnico, inclusive os próprios cinegrafistas e câmeras, dois deles integram a bancada, posicionando-se nas laterais. São eles os responsáveis por promover os desvios de planos: enquadramentos com angulações oblíquas que marcam os comentários irônicos, paródias e piadas feitas pelos apresentadores. Esse dois enquadramentos laterais e oblíquos focalizam os três apresentadores juntos, enfatizando o sentido de ruptura com o plano característico dos telejornais diários. Mas, essa ideia de desvio é potencializada justamente pela ênfase dada à norma, isto é, o primeiro plano é bastante explorado no processo de enunciação e marca os momentos em que Marcelo *Tas*, sozinho, dirige-se ao telespectador para anunciar a escalada, a passagem de bloco e as matérias. Na cena da enunciação, as trocas de câmeras são feitas de modo abrupto, acentuado o corte proposto com o efeito de realismo, geralmente configurado pelos enquadramentos sem angulação. Ao afirmar visualmente a intencionalidade de seus enquadramentos, o CQC procura explicitar a sua própria condição de construção do real.

É como se a enunciação se transformasse no próprio enunciado, através da incorporação de referências que dão acesso ao processo de construção de sentido no aspecto da linguagem (audiovisual ou televisiva). Do ponto de vista jornalístico, a estratégia associa-se a uma tendência de simular sentido de transparência com base na revelação do processo de construção do fato. É claro que esse elemento é visto aqui como tática intencional que, ao mostrar o que acontece por trás das câmeras, busca configurar uma condição de vigilância, sustentando a ideia de "cão de guarda" ou, para usar a metáfora do programa, de "homem mosca".

A inclusão das supostas cenas de bastidores apresenta-se como estratégia central da construção narrativa. Nesse sentido, uma das principais características do CQC é fazer do processo de construção da matéria a própria notícia, ou melhor, o próprio enredo das histórias. A intenção não é simplesmente cobrir os acontecimentos semanais que já foram veiculados pela grande imprensa; o que se torna relevante não é o fato em si, mas a narrativa que se constrói do próprio processo de cobertura. A reportagem sobre a Cúpula de Chefes de Estado realizada em Lima, exibida em 19.05.08, é interessante

Stam (2003) argumenta que é um erro considerar o realismo e a autorreflexividade como antitéticos e cita o filme *Numéro deux*, de Godard, como exemplo da simultaneidade de tendências realistas e reflexivas, o que significa que se trata mais de uma questão de coeficiência entre as partes e não de proporção fixa. O autor também considera que não se pode conferir valor antecipado a essas tendências expressivas, pois "a reflexividade não vem equiparada com uma valência política a priori; pode ser usada pelo esteticismo da arte pela arte, pelo formalismo específico de cada meio, pela publicidade ou pelo materialismo dialético. Pode ser narcisista ou intersubjetiva; signo de uma urgência politicamente motivada ou de uma lassidão nihilista." (STAM, 2003, p. 176)

exemplo dessa característica do programa de fazer da própria cobertura, e da divertida "estória" que dela se constrói, notícia. A matéria foi anunciada por Marcelo Tas como um furo: "*agora, uma matéria histórica nesse programa! Eu não estou brincando. Teve a cúpula de toda a América Latina, Caribe e União Europeia, e adivinhe qual foi a única equipe jornalística que conseguiu entrar nos bastidores? (...)*". O fato em si, a cúpula e o que foi discutido na reunião entre os chefes de estado, não teve relevância para o programa; a notícia foi a saga do repórter Rafael Cortez, que conseguiu ter acesso ao local por onde os chefes de estado circulavam, local este permitido apenas para a cobertura oficial. A possibilidade de estar em um lugar improvável e revelar inusitado ponto de vista do fato costumam ser configuradas no programa como "furo de reportagem" que, na perspectiva do jornalismo como campo social (GOMES, 2004), é visto como principal valor de disputa pela autoridade jornalística, principal capital simbólico do campo. Nessa concepção, a distribuição de prestígio e a consequente credibilidade no interior do campo estariam associadas à capacidade de obter informação exclusiva.

A reportagem é construída numa perspectiva cronológica, que começa com a chegada do repórter ao local do evento, tem seu clímax quando ele consegue enganar os seguranças e invadir a área proibida, culminando com as abordagens aos líderes políticos. Através da montagem que privilegia as cenas normalmente concebidas como *making off* (conversa do repórter com os seguranças, com o próprio cinegrafista e com os organizadores do evento) e de enquadramentos de câmera mais abertos, acentuando-se a cobertura midiática (câmeras, equipamentos, equipes de TV), dá-se ênfase não exatamente aos bastidores da Cúpula, mas aos bastidores da própria reportagem. No VT, o CQC também recorre à autorreflexividade quando faz piada de si mesmo e exhibe, intencionalmente, um erro do repórter, que confunde o presidente do Equador com um de seus seguranças. A gafe é enfatizada na cabeça da reportagem, quando Marcelo Tas chama a atenção do telespectador: "*reparem no Rafael Cortez na hora em que foi entrevistar o presidente do Equador, Rafael Correia! Ele entrevistou o segurança do cara*", seguida de gargalhadas compartilhadas pelos companheiros de bancada.

No quadro *Proteste Já*, as constantes referências audiovisuais ao processo de produção da matéria são usadas para conferir ênfase ao sentido de serviço público. O quadro é composto por reportagens em tom investigativo pautadas por denúncias: a falta de civilidade dos donos de cachorro que não recolhem as fezes de seus animais das praças públicas (05.05.08); o fechamento de uma rua pública por um condomínio residencial (12.05.08); a construção de um cemitério em uma área de proteção ambiental (19.05.08); o superfaturamento na merenda escolar pela prefeitura da cidade de Mairiporã, interior de São Paulo (26.05.08). As cenas supostamente gravadas em *off* consti-



Figura 3
Enquadramentos da cena de apresentação

tuem o fio condutor de toda a narrativa. No VT sobre o fechamento de uma via pública por um condomínio de alto luxo, por exemplo, a edição e os enquadramentos de câmera privilegiam intencionalmente etapas do processo de produção, como a discussão do repórter com um dos moradores do condomínio; o telefonema dado ao representante da construtora, que havia se recusado a receber a equipe de reportagem; a abordagem de policiais à equipe de gravação, que acaba tendo o veículo multado. As cenas contribuem para a constituição da ação dramática e funcionam estrategicamente para provocar efeito de transparência e, conseqüentemente, simular sentido de serviço público, ali acionado através da revelação do processo de apuração.

Considerações finais

O programa televisivo *CQC- Custe o que custar* utiliza largamente elementos do audiovisual, usualmente caracterizados enquanto formas expressivas do entretenimento, como ferramenta para a promoção de um curioso efeito de sentido, em que o riso, a piada, a diversão são explorados com fins bem específicos. Não parece ser simplesmente o humor pelo humor, mas o humor como elemento de afirmação de suposta atuação jornalística. Assim, para a configuração de crítica política e social, são convocados efeitos de sentido relacionados ao jornalismo – vigilância, transparência, serviço público – a partir de estratégias hegemonicamente concebidas como antagônicas ao discurso informativo.

As questões levantadas neste exercício analítico, contudo, não contemplam a complexidade do programa, que merece investigação mais minuciosa, principalmente em relação à forma como utiliza os elementos da linguagem televisiva. Tal utilização vai além dos recursos propriamente audiovisuais e contempla, por exemplo, o modo como o programa se insere no fluxo televisivo, misturando-se a peças publicitárias e fazendo da TV objeto de enunciação, além dos modos como emprega estratégias da dramaturgia nas performances dos mediadores e na construção narrativa das reportagens.

Com base na análise de formas expressivas da linguagem audiovisual, pretendeu-se demonstrar que o *CQC* potencializa a polêmica e produtiva relação entre jornalismo e entretenimento, muitas vezes realizando espécie de paródia do jornalismo que se nega a assumir tal “promiscuidade”. Assim, é justamente com base naquilo que diverte, normalmente visto como necessariamente oposto à informação e à racionalização do discurso, que se convoca a conversação política, atuando como espaço alternativo e, por que não, legítimo, de configuração de debate público.

Referências

- BAYM, Geoffrey. *The Dauly Show and the reinvention of political journalism*. Paper apresentado no 3rd annual pre-APSA conference on political communication. Chicago, Illinois, September 2004.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: LIMA, Luiz Costa. (sel.). **Teoria da Cultura de Massa** São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. **Uma história social da mídia: de Gutenberg à Internet**. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- DAHLGREN, Peter. *Introduction (Journalism as popular culture)*. In: DAHLGREN, Peter & SPARKS, Colin. **Journalism and Popular Culture**, London, Sage, 2000, 1-23.
- DEUZE, Mark. *What is journalism? Professional identity and ideology of journalists reconsidered*. In: **Journalism**. London: Sage Publications, 2005, Vol. 6(4): 442-464;
- EISENSTEIN, Serguei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- EKSTROM, Mats. *Information, storytelling and attractions: TV journalism in three modes of communications*. In: **Media, Culture and Society**. London, Thousand Oaks and New Delhi: Sage Publications, 2000. Vol. 22 p. 465-492.
- FECHINE, Yvana. *O vídeo como um projeto utópico da televisão*. In: MACHADO, Arlindo (org.) **Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.
- GOMES, Itania Maria Mota. *O embaralhamento de fronteiras entre informação e entretenimento e a consideração do jornalismo como processo cultural e histórico*. In: DUARTE, Elizabeth Bastos & CASTRO, Maria Lília Dias (Org.). **Em torno das Mídias: práticas e ambiências**. Porto Alegre: Sulina, 2008, p. 95-112.
- GOMES, Itania Maria Mota. *Questões de método na análise do telejornalismo: premissas, conceitos, operadores de análise*. In: **Revista e-compos**, edição 8, abril de 2007.
- GOMES, Wilson. **Transformações da política na era da comunicação de massas**. São Paulo: ed. Paulus, 2004.
- _____. **Comunicação e Democracia**. São Paulo: Paulus, 2008.
- GUERRA, Josenildo Luiz. *O Nascimento do Jornalismo Moderno - uma discussão sobre as competências profissionais, a função e os usos da informação jornalística*. In: **Anais 26. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Belo Horizonte, setembro, 2003. São

Paulo: Intercom, 2003.

JACOBS, Ronald N. *On television, and the Death of News (and why I am not in mourning)*. Paper presented at the annual meeting of the **American Sociological Association**, San Francisco, California, aug., 2004.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas, SP: Papyrus, 1997.

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

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do Jornalismo**. Porque as notícias são como são, Vol. I. Florianópolis: Insular, 2005.